

MATERIALITÄT UND MEDIALITÄT

ANDERE ÄSTHETIK
|
KOORDINATEN 5

Schriftenreihe des SFB 1391

Herausgegeben von
Annette Gerok-Reiter

Beirat

Matthias Bauer
Sarah Dessì Schmid
Stefanie Gropper
Johannes Lipps
Anna Pawlak
Jörg Robert
Jan Stellmann
Dietmar Till
Anja Wolkenhauer

MATERIALITÄT UND MEDIALITÄT

Grundbedingungen einer anderen Ästhetik
in der Vormoderne

Herausgegeben von
Jan Stellmann und Daniela Wagner

DE GRUYTER

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft
(DFG) – SFB 1391 – Projekt-ID 405662736

Für den SFB ist eine geschlechtersensible Sprache ein wichtiges Anliegen. Wir empfehlen daher nachdrücklich die Abbildung faktischer Geschlechtervielfalt in der Sprache. Angesichts der unterschiedlichen Möglichkeiten, dies zu realisieren, schreiben wir den Autor:innen jedoch nicht zwingend vor, welche Form jeweils gewählt wird.

ISBN 978-3-11-099935-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-098841-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-098865-9
ISSN 2751-2665
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110988413>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2023940027

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2023 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2023 Jan Stellmann und Daniela Wagner, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandgestaltung und Titelei: P. Florath, Stralsund
Einbandabbildung: Fred Daden und Donatello: Abformung der Rückseite der sog. Chellini-Madonna, 1976, Glas (zur Blaufärbung mit Kobalt versetzt), Ø 27,2 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. REPRO.A.1976-1. © Victoria and Albert Museum, London
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
www.degruyter.com

Vorwort

Was ist Kunst? Was leistet Kunst? Warum bewegt uns Kunst? Diesen Fragen geht der Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik* anhand von Bildern, Texten, Objekten und musikalischen Zeugnissen der europäischen Vormoderne nach. Die europäische Vormoderne wird dabei als polyzentrisches, regional wie zeitlich offenes Interaktionsfeld kultureller, sozialer und gesellschaftlicher Interessen verstanden. Geklärt werden soll, welches ästhetische Selbstverständnis die zu untersuchenden Akte und Artefakte im Rahmen dieses Interaktionsfeldes aufweisen. Dabei wird von der These ausgegangen, dass Akte und Artefakte unterschiedlicher Zeiten und Kulturen nicht nur in ihre jeweiligen soziokulturellen Entstehungsräume eingelassen sind, sondern dass sie soziokulturelle Prozesse in eminentem Maß durch ihre artifizielle Wirkungsmacht mitprägen, z. T. sogar allererst konstituieren. Um dies zu zeigen, arbeiten im Forschungsverbund in einem breiten interdisziplinären Zugriff verschiedene Fächer von der Archäologie über die Kunst- und Musikwissenschaften, die Alt- und Neuphilologien bis hin zu Linguistik, Rhetorik, Geschichtswissenschaft oder Theologie zusammen.

Die Schriftenreihe der ‚Koordinaten‘ setzt sich zum Ziel, mit jedem Band zentrale Spannungsfelder vormoderner ästhetischer Diskussion in je historischer Differenzierung zu präsentieren. So soll nach und nach in der Reihe ein maßgebliches ‚Koordinatennetz‘ vormoderner ästhetischer Verhandlungen sichtbar werden. Avisiert ist damit weder ein abgeschlossenes System noch eine Theorie vormoderner Ästhetik. Der Begriff der ‚Koordinaten‘ unterstreicht vielmehr umgekehrt die Markierung dynamischer, offener Kriterien und Positionen, die keineswegs für alle Zeiten und Regionen gleichermaßen diskurs- oder praxisbestimmend waren, wohl aber eine hohe produktive Kraft und Ausstrahlung im Rahmen der oben genannten Interaktionsfelder entwickeln konnten. Ebenso zielt das Ensemble der diskutierten Koordinaten nicht auf eine ausgrenzende Gegenüberstellung vormoderner versus moderner ästhetischer Kriterien. Dargelegt werden soll stattdessen, inwiefern die 2000-jährige Kulturgeschichte vor dem 18. Jahrhundert, gerade weil eine funktionale Trennung von Kunst und Lebenswelt hier noch nicht besteht, neue Impulse für ein Verständnis des Ästhetischen bis in unsere Gegenwart hinein eröffnen kann und überkommene kanonische Vorstellungen neu zu justieren vermag.

Im Namen des SFB 1391

Annette Gerok-Reiter

Dank

Der vorliegende Band geht auf die Arbeitsgespräche im Querschnittbereich „Materialität und Medialität“ des SFB 1391 *Andere Ästhetik* in der ersten Förderphase (2019–2023) zurück. Im größeren Rahmen einer interdisziplinären und internationalen SFB-Jahrestagung, die unter dem Titel „Materialität und Medialität. Aspekte einer anderen Ästhetik“ vom 2. bis zum 4. März 2022 in Tübingen sowie als Videokonferenz stattfand, konnten wir die Diskussionen weiterführen und intensivieren. Der gesamten M&M-Gruppe danken wir sehr für die anregenden und ertragreichen Sitzungen sowie für Reviews zu verschiedenen Beiträgen des vorliegenden Bandes. Insbesondere haben uns Matthew Chaldekas und Martin Kovacs mit ihrer Fachkompetenz bei der Arbeit am Band tatkräftig unterstützt – herzlicher Dank! Allen Tagungsteilnehmer:innen danken wir für ihre hohe Diskussionsbereitschaft. Zu großem Dank verpflichtet sind wir zudem den studentischen Hilfskräften Sina Bahlke, Lisa Eberhardt, Nina-Laura Luz und Kathrin Wagner, die Protokolle geschrieben, Literatur besorgt, die Tagung begleitet, das Register vorbereitet, Bildrechte geklärt und sich um allerlei Weiteres gekümmert haben. Christine Ruppert aus der SFB-Zentrale danken wir herzlich für vielfache administrative und organisatorische Unterstützung. Für die redaktionelle Betreuung sind wir Susanne Borgards und dem Redaktionsteam des SFB 1391 sowie Christine Henschel und Kathleen Prüfer vom De Gruyter Verlag dankbar. Isabella Clarke danken wir dafür, dass sie die englischen Abstracts aller Beiträge durchgesehen und die englischsprachigen Beiträge auf vorzügliche Weise lektoriert hat. Für die Aufnahme in die Reihe und die konstruktive Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der M&M-Arbeitsgruppe danken wir dem wissenschaftlichen Beirat der SFB-Koordinatenreihe, insbesondere Annette Gerok-Reiter und Anna Pawlak, die mit ihren Hinweisen zur Schärfung der Argumentation in der Einleitung beigetragen haben. Für die großzügige finanzielle Förderung der Tagung und des Bandes geht unser Dank an den SFB 1391, vertreten durch seinen Vorstand, sowie an die Deutsche Forschungsgemeinschaft. Unser herzlichster Dank gilt den Autor:innen des Bandes, die mit ihrem großen Engagement, ihrem Interesse an Austausch und Diskussion sowie insbesondere mit ihren Beiträgen Materialität und Medialität als Grundbedingungen einer anderen Ästhetik in der Vormoderne erhellt haben.

Jan Stellmann und Daniela Wagner, im Oktober 2023

Inhaltsverzeichnis

- v | Vorwort
- vii | Dank
- xiii | Jan Stellmann und Daniela Wagner
Materialität und Medialität. Zur Einführung

I. Konzeptualisierungen

- 3 | A. C. Duncan
Rags of Defeat. The Material Aesthetics of Competition in Aristophanes' *Acharnians* and the Athenian Theatre
- 27 | Annette Haug and Adrian Kröger-Hielscher
The Concept of *decorum* in the Design of Architecture and Artefacts. Interdependencies of Form and Material
- 51 | Marianne Koos
Medien des Entbergens. Zur Materialität und Agentialität von Porträtjuwelen der Renaissance
- 83 | Katharina Geißler
Über das Verschwinden einer amplifizierenden Materialität. Die Ästhetik frühneuzeitlicher Typographie am Beispiel preußischer Herrscherlobreden des frühen und späten 18. Jahrhunderts

II. Diskurse

- 119 | Gabriel Nocchi Macedo
The Aesthetics of the Ancient Book between Materiality and Context

- 143 | Leonardo Cazzadori
The Berthouville Cups of the Poets. Aesthetic Artefact and Literary *Paideia* in the Early Roman Empire
- 167 | Stefania Cecere
Die Moral des Materials bei Plinius. Eisen, Gold und Marmor
- 185 | Maria Streicher
candelabrum ductile ex toto auratum. Überlegungen zur Materialität siebenarmiger Leuchter
- 213 | Ina Knoth
Vormoderne Musik hören. Aufführungsbezogene Songdrucke, Vorstellungskraft und ästhetische Reflexionsfiguren

III. Ordnungen

- 235 | Petra Wodtke
Wasser und Aquädukt. Zur Ästhetik einer römischen Infrastruktur
- 259 | Michele Lange
Ästhetik der Herrschaft. Nominalspezifische Kommunikation auf Münzen der römischen Kaiserzeit
- 297 | Maximilian Wick
Autologische Ordnungsaffordanzen in Strickers *Die irdenen Gefäße* und *Das Bild*
- 315 | Michael Berger
Sammeln als Problem. Materiale Spuren der Sammlungspraxis in der Überlieferung von Konrads von Würzburg *Der Welt Lohn* im Cgm 16 und im Cod. Karlsruhe 408

IV. Verschränkungen

- 339 | Claire Heseltine
Small gods. Miniature Images of Deities and Material Religion in 1st-century CE Campania
- 367 | Matthew Chaldeckas
Ecphrastic Medea. Between Intermediality and Intermateriality

- 391 | Sarah Al Jarad
Materialität und Medialität statuenhafter Figuren im Bild
- 411 | Anna Chalupa-Albrecht
Der mittelalterliche Text auf dem Artefakt. Der *Meleranz* und der ‚Brautbecher der Margarete Maultasch‘
- 431 | Jochen Hermann Vennebusch
‚Es sei eine lebendige Quelle, belebendes Wasser, eine reinigende Welle.‘
Mittelalterliche Bronzetaufbecken im Spannungsfeld von Intermedialität und Intermaterialität
- 463 | Steffen Zierholz
Versuchungen, wolkengeboren. Malerei auf Stein als andere Ästhetik
- 491 | Abbildungsnachweise
- 495 | Register der Materialien und Medien
- 499 | Register der Autor:innen, Künstler:innen und Werke

Materialität und Medialität

Zur Einführung

1. Materiale und mediale Reflexionen in Bronze, Glas und Silber: Eine einleitende Fallstudie

Im Winter 1975/1976 bemühte sich das Londoner Victoria and Albert Museum (V&A) um den Erwerb der sogenannten Chellini-Madonna, die sich durch einen spezifischen Umgang mit den ästhetischen Potenzialen ihrer materiellen und medialen Beschaffenheit auszeichnet. Benannt ist der um 1450 von Donatello entworfene, die Muttergottes mit Kind und Engeln zeigende Bronzetoondo (Abb. 1) nach seinem früheren Besitzer Giovanni Chellini, einem Arzt, der auch den Künstler zu seinen Patienten zählte. Donatello selbst hatte ihm das Werk überlassen, *per sua cortesia e per merito della medicatura* – ‚aus Höflichkeit und als Verdienst für die Behandlung‘, wie es in einer kurzen Notiz in Chellinis Tagebuch heißt.¹ 1975 befand sich die Bronzeplastik in einer britischen Privatsammlung und war schon an den New Yorker Kunsthändler Eugene Thaw verkauft, als die Ausfuhrgenehmigung zurückgezogen wurde – bei dem Stück handele es sich um ein bedeutendes Kulturgut, das möglichst im Land gehalten werden solle.² Das V&A, in dem das Werk ab November 1975 ausgestellt war, hatte nun bis zum 1. März 1976 Zeit, die geforderte Ankaufssumme von 175 000 Pfund Sterling aufzubringen und so die Weitergabe in die USA zu verhindern. Am 24. Februar 1976, knapp eine Woche vor Ablauf der Frist, war die benötigte Summe zusammengebracht und das V&A konnte die Chellini-Madonna erwerben. Aufrufe und Spendenkampagnen, auf die in Tageszeitungen und Fachzeitschriften aufmerksam gemacht wurde, hatten wesentlichen Anteil am Erfolg. Auch das Museum selbst suchte seinerzeit nach Wegen, um institutionelle wie private Unterstützer:innen zu gewinnen; dazu zählte eine Kooperation mit der Pobjoy Mint: Mittels einer vom Original genommenen Abformung fertigte die Münzprägestalt

1 Chellini: Ricordanze, S. 218. Siehe Rubin 2007, S. 59–62, zur Praxis der Bezahlung von Dienstleistungen mit Waren und Kunstwerken am Beispiel Donatello und Chellini. – Die Arbeit an dieser Einführung wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1391 – Projektnr. 405662736.

2 Zu den Ereignissen im Winter 1975/1976 siehe Editorial 1976.



Abb. 1. Donatello: Jungfrau mit Kind und Engeln, sog. Chellini-Madonna (Vorderseite), ca. 1450, Bronze mit Vergoldungen auf der Vorderseite, Ø 28,5 cm, Tiefe 2,7 cm, Gewicht 4,26 kg, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A.1-1976

750 silberne Repliken. Sie wurden den ersten 750 Personen, die dem Donatello Rescue Fund 100 Pfund spendeten, zum Selbstkostenpreis von 175 Pfund angeboten.³ Die auf den ersten Blick wenig ungewöhnliche, da heute aus Museumsshops wohlbekannte Strategie, Reproduktionen eines wertgeschätzten Artefakts zu verkaufen, muss im Fall unseres Bronzetondos anders bewertet werden. Denn anders als bei Bronzereliefs üblich besitzt er auf der Rückseite eine negative Impression der auf der Vorderseite zu sehenden Darstellung. Die Möglichkeit, das Bild der Vorderseite zu reproduzieren, ist damit bereits in der Rückseite angelegt und wird so zu einer vom Artefakt selbst ausgedrückten Aufforderung. Vor diesem Hintergrund lässt sich in der Produktion von silbernen Repliken ein neuer, mehrere Jahrhunderte verspäteter Beitrag zu dem bereits von Donatello selbst angestoßenen Diskurs über das Material und seine Materialität, die Medialität der Form und die Frage nach der Beständigkeit des ‚Originals‘ in der technischen Reproduktion sehen.

Die ungewöhnliche mediale Beschaffenheit des Werks wurde bereits von Giovanni Chellini in seinem Tagebuch erwähnt. Der Arzt schreibt, er habe am 27. August 1456 von Donatello einen Tondo aus Bronze erhalten, der eine detailliert ausgearbeitete Rückseite besitze (Abb. 2). Diese ermögliche es, geschmolzenes Glas hineinzugießen und so eine Abformung herzustellen, welche dieselben Figuren zeigen würde, die auf Vorderseite zu sehen seien.

3 Auskunft des Victoria and Albert Museums vom 25. August 2023 per E-Mail an die Autor:innen.

Abb. 2. Donatello: Jungfrau mit Kind und Engeln, sog. Chellini-Madonna (Rückseite), ca. 1450, Bronze mit Vergoldungen auf der Vorderseite, Ø 28,5 cm, Tiefe 2,7 cm, Gewicht 4,26 kg, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A.1-1976



Ricordo che a dì 27 d'Agosto 1456 medicando io Donato chiamato Donatello, singulare et precipuo maestro di fare figure di bronzo e di legno e di terra e poi cuocerle, [...] egli per sua cortesia e per merito della medicatura che avevo fatta e facevo del suo male, mi donò un tondo grande quant'uno taglieri nel quale era scolpita la vergine Maria col Bambino in collo e due angeli da lato, tutto di bronzo e del lato di fuori cavato per potervi gittare suso vetro strutto e farebbe quelle medesime figure dette da l'altro lato.⁴

Obwohl die Möglichkeit der Abformung in Glas nur in Chellinis Tagebuchnotiz erwähnt wird, ist es dennoch wahrscheinlich, dass nicht Chellini, sondern der innovative und experimentierfreudige Donatello selbst Urheber der Idee eines Glasabgusses war. Zwar sind keine vormodernen Abformungen bekannt, doch in einer Kooperation zwischen dem V&A, dem Londoner Royal College of Art und der Glaswerkstatt Venini auf Murano konnte nachgewiesen werden, dass es möglich ist, mit Techniken des 15. Jahrhunderts Glasrepliken von der Rückseite des Tondos herzustellen (Abb. 3).⁵ Möglicherweise hat

4 Chellini: Ricordanze, S. 218.

5 Etwa zeitgleich oder bald nach Abschluss der Spendenkampagne wurden am Londoner Royal College of Art zwei Bronzerepliken der Rückseite gefertigt, um davon Glasabgüsse herzustellen. Ein Versuch wurde im Glass Department des Royal College of Art selbst unternommen, die zweite Replik wurde an die Glaswerkstatt Venini auf Murano geschickt. Beide Werkstätten gingen so vor, wie es auch im 15. Jahrhundert hätte geschehen können, und waren mit ihren Versuchen erfolgreich. In London wurde die Bronzeform erhitzt, am Stab gesammeltes Glas in die Form gegeben und mithilfe eines nassen Holzes niedergedrückt. In Murano wurde das Glas in die kalte Form

Donatello die Technik auch selbst mithilfe einer Glaswerkstatt erprobt oder zumindest mit Glaskünstlern diskutiert.⁶ Der Bronzetondo war offenbar keine Auftragsarbeit, denn er befand sich wohl bereits mehrere Jahre in Besitz des Künstlers, bevor Chellini ihn erhielt. Vor diesem Hintergrund lässt sich annehmen, dass das ungewöhnliche Werk ein ‚Forschungsstück‘ war, mit dem Donatello neue Ideen erprobt, mediale und materiale Möglichkeiten ausgelotet hatte.⁷

Indem Donatello den Tondo in einer Weise fertigte, die ein direktes Replikat ermöglicht, markierte er ihn bereits als ein Materialität und zugleich den Werkprozess reflektierendes Medium, denn auf dem Weg zum Bronzetondo wurden das Motiv und seine Komposition auf verschiedene Bildträger übertragen, wie Amy Bloch anschaulich beschreibt:

To produce the final bronze roundel, Donatello devised a complex and unusual procedure. The flawless flat surface of the background and the work's perfectly circular shape seem to be the results of the employment of a turned wooden plate in the completion of the initial model; and to produce an exact negative impression of the obverse on the sculpture's reverse, Donatello made a paired, double plaster or clay mold that turned out a wax model ready to be invested and cast in bronze. During its production, versions of the *Chellini Madonna* thus existed in wood and wax, plaster or clay, wax within investment material (of plaster, terracotta, clay, or some combination of the three), then bronze, and, possibly, glass.⁸

Der beidseitig bearbeitete Tondo eröffnet ein mediales Spiel des Verbergens und Sichtbarmachens.⁹ Die Vorderseite vermittelt ikonografische Inhalte und künstlerische Formgebung in Bronze, das Medium tritt hinter dem Vermittelten zurück, es verbirgt sich im Bild, um mit Hans Belting zu sprechen.¹⁰ Die Rückseite wiederum reflektiert das Gemachtsein des gesamten Werks, das durch mehrstufige Prozesse der Formung und Abformung entstand. Die Rückseite ist negative Form und lässt gerade dadurch

gegossen. Beide Werkstätten verwendeten mit Kobalt blau gefärbtes Glas. Radcliffe / Avery 1976, S. 382.

- 6 Die Entstehung der Chellini-Madonna wird oft mit Donatellos Zeit in Padua in Verbindung gebracht. Da Padua nicht weit von Venedig entfernt ist, das damals schon ein Zentrum für kunstvolle Glasverarbeitung war, besteht die Möglichkeit, dass die Idee eines Glasabgusses aufgrund eines Austauschs mit venezianischen Glaswerkstätten entstand. Siehe hierzu Avery 1976/2012.
- 7 Es handelt sich zwar um ein Kunstwerk mit einem religiösen Motiv, doch das außergewöhnliche Format, die ebenfalls zu rezipierende Rückseite sowie die Untersicht der bildlichen Darstellung, die einen unterhalb des Werks liegenden Betrachtungsstandpunkt vorgibt, erschweren es, das Objekt einem konkreten Ort (wie etwa dem Kirchenraum) und eindeutigen Funktionsbezügen (wie der privaten Andacht) zuzuordnen. Vorgeschlagen wurde u.a. auch die Verwendung als *desco da parto* (Geburtsteller), siehe Avery 1976/2012.
- 8 Bloch 2016 [2010], S. 64 (Hervorhebungen im Original).
- 9 Siehe unten, Anm. 105 und 113, zur Opazität und Transparenz von Medien.
- 10 Belting 2001, S. 22.

Abb. 3. Fred Daden und Donatello: Abformung der Rückseite der sog. Chellini-Madonna, 1976, Glas (zur Blaufärbung mit Kobalt versetzt), Ø 27,2 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. REPRO.A.1976-1



das Mediale hervortreten, sie ist auf sich selbst hinweisendes Medium.¹¹ Zugleich ist aber auch ein Verweis *in potentia* angelegt, nämlich auf die mögliche Füllung des Hohlraums mit Abformungsmaterial (das hier gleichzeitig das Material der Replik ist) und die so entstehende Replik. Die Rückseite des Tondos bietet also die Replizierbarkeit der eigenen Vorderseite feil und tilgt damit verschiedene üblicherweise notwendige Abformungsschritte. Der Prozess der Übertragung wird verkürzt und die Übertragung selbst geschieht im angedachten Idealfall direkt zwischen der negativen Ausformung und dem die Replik bildenden Material.

Als Abformungsmaterial ist jedoch nicht allein Glas möglich. Ohne den Eintrag in Chellinis Tagebuch wäre diese Option wohl kaum in der Forschung diskutiert, in ihrer Materialität imaginiert und schließlich in einem Versuch realisiert worden. Zunächst macht die Chellini-Madonna ein Angebot zur Abformung an alle dafür geeigneten Materialien, beispielsweise Gips oder Ton, die bereits zu Donatellos Zeiten übliche Medien für Abformungen waren und sowohl für die Fertigung einer Hohlform als auch für die Kopie selbst verwendet werden konnten. Abhängig vom Material ist das mögliche Replikat jedoch medial anders zu denken. Glas erscheint in unserem Fall als besonders attraktives Reproduktionsmaterial, eröffnet es doch in Verbindung mit dem Motiv spezifische kunst- und medienreflexive Perspektiven, die vom Material der Chellini-Madonna schwerlich aufgerufen werden können. Bereits ein kurzer Blick auf die Materialien lässt

11 Vgl. Belting 2001, S. 22.

dieses reflexive Potenzial deutlich werden: Bronze zählt seit der Antike neben Marmor zu den hochwertigsten künstlerischen Werkstoffen, bereits Plinius beschäftigte sich mit ihrer künstlerischen wie moralischen Bewertung, im Mittelalter wurde sie durch ihren Glanz in die Nähe des Goldes gerückt, transportierte also nie allein die an sie gebundene Form, sondern auch ein breites Spektrum an Semantiken und kunstreflexiven Diskursen.¹² Ihre Materialität gewinnt Bronze einerseits aus ihren materialen Qualitäten wie Formbarkeit, Farbigkeit und Glanz und andererseits aus ihr zugesprochenen Eigenschaften wie Dauer und Beständigkeit. Donatello entscheidet sich also für einen klassischen Werkstoff der Plastik, dessen Potenzial er Ende der 1440er Jahre u. a. anlässlich seiner Arbeiten für die Basilika des Heiligen Antonius in Padua intensiv erforschte, weshalb auch die Entstehung der Chellini-Madonna häufig in diesem Kontext verortet wird. Bronze ist wie Glas¹³ ein ‚Kunststoff‘, eine vom Menschen hergestellte Verbindung verschiedener Rohstoffe, die erst in ihrer kontrollierten Zusammenfügung zu einem Material werden.¹⁴ Donatellos Tondo reiht sich über sein Material in die lange künstlerische Tradition des Bronzegusses ein und schreibt sie fort. Das hochkomplexe Bronzeartefakt scheint auf den ersten Blick die gestalterische Dimension der Materialbearbeitung zu reflektieren und die religiöse Bezugnahme auf das Motiv zu beschränken.

In Verbindung mit dem Motiv einer Maria mit Kind und Engeln eröffnet sich über das Glas als mögliches Material einer Abformung jedoch eine Referenz auf die Verkündigung, worauf Bloch aufmerksam gemacht hat.¹⁵ Ausgehend vom Material entfaltet sich nun eine Ebene ‚kunsttheologischer‘ Reflexion, in der Gestaltung und Funktion argumentativ zu einer untrennbaren Einheit werden. Ausgangspunkt ist ein seit dem 9. Jahrhundert ausgebildeter Vergleich: Wie ein Lichtstrahl durch das Fensterglas dringt, ohne es zu beschädigen, so drang auch das Wort Gottes in Marias Gebärmutter ein, was das Wunder der jungfräulichen Geburt ermöglichte. In der bronzenen Chellini-Madonna wird dieser spezifische theologische Kontext nicht evident, denn das Motiv stellt keinen entsprechenden Verweis her und Bronze als opakes Material verschließt sich der Metapher des Lichtstrahls.¹⁶ Kunstreflexiv, genauer: material- und medienreflexiv, ist jedoch auch eine Glasabformung aufgrund der Analogie von durch Glas

12 Eine kurze Übersicht zur Bedeutung der Bronze als Werkstoff der Kunst bis in die Gegenwart gibt Rübel 2002; zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter siehe Gramaccini 1987. Bronze ist das im vorliegenden Band am häufigsten angesprochene Material, wie der Überblick im Register der Materialien und Medien zeigt.

13 Glas kann auch in der Natur vorkommen, als Werkstoff wird es jedoch kontrolliert im Schmelzofen erzeugt.

14 Vgl. Meier/Focken/Ott 2015, S. 21f.

15 Bloch 2016 [2010], S. 72–75, mit weiteren Verweisen

16 Dass Bronze sich aufgrund ihres Glanzes der Lichtmetaphorik aber nicht grundsätzlich verschließt, wurde bereits vielfach beschrieben, siehe hierzu auch den Beitrag von Maria Streicher in diesem Band.

fallendem Licht und Empfängnis: Formwerdung wird nicht nur im Bildnis des Christuskindes, sondern materialiter – als ‚Körperwerdung‘, Inkarnation – reflektiert. Im Glas ist kein einfacher Bezug zum Bronzetondo in der Art des Verhältnisses von Vorbild und Abbild hergestellt, vielmehr wird das Inkarnationsgeschehen mit dem Kunstschaffen in Beziehung gesetzt. Die Abformung verkörpert – vielleicht mehr noch als der Archetyp – die *idea* des Künstlers, wodurch eine Analogie zwischen Gott, Maria als medialer Formgeberin sowie der Inkarnation Gottes in Gestalt Christi auf der einen und Donatello, dem Bronzetondo sowie seinem Abguss in Glas auf der anderen Seite nahegelegt wird.¹⁷ Der Bronzetondo, wie Maria nach Vorstellung des Schöpfers geformt, bleibt nach der Abformung ebenso unversehrt wie Marias Leib bei Empfängnis und Geburt. Von hier aus ist es nicht mehr weit zur seit der Antike tradierten Idee, dass die formbare Materie weiblich, weil die Idee (die Form) empfangend, sei.¹⁸ Auch die Medialität des Materials unterstützt diese ‚kunsttheologische‘ Lesart: Die Bronzeplastik macht Angebote an andere, jedoch weniger hochrangige (und weniger wertvolle) künstlerische Materialien und behauptet so ihren Status als Original gegenüber den potenziellen Repliken aus Ton, Gips oder Glas. Der Glastondo weist sich über die skizzierte theologische Verbindung und vor dem Hintergrund seiner Entstehung, also die bronzene Form referenzierend, selbst als geschaffenes und zugleich seine Schöpfung reflektierendes Artefakt aus.

Lag der Ausgangspunkt bei dieser Rekonstruktion der über das Material gespielten Medialitäten noch in den künstlerischen Eigenlogiken, gewinnt die Chellini-Madonna mit Donatellos Erkrankung und ihrem Einsatz als Bezahlung des Arztes eine zusätzliche soziale Bedeutung, wenn sie aufgrund ihres Wertes als Kunstwerk in kulturelle Praktiken des Tauschs eingebunden wird. Noch stärker schwingt das Pendel mit den neuzeitlichen Silberrepliken in diesen Bereich. Angestoßen durch die Notwendigkeit, Geld für den Ankauf der Chellini-Madonna zu beschaffen, begann, knapp 520 Jahre nachdem Donatello von Giovanni Chellini behandelt wurde, im Winter 1975/1976 die pekuniär motivierte Produktion von kunstreflexiv bedingten, im Original selbst angelegten Repliken. Während es sich bei der von Chellini beschriebenen Glasabformung jedoch um eine direkte Übertragung der Form handelt, Bronze und Glas also unmittelbar miteinander in Kontakt treten und es keinen Umweg über eine von der Vorderseite genommene Abformung gibt, wie es üblicherweise geschieht, sind die Silberrepliken von Zwischenformen¹⁹ gemacht, worauf auch das den Repliken beigefügte Zertifikat hinweist:

17 Zu solchen Phänomenen der Sichtbarmachung des Unsichtbaren siehe Krüger 2001.

18 Mit diesem (oft auch implizit) in Kunst- und Ästhetiktheorie tradierten Konzept setzt sich Judith Butler in ihrem Buch „Bodies that Matter“ dekonstruierend auseinander (Butler 1993). Zur Etymologie siehe auch unten, Anm. 28.

19 Diese Zwischenform wurde von der Rückseite des Bronzetonodos genommen. Auskunft des Victoria and Albert Museums an die Autor:innen per Email vom 25. August 2023.

This document certifies that the accompanying Sterling Silver Roundel is No. 157 of only 750 made from moulds taken directly from the original CHELLINI MADONNA BRONZE sculpted by DONATELLO in AD 1456 * This reproduction was authorised in February 1976 as part of a national fund-raising campaign to help purchase the original Roundel for the Victoria & Albert Museum²⁰

Wenngleich auch die Zwischenformen für die Silberrepliken von der Rückseite der Bronzeplastik gefertigt wurden,²¹ ist die originäre Medialität der Chellini-Madonna gerade durch diese eigentlich unnötige Zwischenstufe hinfällig geworden. Gewiss wurde die Tatsache, dass mit der Abformung eine originale Erfindung, eine *inventio*, von Donatello erworben werden konnte, als besonderer Reiz für potentielle Käufer:innen gesehen. Die *idea* des Künstlers ist jedoch nur unvollständig in Silber konserviert, da die Rückseite fehlt. Doch auch dem Silber kommt eine Bedeutung zu, womit sich eine weitere Perspektive auf das sich an der Chellini-Madonna ablesbare Verhältnis von Form, Materialität und Medialität eröffnet. Das Edelmetall wurde von den Verantwortlichen offensichtlich für attraktiver befunden als Bronze oder gar Glas, denn anders als letztere Materialien besitzt Silber einen hohen materiellen Wert, ist also – und dies scheint ausschlaggebend – als Rohstoff und damit formunabhängig eine Wertanlage. Die Ästhetik der Bronzeplastik, der für das (und womöglich auch im) 15. Jahrhundert imaginierten Glasabformung und auch der Silbertondi speist sich somit aus dem relationalen Zusammenspiel von technisch-artistischer Eigenlogik und sozialer Funktionalität.²² Allein die Anhänglichkeit der Artefakte an der gestalterischen oder gesellschaftlichen Dimension ist – materialabhängig – eine andere. Mehr als die Form erzeugen Materialität und Medialität ästhetische Dynamiken, stehen in jeder Version der Chellini-Madonna in einer spezifischen Beziehung zueinander und zum sozio-kulturellen Umfeld, in das sie eingebettet sind.²³ Bronze und Glas (aber auch Silber) lassen immer nur bestimmte Aspekte des Werks hervortreten, andere wiederum verlieren an Evidenz, wenn sich das Material ändert.²⁴ Die Bronzeplastik ist ein Ausweis von Donatellos Kunstfertigkeit und seiner künstlerischen Positionierung; ein Glasabguss, obwohl wie bei seinen silbernen Verwandten ‚nur‘ die Vorderseite des Bronzetonos wiedergegeben

20 Die Unterzeichner sind Roy Strong als Direktor des Museums und D. [Derek] Pobjoy als Managing Director der Pobjoy Mint of England. Das hier zitierte Original findet sich zusammen mit dem Silber-Relief Nr. 157 in London, Victoria and Albert Museum, Accession Number REPRO.2012-1 (<https://collections.vam.ac.uk/item/O1246445/the-virgin-and-child-roundel/>, letzter Zugriff: 28. Juli 2023).

21 Avery 1976/2012; E-Mail des Victoria and Albert Museums an die Autor:innen.

22 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 24, siehe auch unten, S. XXIX–XXXI.

23 Auch die Frage der Echtheit ist hier angerissen. So wäre mit Walter Benjamin zu fragen, inwiefern sich ‚Echtheit‘ der handwerklich-technischen Replikation entzieht und inwiefern in dieser Frage zwischen Glas und Silber zu unterscheiden ist. Vgl. Benjamin 1980 [dritte Fassung], S. 476.

24 Vgl. Wagner 2010, S. 871: „Dasselbe Zeichen verändert in einem anderen Material seine Semantik.“

wird, eröffnet materialiter eine weitere theologische Dimension. Die silbernen Repliken hingegen besitzen keine eigenständige kunstreflexive Ambition; für die Käufer:innen scheinen sie als materialbasierte Wertanlage attraktiv gewesen zu sein. Deutlich wird mit Blick auf diese mehrere Jahrhunderte überspannenden materialen und medialen Konstellationen einerseits, dass Materialität und Medialität eng zusammenwirken und einander konfigurieren. Andererseits zeigt sich – auch mit Blick auf die im Band versammelten Beiträge –, dass Material und Form gleichberechtigt als Medien fungieren und je eigenständige Träger von Informationen sein können.²⁵

2. Materialität, Medialität: Konzeptionelle und methodische Überlegungen

Materialität und Medialität sind zwei für die Geistes- und Kulturwissenschaften zentrale, über Fachgrenzen hinweg neue Untersuchungsperspektiven anregende, in den letzten Jahrzehnten vieldiskutierte Forschungskonzepte.²⁶ Eine erste Annäherung an die Bedeutung beider Begriffe kann über diejenigen Adjektive erfolgen, aus deren Substantivierung mit dem Suffix -ität sie als Worte entstanden sind: *material* und *medial*. Das Adjektiv ‚material‘ leitet sich (wie das gleichlautende Substantiv ‚Material‘ und sein zusätzlich über das Französische vermitteltes Geschwister ‚materiell‘) mittelbar über die Zwischenstufe des mittellateinischen Adjektivs *materialis* vom lateinischen Substantiv *materia* („Bauholz, Nutzholz; Material, Stoff; Aufgabe; Anlage, Talent; Ursache“²⁷)

25 Wagner 2010, S. 867. Auch Belting 2001, S. 13, hat darauf hingewiesen, dass der Begriff ‚Medium‘ Form und Materie umfasst und sich die Trennung von Geist und Materie nicht auf das Trägermedium, hier des Bildes, anwenden lässt und der Unterschied von Idee und Ausführung nicht dem Verhältnis von Bild und Medium entspricht.

26 Im deutschen Sprachraum belegen thematisch einschlägige Forschungsverbünde das große Interesse für Materialität und Medialität: NFS „Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven“, Universität Zürich, 2013–2017, und daran anschließend: „Zentrum für historische Mediologie“, Universität Zürich, seit 2018; SFB 933 „Materiale Textkulturen“, Universität Heidelberg, 2011–2023; EXC „Understanding Written Artefacts“, Universität Hamburg, seit 2019. Auch das Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (IMAREAL) in Krems an der Donau, das bereits 1969 gegründet wurde und seitdem die Materialität der vormodernen Kultur in Zentraleuropa (mit Schwerpunkt Österreich) grundlegend erforscht, hat in den letzten Jahren die theoretischen Diskussionen um das Konzept der Materialität vorangebracht, vgl. besonders die seit 2017 vom IMAREAL herausgegebene Online-Zeitschrift „MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online“. Die inzwischen an vielen Universitäten beheimateten Medienwissenschaften haben eine lange Vorgeschichte, sind aber erst seit Ende der 1980er Jahre in der Breite institutionalisiert worden, vgl. dazu Leschke 2014.

27 Duden Herkunftswörterbuch 2020, S. 538.

ab.²⁸ Es bedeutet erstens „stofflich, sich auf einen Stoff beziehend, als Material gegeben“ und zweitens, auf Basis der metaphorischen Verwendung von *materia*, „inhaltlich, sich auf den Inhalt beziehend“ (und zwar in unterschiedlichsten Kontexten).²⁹ Materialität bezeichnet demnach allgemein Stofflichkeit in einem zunächst auf konkrete, physisch präsente Substrate von Artefakten und Dingen bezogenen Sinn. Ob die Möglichkeit, das Adjektiv ‚material‘ metaphorisch für ‚Inhalt‘ (usw.) zu verwenden, auch für dessen substantivierte Form realisiert wird, scheint fraglich.³⁰ Die Theoriediskurse fokussieren die erste Bedeutung, verbinden sie darüber hinaus jedoch mit konzeptionell weitergehenden Postulaten zum sozialen Status und zur Semantik materialer Objekte (siehe unten).³¹ Das Adjektiv ‚medial‘ leitet sich über das Substantiv ‚Medium‘ vom lateinischen Adjektiv *medius*, -a, -um („in der Mitte befindlich, mittlerer“³²) ab.³³ Seine Bedeutungen ergeben sich aus der vielfältigen Semantik des Substantivs ‚Medium‘,³⁴ wobei in den geistes- und kulturwissenschaftlichen Theoriediskussionen die Bedeutung einer technischen Kommunikationsinstanz zur Vermittlung von Informationen, Meinungen und Wissen, von Wahrnehmungen, Stoffen und Formen im Zentrum steht. Medialität bezeichnet demnach allgemein Vermitteltheit in einem kommunikationsbezogenen, die

- 28 Vgl. Duden Fremdwörterbuch 2020, S. 697; Duden Herkunftswörterbuch 2020, S. 538f. Zur Wortgeschichte des Substantivs ‚Material‘ vgl. Meier/Focken/Ott 2015, S. 19–21. Das lateinische Substantiv *materia* lässt sich etymologisch auf *mater* („Mutter“) zurückführen (vgl. Isid. etym. 19,19,4; dazu Meier/Focken/Ott 2015, S. 20). Gegen die sich daran anschließende ideengeschichtliche Tradition, das Materielle mit dem Weiblichen zu assoziieren, während die Form als männlich-geistiges Prinzip galt, hat sich der poststrukturalistische Feminismus der 1980er und 1990er Jahre gewandt. Vgl. etwa Butler 1993, S. 3–27; dazu Wagner 2010, S. 869; Meier/Focken/Ott 2015, S. 20f.
- 29 Duden Fremdwörterbuch 2020, S. 697. Zur metaphorischen Dimension von ‚Material‘ vgl. außerdem Meier/Focken/Ott 2015, S. 22f.
- 30 Das Duden Fremdwörterbuch 2020, S. 697, verzeichnet s. v. ‚Materialität‘ die Bedeutungen „Stofflichkeit, Körperlichkeit, das Bestehen aus Materie“, geht aber auf übertragende Verwendungen nicht ein. Vgl. auch Karagianni/Schwindt/Tsouparapoulou 2015, S. 33: „Umgangssprachlich meint Materialität das, was für das Materielle wesentlich ist, also für das, was aus Materie besteht und dementsprechend physikalisch präsent (→Präsenz) ist.“
- 31 Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparapoulou 2015.
- 32 Duden Herkunftswörterbuch 2020, S. 543.
- 33 Vgl. Duden Fremdwörterbuch 2020, S. 701; Duden Herkunftswörterbuch 2020, S. 543.
- 34 Duden Fremdwörterbuch 2020, S. 702: „1. [...] vermittelndes Element. 2. [...] Mittelform zwischen Aktiv u. Passiv [...]. 3. [...] Träger bestimmter physikalischer od. chemischer Vorgänge. 4. [...] a) (Parapsychol.) jmd., der für Verbindungen zum übersinnlichen Bereich besonders befähigt ist; b) jmd., an dem sich aufgrund seiner körperlichen, seelischen Beschaffenheit Experimente, bes. Hypnoseversuche, durchführen lassen. 5. a) [...] Einrichtung, organisatorischer u. technischer Apparat für die Vermittlung von Meinungen, Informationen od. Kulturgütern; eines der Massenmedien Film, Funk, Fernsehen, Presse; b) [...] Unterrichts[hilfs]mittel, das der Vermittlung von Information u. Bildung dient; c) [...] für die Werbung benutztes Kommunikationsmittel, Werbeträger“.

Übertragung von Inhalten sowie von künstlerischen Gestaltungen aller Art betreffenden Sinn.³⁵

Die in den letzten Jahrzehnten interdisziplinär geführten Forschungsdiskussionen zeigen, dass beide Begriffe über die skizzierten Grundbedeutungen hinaus mit weitreichenden theoretischen Implikationen verknüpft worden sind, die ihre hohe, über Fachgrenzen hinaus wirksame wissenschaftliche Attraktivität begründen; eine Attraktivität im Theoretischen, die zugleich – insbesondere für die Erforschung vormoderner ästhetischer Akte und Artefakte, der sich dieser Band im Rahmen des SFB 1391 *Andere Ästhetik* widmet – konzeptionelle Herausforderungen und methodische Schwierigkeiten mit sich bringt. Deshalb sollen zunächst die theoretischen Entwürfe von Materialität und Medialität rekapituliert und kritisch geprüft werden. Aus der Auseinandersetzung mit der Forschung heraus werden dann laufend mit den Beiträgen des Bandes korrelierte Vorschläge zur Operationalisierung entwickelt, um die beiden Konzepte auf ein methodisch sicheres Fundament zu stellen und sie anhand der Gegenstände, deren Erhellung sie dienen, in sich weiter auszudifferenzieren. Schließlich schlagen wir eine Synthese vor, die den Zusammenhang von Materialität und Medialität, die wir nicht als Gegenbegriffe, sondern als dezidiert komplementäre Ansätze – letztlich als zwei Seiten einer Medaille – verstehen,³⁶ herausarbeitet. Leitend ist für uns dabei die These, dass mit Materialität und Medialität nicht einfach Grundbedingungen jeglicher Ästhetik aufgerufen sind, sondern durch ihr wechselseitiges Bedingungsverhältnis Spezifika einer anderen Ästhetik konturiert werden können.

2.1 Materialität

Die große transdisziplinäre Anziehungskraft des Konzepts der Materialität rührt vorrangig daher, dass mit ihm zentrale Dichotomien der überkommenen (europäischen) Epistemologie grundlegend revidiert werden sollen.³⁷ In dieser traditionellen Episte-

35 Im Unterschied zu ‚Materialität‘ ist das Wort ‚Medialität‘ im Deutschen bislang nicht lexikalisiert.

36 Materialität und Medialität begegnen nicht selten im Verbund, vgl. etwa Greber/Ehlich/Müller 2002; Bennewitz/Schindler 2011; Kern et al. 2021. Nur selten jedoch werden die Begriffe dabei im wechselseitigen Bezug konzeptionalisiert. In Beiträgen zur Medialität sind medial perspektivierte Kapitel zur Materialität üblich, vgl. etwa Genz/Gévaudan 2016, S. 61–109; Kiening 2016, S. 259–291.

37 Im Zentrum unserer Überlegungen steht ein interdisziplinär diskutierter Theoriezusammenhang der Materialität, der sich teilweise – etwa in der Materiellen Kulturforschung (vgl. Hahn 2014; Samida/Eggert/Hahn 2014) – in enger Auseinandersetzung mit disziplinären Materialitätsansätzen entwickelt hat, teilweise aber auch – etwa im Fall der Editionswissenschaft (vgl. Schubert 2010) – erst später mit disziplinär etablierten Ansätzen verknüpft worden ist. Die zahlreichen, oft länger als der zu skizzierende Theoriezusammenhang bestehenden einzelwissenschaftlichen Ansätze der Materialitätsforschung können im Rahmen dieser Einleitung nicht eingehend gewürdigt werden.

mologie – und ihr folgend auch der (philosophischen) Ästhetik – dominiert seit der platonischen Ideenlehre und dem aristotelischen Hylemorphismus die Form über den Stoff, die intelligible Idee über den sinnlichen Körper, die Repräsentation über die Präsenz. So bezeichnet bei Platon wie Aristoteles (und sukzessive in der europäischen intellectual history) die Idee bzw. die Form das vollgültige, teleologische Sein, während die Materie als Ermöglichungsgrund bzw. Potenz des Seins fungiert.³⁸ Damit geht die – von der christlichen Theologie und Philosophie noch zugespitzte – Vorstellung einher, dass die Materie bzw. der Körper ein ‚totes‘ Substrat (cartesisch: *res extensa*) bildet, das erst von der Seele (cartesisch: *res cogitans*) belebt wird. Nicht nur Fühlen, Denken und Sprechen, sondern auch Streben, Bewegen und Handeln erscheinen damit als exklusive Proprietäten beseelter, ergo belebter Körper.³⁹

Gegen die Unterordnung des physisch-körperlichen Materials unter ein ideell-geistiges Formprinzip fordert das Konzept der Materialität, die unbelebten Dinge und Körper epistemologisch (mehr oder weniger) gleichberechtigt neben die beseelten Lebewesen, und zwar insbesondere die Menschen, zu stellen.⁴⁰ Materialität wird zudem phänomenologisch mit (sinnlicher) Präsenz (als einem nur augenblickhaft erreichbaren Diesseits hermeneutischer Sinnbildung) assoziiert und fordert so das auf dem Dualismus von Körper und Seele beruhende Repräsentationsparadigma heraus;⁴¹ hier bestehen zudem Überschneidungen mit dem Ansatz der Performativität, der darauf abzielt, (ästhetische) Handlungsvollzüge als Verkörperungsprozesse zu beschreiben, die Präsenz und Repräsentation als Kippfigur allererst emergieren lassen.⁴² Damit zielt das Konzept der Materialität in grundsätzlicher Weise darauf ab, die Dichotomie zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten sowie die auf sie gegründeten epistemologischen Hierarchien (insbesondere die Höherrangigkeit der Form gegenüber dem Stoff, der Seele gegenüber dem Körper sowie des Rationalen gegenüber dem Sinnlichen)⁴³ zu überwinden. Seinen bekanntesten Ausdruck findet dieses Ziel in dem Vorschlag, die ‚Dinge zum Leben zu erwecken‘.⁴⁴ Dieser Vorschlag richtet sich gegen die Prämisse, die Materie bzw. das Material bezeichne in epistemologisch-theoretischen – und damit zusammenhängend auch in poetischen und Praxiszusammenhängen – den passiven (und stummen) Part (das *obiectum* als das ‚Entgegengesetzte‘, den Rohstoff, den Körper), das Wirkungen,

38 Vgl. Claus von Bormann et al.: Form und Materie, in: HWPh, Bd. 2 (1972), Sp. 977–1030; Wolfgang Detel et al.: Materie, in: HWPh, Bd. 5 (1980), Sp. 870–924; Wagner 2010.

39 Aristot. an 2,1–3 412a–415a. Vgl. zu den großen Linien der skizzierten traditionellen Epistemologie Gumbrecht 2004.

40 Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015.

41 Vgl. Gumbrecht/Pfeiffer 1988; Gumbrecht 2004.

42 Vgl. Fischer-Lichte 2004, bes. S. 255–261.

43 Einen ideengeschichtlichen Überblick über die Ablehnung des Materiellen in Kontexten der Formgebung bietet Raff 1994, S. 18–25.

44 Vgl. etwa Latour 2017, S. 125.

Gestaltungen und Handlungen durch den aktiven Part (das Subjekt, die Formung, den Geist / die Seele) erleide.⁴⁵ Gegenüber dieser Verknüpfung von Materialität und Passivität wird betont, dass die materialen Dinge sehr wohl absichtsvoll, handlungsfähig und womöglich sogar sprachbegabt sein können. Dabei beruhen die theoretischen Entwürfe der Materialität auf empirischen Forschungen u. a. der Anthropologie, der Archäologie, der Materiellen Kulturforschung und der Wissenschaftssoziologie, die nahelegen, dass beim künstlerischen oder wissenschaftlichen Handeln oft nicht Menschen allein verantwortlich sind, sondern Handlungsfähigkeit (*agency*) in Assemblagen oder Netzen von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten emergiert.⁴⁶ Weiterhin stützt sich das Konzept der Materialität auf lange vergessene oder marginalisierte, im Zuge der jüngeren Forschungsdiskussionen wiederentdeckte stoische, epikureische Ontologien, auf vormoderne Praktiken des Umgangs mit Dingen (Fetischismus, Gabe, Idolatrie) oder auf philosophische Entwürfe der (Post-)Moderne (z. B. von Karen Barad, Martin Heidegger, Wilhelm Schapp).⁴⁷ Insbesondere in den Geistes- und Kulturwissenschaften sowie in den Sozialwissenschaften haben entsprechende Materialitätskonzepte seit zwanzig Jahren Konjunktur.⁴⁸

Wie plausibel der einheitsstiftende Kerngedanke der in sich durchaus heterogenen theoretischen Ansätze – ein Zusammenwirken menschlicher und nicht-menschlicher Aktanten in sozialen und Praxiskontexten und das Postulat einer Handlungspotenz der Dinge – trotz seiner zunächst kontraintuitiven⁴⁹ Anmutung ist, mag man sich an den in den letzten Jahren gehäuft auftretenden Naturkatastrophen vor Augen führen, die auf den Klimawandel und mithin eine spezifische Aktivität der ‚Naturdinge‘ – Wassermassen, Feuersbrünste – gerade im Zeitalter des Anthropozän zurückzuführen sind. Tatsächlich verfolgen wichtige Vordenker der Materialität wie Jane Bennett oder Bruno Latour mit ihren Ansätzen dezidiert ökopolitische Ziele, wenn sie den Anteil der Dinge (der Natur) im menschlichen Handeln nicht nur sichtbar machen, sondern ebendiesen Dingen zugleich politische Repräsentation (im „Parlament der Dinge“ etwa, so ein Buchtitel Latours) erkämpfen möchten, um die (bei Latour im Rückgriff auf vormoderne Konzepte als „Gaia“ figurierende) Natur zu erhalten.⁵⁰ Die konzeptionelle Depotenzie-

45 Vgl. etwa Aristot. an. 2,1 412a.

46 Vgl. etwa Gell 1998; Latour 2008 [1991]; Kohl 2003; Daston 2004; Knappett/Malafouris 2008a; Hodder 2012.

47 Zur gut erforschten Vorgeschichte aktueller Materialitätstheorien (etwa Gabentheorie nach Marcel Mauss, Philosophie des Dings bei Martin Heidegger) vgl. Böhme 2006; Kalthoff/Cress/Röhl 2016b; Mühlherr 2016, S. 2f. (mit weiterer Literatur).

48 Vgl. für aktuelle Synthesen der großflächigen Forschungslandschaft Heibach/Rohde 2015; Hülsen-Esch 2016a; Hülsen-Esch 2016b; Kalthoff/Cress/Röhl 2016a; Mühlherr et al. 2016; Haug/Hielscher/Lauritsen 2022.

49 Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, S. 34.

50 Vgl. Latour 2008 [1991]; Latour 2001; Latour 2007; Bennett 2010; Latour 2017.

rung und Dezentrierung des Menschen im Handeln folgt also zum Teil dem ökologisch motivierten Ansinnen, die immer wieder auch durch anthropozentrisches Denken legitimierte Zerstörung der Erde zu verhindern; die theoretische Verve, mit der die Überwindung anthropozentrischen Denkens vorgetragen wird (Handlungsmacht der Dinge, Dekonstruktion der Intentionalität als eines menschlichen Propriums), lässt sich auch mit der existenziellen Gefahr erklären, auf die sie zielt.⁵¹ Dass die Dinge gleichwohl nicht einfach animistisch belebt werden, zeigt sich daran, dass sie zwar nicht mehr als passive, leblose Objekte, aber auch nicht als vollgültige Subjekte und Lebewesen, sondern als „Quasi-Objekte“⁵² (Latour) oder „Vibrant Matter“⁵³ (Bennett) verstanden werden sollen.

Die Materialitätstheorien fordern also nicht, die Handlungsfähigkeit aller Dinge pauschal und unbesehen anzuerkennen.⁵⁴ Agency ist vielmehr, besonders im Bereich der Geistes- und Kulturwissenschaften, nicht klassifikatorisch und a priori zuzusprechen, sondern relational und kontextabhängig zu bestimmen.⁵⁵ Entscheidend ist, das lehrt wiederum die intensiv mit der materiellen Kultur vergangener und gegenwärtiger Gesellschaften befasste anthropologische und archäologische Forschung, immer der Einzelfall, bei dem die Dinge sich einmal als handlungsfähig erweisen können, ein andermal nicht, während sie sich meistens – im Gesamt eines aus menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten geknüpften Handlungsnetzes (das je nach Konzept ‚Netzwerk‘, ‚assemblage‘, ‚entanglement‘ usw. genannt werden kann) – auf einer Achse mit den Polen Agentialität und Passivität situieren lassen. Agency wird – zumal, wenn es um gestalterische oder praktische Prozesse geht – immer menschliche und dingliche Anteile haben, deren genaue Bestimmung vom Einzelfall abhängt. Bei der konkreten Bestimmung menschlicher und dinglicher Anteile an einzelnen Handlungen lässt sich gleichwohl eine grundsätzliche kognitive Differenz zwischen Dingen und Menschen schwerlich leugnen. Insofern dürfte es plausibel sein, auch Artefakte (als Untergruppe

51 Ausdrücklich dazu etwa Bennett 2010, S. viii–xi.

52 Vgl. Latour 2008 [1991], bes. S. 70–76.

53 So der Buchtitel von Bennett 2010.

54 Dagegen zieht Bennett 2010, S. 28, aus einem außergewöhnlichen Stromausfall in Nordamerika den wohl zu weit gehenden Schluss: „Electricity, or the stream of vital materialities called electrons, is always on the move, always going somewhere, though where this will be is not entirely predictable. Electricity sometimes goes where we send it, and sometimes it chooses its path on the spot, in response to the other bodies it encounters and the surprising opportunities for actions and interactions that they afford.“ Hier wird aus dem Ausnahmefall, dem Zusammenwirken verschiedener, außergewöhnlicher Faktoren, die zum massiven Stromausfall am 14. August 2003 geführt haben, ein falsches Gleichgewicht abgeleitet. Elektrizität verhält sich eben gerade nicht ‚die eine Hälfte der Zeit so, die andere so‘ („sometimes [...] sometimes“), sondern nur im krassen Ausnahmefall verhält sie sich anders als von Menschen vorhergesagt, intendiert und in – überwiegend jahrzehntelang problemlos funktionierenden – Infrastrukturen eingerichtet.

55 Vgl. Gell 1998, S. 22.

der Dinge) nicht gänzlich gleichberechtigt und symmetrisch neben menschliche Handlungsträger zu stellen, sondern ihnen tendenziell eine „second-class agency“⁵⁶ zuzugestehen (vgl. aber den Beitrag von Marianne Koos, die am Beispiel der Porträtjuwelen eine symmetrische, nicht mehr hierarchisch zu ordnende Agentialität beschreibt, die sich zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren entwickelt).⁵⁷ Um die Vermittlung dieser ‚Handlungsfähigkeit zweiter Klasse‘ in Aktionsnetzen zu operationalisieren, schlagen wir vor, auf das Konzept der Medialität auszugreifen. So scheint es bedenkenswert, die Aushandlung von Handlungsmacht zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten als Prozess der Medialisierung zu konzeptionalisieren, in dessen Verlauf, der von reziproken Vermittlungen und reversiblen Übertragungen bestimmt wird, aus den jeweiligen agentiellen Potenzialen der beteiligten (Proto-) Akteure vollendete Handlungen emergieren (vgl. die Beiträge von A.C. Duncan und Claire Heseltine).

Es geht bei der so verstandenen Materialität um eine Flexibilisierung epistemologischer Prämissen, durch die nicht von vornherein ausgeschlossen wird, dass materiale Objekte über die Handlungspotenzen von Quasi-Objekten verfügen.⁵⁸ Damit sollen, das sei betont, bestehende geistes- und kulturwissenschaftliche Ansätze zur Erforschung der Materialität von Akten und Artefakten außerhalb der skizzierten Theorietraditionen – von der Dinghermeneutik⁵⁹ über die Editionswissenschaft⁶⁰ bis zur Materialsemantik⁶¹ – nicht abgelöst oder ersetzt, sondern in einen gemeinsamen konzeptionellen Rahmen gestellt werden, der zentral Ästhetik als Praxis fokussiert (vgl. die Beiträge von Gabriel Nocchi Macedo, Maria Streicher und Michael Berger). Besondere Relevanz gewinnt in diesem Zusammenhang die Ästhetik des Performativen. Dieser Ansatz, der u. a. der Performativitätstheorie, der Ritualforschung sowie der künstlerischen Aufführungspraxis verpflichtet ist, postuliert, dass performative Handlungen, Sprech- oder Bildakte ästhetische Effekte (wie Wahrnehmungen, Ambivalenzen, Transformationen) auch in ihrer material-körperlichen Dimension hervortreten lassen,⁶² und ist hier weiterführend einzubeziehen (vgl. die Beiträge von Marianne Koos, Katharina Geißler, Ina Knoth und Jochen Hermann Vennebusch). Einheit in der Vielfalt also – und zwar auch in der Beschreibungssprache: Wie der Anteil, die Beteiligung oder die Rolle des Materiellen in Gestaltungsprozessen und Handlungskontexten genau benannt wird, ob die Affordanz der Materialien aufgerufen wird oder ihre Agency oder Agentialität,

56 Gell 1998, S. 17 und 20.

57 Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, S. 36–38.

58 Vgl. Knappett/Malafouris 2008b, S. xi.

59 Vgl. Ohly 1959; Brinkmann 1980.

60 Vgl. Schubert 2010.

61 Vgl. Raff 1994.

62 Vgl. Fischer-Lichte 2004; Bredekamp 2015.

erscheint gegenüber dem verbindenden Augenmerk für die Materialität von Poiesis und Praxis als zweitrangig. Ausschlaggebend ist die für eine mehr als passive Beteiligung des Materiellen an menschlichen Verrichtungen offene Perspektive. Es gilt, gerade auch mit Blick auf die Ästhetikforschung, Handlungsmacht (*agency*) und ggf. auch Intentionalität zu relativieren und zu distribuieren bzw. als distribuierte zu konzipieren.⁶³ Darin knüpft der vorliegende Band nicht zuletzt an bestehende Ansätze des SFB 1391 *Andere Ästhetik* zur pluralen Autorschaft⁶⁴ an und führt sie weiter, indem die Kollaboration menschlicher Autor:innen und Künstler:innen mit nicht-menschlichen Akteuren und qua Affordanz oder als „vibrant matter“ wirkenden Materialien thematisiert wird (vgl. dazu etwa die Beiträge von A.C. Duncan, Stefania Cecere, Marianne Koos, Maximilian Wick, Claire Heseltine und Steffen Zierholz in diesem Band).⁶⁵

Bei der Operationalisierung des Materialitätskonzeptes ist ein weiterer Aspekt zu bedenken, den prominent Tim Ingold unter dem Schlagwort „Materials Against Materiality“ vorgebracht hat: In den jüngeren Diskussionen um die Materialität gehe es mehr um das Konzept als um konkrete Materialien (und Körper) sowie die Techniken und Verfahren des Umgangs mit ihnen.⁶⁶ Paradoxe Weise scheint also das zunehmende theoretische Interesse für die Materialität der Dinge die Erforschung des praktischen Umgangs mit Materialien in den Schatten zu stellen. Ingold hat deshalb vorgeschlagen, das abstrakte Konzept der Materialität mit dem auf konkrete Eigenschaften von Materialien sowie auf die (Produktions-)Techniken materieller Artefakte bezogenen Begriff des Materials zu konfrontieren.⁶⁷ Wie bereits angedeutet, möchten wir stattdessen dafür plädieren, den Begriff der Materialität von bestimmten, festen Vorannahmen über die Handlungsmacht von Dingen lösen, um ihn so insgesamt zu flexibilisieren und zu öffnen auch und gerade für ebenjene konkrete, physikalische und technische Dimension der Materialien in Herstellungszusammenhängen, auf die Ingold hinauswill.

Zudem sind die jeweiligen zeitgenössischen Konzeptionen des Materiellen – wie auf einzelne Materialien oder Materialgruppen bezogene Diskurse, Kontexte, Semantiken und Wertungen aus der Entstehungszeit der Untersuchungsgegenstände – zu berücksichtigen.⁶⁸ Im vorliegenden Band tragen wir dieser Anforderung mit einer eigenen Sektion ‚Diskurse‘ Rechnung. Die historische und kulturelle Materialität der Materialien

63 Vgl. dazu Malafouris 2008; Bennett 2010, S. 20–38.

64 Vgl. Gropper/Rösli 2021; Gropper et al. 2023.

65 Vgl. etwa Malafouris 2008, S. 34, der die Gestaltung eines Tongefäßes als „an act of collaboration between the potter and the mass of wet clay rapidly spinning upon the wheel“ beschreibt.

66 Ingold 2007. Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, S. 38; Kühtreiber/Schlie 2017, S. 2–4. Die beiden Positionen, die der schlagwortartigen Gegenüberstellung von „Materialien“ und „Materialität“ zugrunde liegen, lassen sich – auch vor dem Hintergrund von Gell 1998, S. 8 – als anthropologisch (Ingold) und soziologisch (Latour) bezeichnen.

67 Vgl. Ingold 2007, S. 9.

68 Vgl. grundlegend Raff 1994.

beeinflusst den praktischen Umgang mit ihnen in der Regel (mindestens implizit) auch dann, wenn die Materialbearbeitung ohne (explizite) theoretische Reflexion im Vorfeld vonstattengeht (vgl. dazu etwa den Beitrag von Annette Haug und Adrian Kröger-Hielscher). Diese konzeptionelle Dimension der ästhetischen Akte und Artefakte selbst, die auch durch den unterstützenden Einbezug moderner Theoriekonzepte erschlossen werden kann, steht dann im Zentrum der Sektion ‚Konzeptualisierungen‘. Materialien sind demnach selten ‚nur‘ und ‚bloß‘ Materialien. Messing etwa ist nicht einfach eine Legierung, sondern goldähnlich, und Stein kann zu einem medial wirksamen Bildträger avancieren (vgl. die Beiträge von Maria Streicher und Steffen Zierholz). Wenn sie diskursiv, kontextuell, semantisch oder durch – normative – Wertungen aufgeladen werden, können Materialien zugleich als Vermittler dieser ‚Aufladungen‘ und Einschreibungen gelten – mithin als Medien. Aus dieser Funktionalität speist sich ihre spezifische Wirksamkeit im Bereich künstlerischer und sozialer Ordnungen, der sich schwerpunktmäßig die Beiträge der gleichnamigen Sektion widmen. Über die Diskursivität der Materialien öffnet sich somit die Materialität zur Medialität (vgl. die Beiträge von Stefania Cecere und Matthew Chaldeckas).

Während vor diesem Hintergrund eine (auf die Ersetzung des ersten durch den zweiten Begriff zielende) Gegenüberstellung von Materialität und Materialien nicht sinnvoll erscheint, bietet es sich gleichwohl an, den Begriff der Materialität auf die kulturell bzw. diskursiv bedingten Eigenschaftszuschreibungen, Materialsemantiken und -wertungen sowie auf die sozial bedingten Affordanzen und Agentialitäten, auf die Rolle materialer Objekte als Ressourcen und (Über-)Träger von Praktiken, den Begriff des Materials dagegen auf die konkret-physischen und im analytischen Sinn separat aufgefassten Stoffe materialer Objekte zu beziehen.⁶⁹ Eine solche begriffliche Differenzierung kann mit dem praxeologischen Modell des SFB 1391 *Andere Ästhetik* weiter präzisiert werden. Diesem Modell zufolge bewegen sich ästhetische Akte und Artefakte „stets in einem Spannungsfeld zwischen Formwissen und Funktionswissen, das sie in besonderen Fällen auch reflektieren“, ⁷⁰ wobei die wechselseitige Dynamik zwischen den beiden Dimensionen als ästhetisch konstitutiv verstanden wird. Charakteristisch für ästhetische Akte und Artefakte ist demnach, dass sie an einer technisch-artistischen Eigenlogik, der autologischen Dimension, einerseits und an einer pragmatisch-historischen Alltagslogik, der heterologischen Dimension, andererseits partizipieren, dass dieses Partizipieren ein oszillierend-dynamisches Geschehen ist und dass die doppelte

69 Vgl. für einen vergleichbaren Vorschlag auch Meier / Focken / Ott 2015, die Materialität als „Konzept[] vom materiellen Ding-Sein der Dinge“ (S. 19) definieren, dessen „stoffliche Referenz“ (S. 21) das Material als „physischer Stoff, aus dem ein materiell konzipiertes Ding besteht, die Substanz, mit der sich in physischen, oft körperlichen Kontakt treten lässt“ (S. 19), sei. Wir schließen hieran an, beschränken Materialität aber nicht auf den auf den konzeptuellen Status von *Dingen*.

70 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 27.

Dynamik als ästhetische in sogenannten Reflexionsfiguren beobachtet werden kann. Die folgende Grafik veranschaulicht das praxeologische Modell:⁷¹



Abb. 4. Das praxeologische Modell einer Anderen Ästhetik.

Das Materielle kommt auf beiden Seiten des Modells, (1) in der autologischen wie (2) der heterologischen Dimension, zum Tragen. (1) „Materialien“ verortet das praxeologische Modell im ersten Schritt auf der Seite des „Form- und Gestaltungswissen[s]“. Hierbei steht der poetische Umgang mit Materialien als dem Zugrundeliegenden der Akte und Artefakte im Zentrum, wie der sogenannte „Minimalkonsens“ des Ästhetischen zeigt: „Zum Minimalkonsens zählt (a) eine sinnlich-materiale Ausgangsbasis (Körper, Baustoffe, Farbe, Klänge, Worte, Handlungen etc.) sowie (b) eine durch Gestaltungs- und Verfertigungswissen (τέχνη/ars) geleitete Sorgfalt in der Ausgestaltung (z.B. gezielter Einsatz von Materialien, reflektierte Anordnung), welche (c) die Formdimension des Aktes oder Artefaktes zu einer Aussageebene sui generis erhebt.“⁷² Hier kommt Materielles als erstes Kriterium, die „sinnlich-materiale Ausgangsbasis (Körper, Baustoffe, Farbe, Klänge, Worte, Handlungen etc.)“, ins Spiel. Dabei handelt es sich zunächst um ‚Rohstoffe‘ in autologischer Hinsicht, aus denen im Zusammenspiel mit einer (b) sorgfältigen formalen Gestaltung und einer (c) Aufladung dieser Gestaltung mit Bedeutung ästhetische Akte und Artefakte entstehen. Der Minimalkonsens schreibt somit dem Materiellen eine grundlegende Relevanz für alles Ästhetische zu, die sich zuerst darin

71 Siehe Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 27.

72 Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 19.

konkretisiert, dass die „sinnlich-materiale Ausgangsbasis“ über eine spezifische Medialität, und zwar in Bezug auf die Wahrnehmbarkeit der Akte und Artefakte, die sie materialiter ermöglicht, verfügt.⁷³ Definitionsgemäß kann es also keine Ästhetik ohne Material geben. Tatsächlich betrifft diese ästhetische Ebene des Materiellen die ästhetische Wirkung von Akten und Artefakten ganz fundamental: Ihre Wirksamkeit beginnt bei der sinnlichen Wahrnehmung durch die und setzt sich fort in der Imagination der Rezipierenden (vgl. die Beiträge von Ina Knoth und Steffen Zierholz); sie endet weder mit der Schrift als Analogon der Stimme (vgl. den Beitrag von Katharina Geißler) noch mit der expliziten Reflexion ästhetischer Wahrnehmung (vgl. den Beitrag von Matthew Chaldekas). Mithin sollte sich die „Sorgfalt in der Ausgestaltung“ durch ein formbezogenes „Gestaltungs- und Verfertigungswissen“ leiten lassen, das dezidiert ein stoffbezogenes „Materialwissen“ impliziert. Vielleicht müssen sich auch – so könnte eine Hypothese dieses Bandes zur ästhetischen Eigenlogik des Materiellen lauten – die Materialien von Akten und Artefakten zu einer „Aussageebene sui generis“ (im Sinn der Materialität) erheben, damit von Ästhetik die Rede sein kann. Die Beiträge dieses Bandes machen die Probe aufs Exempel.

(2) Charakteristisch für das praxeologische Modell des SFB 1391 ist zudem, dass die Ästhetik von Akten und Artefakten nicht durch einen Bezug auf die – von der hierarchischen Form-Material-Dichotomie geprägte – autologische Dimension allein begründet wird, sondern sich erst in der wechselseitigen Dynamik zwischen autologischer und heterologischer Dimension konstituiert. In dieser Dynamik kommt der praxeologische Ansatz des Modells zur Geltung; in seinem Rahmen wird das (ästhetische) Handeln auf der Basis neuerer Praxistheorien⁷⁴ als dezidiert körperlich-materielle Praktik verstanden.⁷⁵ So wird es möglich, „auch ästhetische Phänomene als wirkende Kräfte, d.h. als ‚Akteure‘ mit dynamischer Handlungsmacht in sozialen Vollzügen aufzufassen“.⁷⁶ Der Kerngedanke der Materialitätstheorie, dass auch nicht-menschliche Entitäten (wie ästhetische Akte und Artefakte) menschliches Handeln beeinflussen, bedingen oder bestimmen, ist somit ein integraler Bestandteil des praxeologischen Modells der *Anderen Ästhetik*.

Insgesamt lassen sich Materialien ästhetischer Akte und Artefakte im praxeologischen Modell als konkret-physische Stoffe tendenziell der autologischen Dimension (und ihrem von der Form geprägten Paradigma der Gestaltung des stofflichen Substrats) zuordnen, während die mit dem Begriff der Materialität aufgerufene kulturelle bzw. diskursive Semantik und die potenzielle soziale Widerstands-, Wirk- oder Handlungsmacht materieller ästhetischer Akte und Artefakte – wiederum tendenziell –

73 Siehe unten, Anm. 90.

74 Vgl. Reckwitz 2008.

75 Vgl. Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 25 f.

76 Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 25.

in der heterologischen Dimension zu situieren ist. Diese Zuordnung bildet den perspektivischen Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung, in deren Verlauf – den die ‚Schleife‘ des Modells indiziert – die Übergängigkeiten, Übertragungen und wechselseitigen Dynamiken zwischen Autologie und Heterologie zu rekonstruieren sind. Die begriffliche Differenzierung zwischen Materialität und Materialien lässt sich vor diesem Hintergrund modellhaft reformulieren: *Materialität autologisch* betrachten heißt, einzelne Materialien und ihre sinnlichen Eigenschaften unter Aspekten der sinnlichen Wahrnehmung, der technischen Produktion und der formalen Gestaltung zu untersuchen (vgl. etwa die Beiträge von Annette Haug und Adrian Kröger-Hielscher sowie von Maximilian Wick). *Materialität heterologisch* betrachten heißt dagegen, die kulturell bestimmten Eigenschaften, Semantiken, Affordanzen von Materialien oder die von Ressource bis Akteur zu skalierende soziale Wirkmächtigkeit von Akten und Artefakten in körperlich-materiellen Praxiszusammenhängen zu untersuchen (vgl. etwa die Beiträge von A.C. Duncan, Marianne Koos, Petra Wodtke und Claire Heseltine). Materialität im Rahmen des praxeologischen Modells analysieren heißt somit, autologisch-heterologische Dynamiken, in die sowohl Materialien als auch die kulturelle oder soziale Materialität ästhetischer Akte und Artefakte stets eingebunden sind, zu rekonstruieren (vgl. etwa die Beiträge von Gabriel Nocchi Macedo, Ina Knoth und Michele Lange).

Materialien und Materialität sind also, besonders wenn es um ästhetische Akte und Artefakte in poietischen und Praxiszusammenhängen geht, untrennbar; denn das Ästhetische konstituiert sich dem praxeologischen Modell zufolge allererst durch die wechselseitige Dynamik zwischen Autologie und Heterologie. Damit kristallisiert sich ein integraler Materialitätsbegriff heraus, der auf die dynamische Wechselwirkung zwischen der Autologie der Materialien und der Heterologie der Materialität(en) und somit das Ineinander beider Dimensionen zielt. Und dieser Materialitätsbegriff erweist sich im Kontext des Modells als Kehrseite des Medialitätsbegriffs, wenn gilt: „Soziale Wirkung und Handlungsmacht gewinnen ästhetische Akte und Artefakte, so die These, damit nur, indem sie zwischen autologischen und heterologischen Anforderungen *vermitteln*.“⁷⁷ Die Dynamik zwischen Autologie und Heterologie ist also – im Hinblick auf die Materialität von Akten und Artefakten – eine mediale, weil die ‚gestaltete‘ Aisthesis der Akte und Artefakte als Voraussetzung ihrer sozialen Wirksamkeit ebenso von ihrer Materialität vermittelt wird wie ihr agentielles Potenzial in gesellschaftlichen Handlungsvollzügen. Beobachtbar werden derartige *Vermittlungen* zwischen Autologie und Heterologie in ästhetischen Reflexionsfiguren, die das dynamische Ineinander künstlerischer und sozialer Logiken im jeweiligen ästhetischen Akt oder Artefakt markieren. So fungiert z.B., wie einleitend skizziert, die Chellini-Madonna hinsichtlich der Affordanz, von ihrer Rückseite eine Abformung in einem anderen Material vorzunehmen, als ästhetische

Reflexionsfigur ihrer Medialität und Materialität (weitere Reflexionsfiguren, die Materialität und Medialität integrieren, sind die im Beitrag von Petra Wodtke untersuchten kaiserzeitlichen Aquädukte oder die im Beitrag von Ina Knoth untersuchten frühneuzeitlichen Songdrucke).

Eine letzte begriffliche Präzisierung betrifft das Potenzial ästhetischer Akte und Artefakte, Materialität zu evozieren, also etwa eine mit der eigenen Stofflichkeit nicht übereinstimmende Materialität oder deren Eigenschaften zu simulieren und so die eigene Materialität zu dissimulieren. So kann z.B. eine beschriebene, gemalte oder in Mosaik gesetzte Figur die steinerne Materialität einer Statue hervorrufen, so können Terrakotta-Glasuren einen bronzenen Glanz erzeugen (vgl. den Beitrag von Annette Haug und Adrian Kröger-Hielscher sowie die Beiträge von Matthew Chaldeckas und Sarah Al Jarad). Insbesondere derartige Verfahren, eine fremde Materialität vorzutäuschen, sind als Intermaterialität beschrieben worden.⁷⁸ Doch Intermaterialität muss nicht grundsätzlich mit Simulation und Täuschung einhergehen, sondern kann auch einen faktischen Materialitätssprung – etwa von der Handschrift auf den Metallbecher (vgl. den Beitrag von Anna Chalupa-Albrecht) – oder das Zusammenwirken verschiedener Materialitäten in ästhetischen Akten und Artefakten – etwa von Wasser, Stimme und Bronze im performativen Akt der Taufe (vgl. den Beitrag von Jochen Hermann Vennebusch) – bezeichnen. In allen angesprochenen Fällen lässt sich Intermaterialität nicht von Intermedialität lösen, weil transmateriale Phänomene künstlerische oder funktionale Übertragungen, also mediale Übersprünge – von der Malerei auf Architektur oder Plastik, von der Rede in den Text (oder umgekehrt) – implizieren. Deutlich werden derartige Relationierungen, wird das enge Miteinander unterschiedlicher Materialien und Medien, von Materialitäten und Medialitäten in den Beiträgen, die unter der Sektion ‚Verschränkungen‘ versammelt sind und sich mit intermaterialen und intermedialen Dynamiken befassen.

Zusammenfassend möchten wir Materialität als einen von der neueren Materialitätstheorie inspirierten, aber weder theoretisch noch antitheoretisch restringierten methodischen Ansatz verstehen, der das Augenmerk auf die ideengeschichtlich lange verdeckten, bei näherem Hinsehen ungeheuer vielfältigen und vielseitigen materiellen Affordanzen, Agentialitäten, Beschaffenheiten, Eigenschaften, Eigenlogiken, Semantiken und Widerspenstigkeiten ästhetischer Akte und Artefakte zu lenken anregt. Außerdem sind simulative oder kommunikative Austauschbeziehungen zwischen unterschiedlichen Materialitäten zu bedenken. Ohne Materialien als Ausgangsstoffe formaler Gestaltung sind ästhetische Akte und Artefakte schlechthin unvorstellbar. Der vorliegende Band möchte die Implikationen dieses Befunds entfalten. Seine Beiträge zeigen, dass und inwiefern die Materialität ästhetischer Akte und Artefakte deren Formen über Affordanzen und Semantiken prägt und ihre potenzielle Agentialität in Assemblagen

78 Vgl. Flecker 2022, bes. S. 265–268.

und Handlungsnetzen fundiert. Materialität ist insofern eine Grundbedingung künstlerisch-gestalterischen Handelns, das zugleich als Medialisierung von Agency zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren verstanden werden kann. Materialität im übergeordneten Sinn umfasst die ästhetische Wahrnehmbarkeit von und die auf autologische Herstellungs- und Gestaltungstechniken fokussierte Auseinandersetzung mit Materialien sowie die agentielle Potenzialität von Akten und Artefakten in heterologischen Praxiszusammenhängen in ihrer wechselseitigen Dynamik, wobei nicht nur die heterologische Perspektive als Medialisierung zu operationalisieren, sondern auch die Dynamik zwischen Autologie und Heterologie als medialer Vermittlungsprozess zu erfassen ist.

2.2 Medialität

Auch das Konzept der Medialität wird von einigen Theoretiker:innen mit dem Ziel verbunden, die überkommene Epistemologie der westlichen Geistesgeschichte zu destabilisieren, und zwar besonders insofern, als mit dem Begriff des Mediums als eines ‚Mittleren‘ eine Figur des Dritten eingeführt wird, die im ‚Dazwischen‘, zwischen Dichotomien wie Form und Materie verbleibt und diese damit zugleich fundiert und unterläuft.⁷⁹ Eine solche Position enthebt die Medialität zwar den Exklusivität beanspruchenden Paradigmen der Sprache und der Technik, von deren Zugriffen die Medientheorie des 19. und insbesondere des 20. Jahrhunderts (etwa im Zuge von Kybernetik und *linguistic turn*) bestimmt worden ist.⁸⁰ Zugleich aber avanciert Medialität derart selbst zu einem umfassenden, anthropologischen Paradigma, ohne das weder Sprache noch Technik und nicht einmal das Denken selbst zu denken sei.⁸¹ Das vielzitierte Credo dieses radikalisierten Paradigmas der Medialität hat der vielleicht wichtigste Medientheoretiker des 20. Jahrhunderts, Marshall McLuhan, geprägt: „[...] the medium is the message“.⁸² Gemeint ist damit zunächst, dass Relevanzen und Wirkungen, die von (neuen) Medien ausgehen, die McLuhan als ‚extensions of man‘, als „Extensionen des menschlichen Körpers oder seiner Sinne [...] [versteht], seien es Kleidung, Instrumente, die Brille, das Rad oder Bücher, Glühbirnen, Zeitungen und Fernsehen“, ⁸³ durch das (neue) Ausmaß ebenjener Medien (als ‚Ausdehnungen‘ – *extensions* im Wortsinn) bestimmt werden. Das Industriezeitalter etwa sei u. a. durch die Maschine als Medium geprägt, deren ‚Inhalte‘ – etwa die Produktion von Autos oder Frühstücksflocken – gegenüber der Medialität der

79 Vgl. Mersch 2006, S. 19f. und 28.

80 Vgl. Mersch 2006, S. 12–17 und 219–221.

81 Vgl. Hartmann 2003, S. 23; Jäger/Linz 2004; Mersch 2004, S. 76f.; Jäger 2015, S. 112–117.

82 McLuhan 2001 [1964], S. 7.

83 Mersch 2006, S. 109.

Maschine unmaßgeblich seien.⁸⁴ Mit Blick auf den engeren Medienbegriff der jüngeren Medientheorie folgt daraus: „Das Bestimmende ist das Medium – das bedeutet: Nicht, was Medien übermitteln oder übertragen, zählt, sondern die Medialität des Mediums selbst.“⁸⁵ Die Botschaft eines Mediums sei nicht das von ihm Vermittelte, sondern die Medialität des Vermittelns.⁸⁶ Einzelne Medien stehen damit nicht mehr im Zentrum des theoretischen Interesses – und erst Recht nicht ihr Verhältnis zu den vermittelten Inhalten.⁸⁷ Medialität verweist demnach in der neueren Theoriediskussion nicht länger auf eine „Übertragbarkeitsbedingung“ kommunikativer oder künstlerischer Botschaften oder Formen, sondern bezeichnet – durchaus in selbstreferenzieller Tendenz – eine „Konstitutionsbedingung des jeweils mediatisierten Gehaltes“.⁸⁸

Während sich die Emphase, mit der Medialität zum neuen epistemologischen Paradigma erhoben worden ist, nicht wie im Fall einiger Materialitätstheorien mit den ökologischen Krisen der Gegenwart erklären lässt, sondern stattdessen wohl mit der Entwicklung ‚revolutionärer‘ neuer Medien des ‚elektrischen Zeitalters‘ sowie mit fächerübergreifenden epistemologischen Trends wie Konstruktivismus und Poststrukturalismus zu korrelieren ist,⁸⁹ ist doch eine auffällige Parallele in den theoretischen Entwürfen der Materialität und der Medialität zu beobachten. Im Bestreben, die ideen- und wissenschaftsgeschichtlich lange übersehene, oft auch bestrittene Relevanz des Stofflich-Körperlichen einerseits, des Übertragend-Vermittelnden andererseits über den traditionellerweise zugestandenen Status als bestenfalls transparente Ermöglichungsfaktoren oder Potenziale von Formen und Seelen, von Nachrichten und Inhalten hinaus zur Geltung zu bringen, sind die Status von Materialien und Medien geradezu umgekehrt worden: Haben sie bereits der antiken Metaphysik und Ontologie zufolge Verwirklichung und Wahrnehmung ermöglicht,⁹⁰ steigen sie im 20. Jahrhundert auf zu (im

84 McLuhan 2001 [1964], S. 7: „This is merely to say that the personal and social consequences of any medium – that is, of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology. [...] Many people would be disposed to say that it was not the machine, but what one did with the machine, that was its meaning or message. In terms of the ways in which the machine altered our relations to one another and to ourselves, it mattered not in the least whether it turned out cornflakes or Cadillacs.“

85 Mersch 2006, S. 111.

86 Vgl. auch Bubert / Merten 2018, S. 33.

87 Vgl. Jäger 2015, S. 107.

88 Jäger 2015, S. 113 (Hervorhebungen im Original). Man könnte zuspitzen, dass es der so verstandenen Medialität primär um die „Medientheorie“ (Jäger 2015, S. 107) – und nicht um konkrete Vermittlungsprozesse – geht.

89 Vgl. Hartmann 2003, S. 15–47; Bubert / Merten 2018, S. 30–33.

90 Da Aristoteles’ *De anima* u. a. nicht nur die Grundlagen der auf die Seele (im Gegensatz zum materialen Körper) fixierten Bewegungslehre expliziert, sondern auch als Grundtext der Medialität gilt (vgl. Mersch 2006, S. 19; Krämer 2008b, S. 29f. und 32; Kiening 2015, S. 358; Kiening 2016, S. 25), kann an seinem Beispiel für beide Theorie-Paradigmen die in der europäischen Vormoderne und

Kant'schen Sinn) Bedingungen der Möglichkeit menschlichen Handelns und Denkens überhaupt.⁹¹ Materialität und Medialität zielen als theoretische Impulse also beide darauf, ‚ihren‘ Gegenständen geradezu Eigenmacht und Autonomie zuzuschreiben. Dieses Bestreben kulminiert in der für beide Konzepte zentralen These, dass Materialien und Medien die mit ihnen assoziierten Effekte – etwa die Form als ‚Sein‘ eines Objekts, das Handeln als Folge menschlicher Intentionalität oder die Nachricht als Inhalt eines Kommunikationsaktes – nicht nur möglich und wahrnehmbar machen (um dann als Rohstoff oder Diaphanes zu verschwinden), sondern hervorbringen, konstituieren und (mit)erschaffen. Wenn sich aber Bewegung und Teleologie (bzw. Form) der alten, überkommenen Metaphysik zufolge der Seele als Ursache verdanken,⁹² dann weckt die Aufladung von unbewegten Dingen mit handlungsbezogenem Bewegungspotenzial (bis hin zur *agency*) und von Vermittlungsinstrumenten mit formbezogenem ‚Verwirklichungspotenzial‘ (bis hin zu *the medium is the message* im vulgären Sinn) den Verdacht, dass hier die ehemals bestimmenden Eigenschaften der Gegenbegriffe (etwa Form und Seele) bloß auf Materialität und Medialität übertragen werden, ohne die zugrundeliegenden

darüber hinaus begegnende Marginalisierung von Materielem und Medialem illustriert werden. So hält Aristoteles zum einen fest, dass ‚Sein‘ („Wesenheit“) „ein Dreifaches bedeutet, die Form, den Stoff, das Zusammengesetzte“, wobei „der Stoff die Möglichkeit ist, die Form Erfüllung“ und „das Zusammengesetzte der beseelte Körper“, weshalb nicht der materiale „Körper die Erfüllung der Seele, sondern diese die eines bestimmten Körpers“ sei (Aristot. an. 2,2 414a15–19; Übers. Theiler 2006, S. 28). Bewegung und mithin Agency ist demnach eine Kapazität der Seele (als Erfüllung des Körpers und mithin des Materialen). Zum anderen beobachtet Aristoteles anhand des Sehens, dass visuelle Wahrnehmung ein Durchsichtiges als Ermöglichungsgrund – ein Medium avant la lettre – benötigt. Denn der „Gesichtssinn“ richte sich auf das „Sichtbare“, das Aristoteles primär mit der „Farbe“ identifiziert. Die Farbe sei „fähig, das wirklich Durchsichtige zu erregen“. „Durchsichtig nenne ich, was sichtbar ist, aber nicht an sich sichtbar, [...] sondern auf Grund einer fremden Farbe. Ein solches Durchsichtiges ist Luft und Wasser und mancher feste Körper.“ Das Durchsichtige kann potenziell da sein (etwa in der Finsternis); wenn es realisiert ist, nennt Aristoteles es „Helligkeit“: „Die Erfüllung des Durchsichtigen aber ist die Helligkeit.“ Nur wenn das Durchsichtige derart teleologisch als Helligkeit erfüllt ist, kommt das Sehen zustande. Insgesamt ereigne sich das Sehen also im Zusammenspiel von Wahrnehmungsvermögen, Farbe (des Wahrnehmungsgegenstandes) und hellem Durchsichtigem (dem Medium): „[...] [D]as Sehen kommt zustande dadurch, daß das Wahrnehmungsvermögen etwas erleidet. Unmöglich aber direkt seitens der gesehenen Farbe: so bleibt also, daß es seitens des Mediums geschieht, und es muß ein Medium geben; ist dieses leer, so wird nicht nur nicht deutlich, sondern überhaupt nichts gesehen.“ (Aristot. an. 2,7 418a26–419a21; Übers. Theiler 2006, S. 36f.) Ohne das ‚Medium‘ des Durchsichtigen gibt es also kein Sehen, aber damit Sehen zustande kommt, muss sich das Durchsichtige als Helligkeit zur Transparenz (Diaphanizität) erfüllen. Krämer 2008b, S. 30, nennt die aristotelische Annahme eines durscheinenden Mediums als Potenzialität des Sehens „eine frühe Thematisierung des Phänomens medialer Selbstneutralisierung“.

91 Vgl. für eine solche Perspektive auf Medien dezidiert Hartmann 2003, S. 17, 20, 22, 101f. u.ö. Zur Kritik vgl. Mersch 2004, S. 76–79.

92 Vgl. Aristot. an. 2.

Dichotomien tatsächlich aufzuheben.⁹³ Eine derartige Übertragung *anderer* Logiken wird aber die gesuchten *Eigen*logiken des Materiellen und Medialen beinahe zwangsläufig verfehlen.

Die These der neueren Medialitätstheorie(n), Medien seien epistemologisch-anthropologische Letztbegründungen im prononcierten Sinn, ist auch aus anderen Gründen kritisch zu prüfen.⁹⁴ Mit Sybille Krämer kann zunächst festgehalten werden, dass es – anders als in der poststrukturalistischen Behauptung eines ausweglosen Medien-apriori impliziert – in der Regel sehr wohl ein „Außerhalb von Medien“⁹⁵ gibt. Krämer schlägt mithilfe der Figur des Boten vor, ein Konzept von Medialität als Übertragung zurückzugewinnen, dem zufolge Medien in der Tat Botschaften „zur Erscheinung“ bringen, sich selbst aber im erfolgreichen Vermittlungsfall gerade „an-aisthetisieren“, sich „entziehen und verbergen“.⁹⁶ „Mediale Vermittlung ist also darauf angelegt, das, was vermittelt wird, wie ein ‚Unmittelbares‘ in Erscheinung treten zu lassen; der Erfolg von Medien besiegelt sich in ihrem Verschwinden.“⁹⁷ Entscheidend dafür, dass ein Medium als Medium funktioniert, sei demnach seine „Mittel- und Mittlerstellung“.⁹⁸ Spielt es sich selbst zu sehr in den Vordergrund, wird es, so könnte man argumentieren, zur Form – und autonom (im Sinn einer Konstitutionsbedingung). Für Krämer gilt dagegen: „Medien sind nicht autonom. Damit wird die *Heteronomie* zu ihrem prägenden Merkmal.“⁹⁹ Die Plausibilität dieses Medialitätskonzepts lässt sich konkret an der medial einschlägigen Figur des Boten nachvollziehen: Ein Bote, der seine Botschaft tatsächlich autonom und ohne Rücksicht auf die Person, in deren Auftrag er unterwegs ist, hervorbringt, kann schwerlich noch als Bote und Medium gelten;¹⁰⁰ jedenfalls verfehlte er seine – in der Heteronomie wurzelnde – Funktion (man kann auch die entschieden heteronom

93 Wie Ingold 2007, S. 12, zurecht bemerkt, läuft eine solche (Animismus-)Kritik ins Leere, wenn sie an Gesellschaften und Kulturen adressiert wird, die keine metaphysische Unterscheidung zwischen Geist bzw. Seele und Körper, zwischen Subjekt und Objekt kennen. Aber im Fall der westlichen Materialitäts- und Medialitätsentwürfe lässt sich die metaphysische Tradition, in der die genannten Dichotomien geprägt worden sind, nicht einfach abschütteln oder ignorieren. Die Beharrungskräfte der traditionellen Dichotomien lassen sich gut daran ablesen, dass Latours länger als ein Vierteljahrhundert währendes Bemühen um die Einheit von Wissenschaft und Politik zwischen „Wir sind nie modern gewesen“ (frz. zuerst 1991) und „Kampf um Gaia“ (frz. zuerst 2015) in der Sache konstant geblieben ist bzw. bleiben musste.

94 Die Vormoderne-orientierte Medialitätsforschung zeigt sich skeptisch hinsichtlich der vermeintlichen Konstitutionsleistung von Medien, vgl. Kiening 2015, S. 354f.; Bubert/Merten 2018, S. 35.

95 Krämer 2008b, S. 10, 32 und 114.

96 Krämer 2008b, S. 27. Dies trifft sich mit Dieter Merschs Konzept der Negativität von Medien, vgl. für Skizzen Mersch 2004 und Mersch 2006, S. 219–228.

97 Krämer 2008b, S. 28.

98 Krämer 2008b, S. 32.

99 Krämer 2008b, S. 32.

100 Vgl. Krämer 2008a, S. 68.

verankerte Funktionalität einer Münze als Zahlungsmittel und Medium der Herrschaftsrepräsentation zum Beispiel nehmen, vgl. den Beitrag von Michele Lange). Doch wird der Bote, derart heteronom radikalisiert, nicht zu einem mechanischen Instrument; denn Boten sind bzw. haben Körper, Materialität und Präsenz, sie handeln also niemals völlig heteronom, sondern verfügen – zumal unter Bedingungen der Mündlichkeit und Performativität – über eigene Handlungsspielräume, die sich auf ihre Stimme, Kleidung und Gestik erstrecken, sich aber auch im Wechselspiel mit weiteren, z.B. schriftlichen Medien (wie Briefen) entfalten können.¹⁰¹

Wie bei der Agency von Dingen im Fall der Materialität lohnt es sich also, die theoretische Emphase der Medialität, wonach Medien allererst konstituieren, was sie vermitteln oder übertragen, nur mehr als *eine* – extreme – Position aufzufassen, die mit Krämer als „Mediengenerativismus“ bezeichnet werden kann.¹⁰² Am anderen Extrem steht mit dem „Medienmarginalismus“ jene eher traditionelle Position, „für welche Medien die vernachlässigbaren Vehikel von Botschaften sind, die deren Gehalt nichts hinzufügen“. ¹⁰³ Mediengenerativismus und Medienmarginalismus markieren demnach Extrempunkte.¹⁰⁴ Obwohl es bei der Medialität um *Vermittlungen* geht, lässt sie sich allerdings oft (und anders als die Handlungsfähigkeit von materialen Dingen) gerade nicht in der Mitte, sondern am einen oder anderen Extrem verorten. Belting bringt dies (in Bezug auf Bilder) auf den Punkt: „Jedem Medium liegt in der Praxis die Tendenz nahe, entweder auf sich hinzuweisen oder aber im Gegenteil sich im Bild zu verbergen.“¹⁰⁵ Die Tendenz zum Extrem lässt sich mit der Auffassung zusammenbringen, dass Medien sich im erfolgreichen Übertragungsvorgang anästhetisieren. Wie Belting hinzufügt, verdanken Medien paradoxerweise gerade dieser Negativität ihre Macht über die Betrachter:innen. Wenn nämlich die rezeptionssteuernde Macht, die ein Medium im Prozess der Vermittlung eines Bildes (oder eines Textes, Musikstücks, Bauwerks usw.) über die Betrachterin ausübt, von dieser als Medialitätseffekt durchschaut wird, verliert das Medium an Wirksamkeit (und das Bild an Aufmerksamkeit). Wenn hingegen die übermittelnde Funktionalität des Mediums unterhalb der Aufmerksamkeitsschwelle bleibt, scheint es dem Betrachter so, „als existierte das Bild aus eigener Macht“. ¹⁰⁶ Dieser Anschein der Präsenz und Unmittelbarkeit kann wiederum als Effekt medialer Performanz erklärt werden¹⁰⁷ und somit als größter Vermittlungserfolg eines Mediums, als

101 Vgl. Wenzel 1997; Wenzel 2004; Krämer 2008b, S. 116f.

102 Krämer 2008b, S. 20.

103 Krämer 2008b, S. 20.

104 Vgl. Krämer 2003, S. 83.

105 Belting 2001, S. 22. Kiening 2016, S. 36, nennt die Extreme „Transparenz“ und „Opakheit“.

106 Belting 2001, S. 22. Vgl. zu diesem Aspekt auch Mersch 2004, S. 80.

107 Vgl. Krämer 2008b, S. 28: „Mediale Vermittlung ist also darauf angelegt, das, was vermittelt wird, wie ein ‚Unmittelbares‘ in Erscheinung treten zu lassen; der Erfolg von Medien besiegelt sich in

höchste Stufe medialer Macht gelten.¹⁰⁸ Medien scheinen also gerade dann besonders erfolgreich zu funktionieren, wenn sie – in Absehung ihrer selbst – ermöglichen, dass ästhetische Akte oder Artefakte rezipiert werden.

Aus einem derart reformulierten Medialitätskonzept ergeben sich allerdings zwei Schwierigkeiten. Erstens wird die in der Forschung häufig (und plausibel) vertretene praxeologische Position, Medien seien nur im Gebrauch als Medien zu erkennen,¹⁰⁹ fragwürdig; denn wenn Medien ihre Funktion am besten unterhalb der Aufmerksamkeits- und mithin Wahrnehmungsschwelle erfüllen, sind sie gerade im Moment ihres gelingenden Gebrauchs am wenigsten intelligibel. Damit würde sich weiterhin die Frage stellen, ob und, wenn ja, wie Medien überhaupt – etwa im Fall einer Übertragungsstörung – beobachtet, geschweige denn zu Reflexionsfiguren werden können.¹¹⁰ Zweitens wäre eine nur negative Medialität in der Terminologie des praxeologischen Modells rein heterologisch – und damit nicht ästhetisch. Das Konzept einer einseitigen Negativität von Medien führt also im ästhetischen Kontext in eine Sackgasse. Ein Ausweg könnte sein, die Prämisse zurückzuweisen, dass die Aufmerksamkeit für die Medialität der Medien von Bildern, Texten, Musikstücken oder Bauwerken die Funktionalität jener Medien beeinträchtigt. Diesen Weg geht Christian Kiening, indem er betont: „Die Übermittlung von Inhalten und die Aufmerksamkeit für die Übermittlung müssen einander nicht ausschließen. Für ästhetisch aufgeladene Kommunikation ist dies geradezu konstitutiv: Im Oszillieren zwischen präsenzerzeugenden und reflexionsfördernden Akten produziert sie auf paradoxe Weise, indem sie Medialität ausstellt, Unmittelbarkeitseffekte.“¹¹¹ Der Reiz des Medialitätsansatzes liegt in ästhetischen Zusammenhängen, so könnte man sagen, darin, Medien paradoxerweise an beiden Extremen zugleich zu verorten.¹¹²

Abgesehen von den damit sich aufdrängenden Fragen, ob Paradoxität wirklich geeignet ist, um ästhetische Medialität als Ansatz *grundsätzlich* zu fundieren, und wie ein derartiger Ansatz – zumal im Hinblick auf vormoderne Akte und Artefakte – verlässlich zu operationalisieren wäre, halten wir (anders als Kiening) die Kippfigur dann für ein hilfreiches Instrument,¹¹³ wenn der Fokus auf der wiederholten Bewegung des

ihrem Verschwinden. [...] Die Unsichtbarkeit des Mediums, seine ästhetische Neutralisierung, ist ein Attribut der Medienperformanz.“

108 Vgl. Belting 2001, S. 22.

109 Vgl. Kiening 2015, S. 351; Kiening 2016, S. 15 f.; Bubert / Merten 2018, S. 36.

110 Vgl. Kiening 2016, S. 36.

111 Kiening 2016, S. 36 (Hervorhebung im Original).

112 Vgl. zur Paradoxie als Kennzeichen ästhetischer Medialität bereits Mersch 2006, S. 225–228.

113 Kiening 2016, S. 36, sieht in der Kippfigur, auf Medien bezogen, die „dichotomische Alternative“ zwischen „Opakheit und Transparenz“, also zwischen Negativität bzw. Selbstneutralisierung und Konstitutionsbedingung bzw. Generativität von Medien – als „untrennbar aneinander gekoppelte, aber einander auch ausschließende Möglichkeiten“ – dominieren. Auf die in der Zeit verlaufende und reversible Bewegung des Umklippens geht er nicht näher ein.

Kippens liegt, wenn mithin das von Kiening genannte Oszillieren hervorgehoben und zur methodischen Grundlage genommen wird. Wir schlagen also, Kienings Ansatz reformulierend, vor, Medialität nicht als paradoxes Zugleich von Präsenz und Reflexion zu konzipieren, sondern als oszillierende Bewegung, als ein beständiges Hin- und Herschwingen zwischen den Extremen. Operationalisieren lässt sich diese Bewegung des Hin- und Herschwingens im Rahmen des praxeologischen Modells als wechselseitige Dynamik zwischen Autologie und Heterologie.¹¹⁴ Während die Konjunktur der Medialitätstheorie im Poststrukturalismus auf der Fokussierung von Selbstreferenzialität beruht,¹¹⁵ wonach das Autologische allein bestimmend für ästhetische Phänomene und der primär interessante Aspekt ästhetischer Reflexion sei, kommt mit Krämers Plädoyer für eine „Rehabilitierung der Heteronomie“,¹¹⁶ das mit dem Eintreten des SFB 1391 für die Berücksichtigung der ‚Fremdreferenz‘ in der ästhetischen Reflexion parallelisiert werden kann,¹¹⁷ auch das Heterologische zur Geltung. Nicht nur für ästhetische Akte und Artefakte, sondern auch für ihre Medialität ist somit das dynamische Wechselverhältnis zwischen selbstreferenzieller Autonomie und fremdreferenzieller Heteronomie, zwischen Autologie und Heterologie konstitutiv. Unter ästhetischen Vorzeichen fungieren Medien weder als konstituierende Schöpfer noch als wiederholende Imitatoren,¹¹⁸ sondern sie sind, heterologisch betrachtet, fremdbestimmte Wiederholungen dessen, was sie übertragen, und dann – nicht zugleich, sondern *nach* dem Umschwung der Blickrichtung –, autologisch betrachtet, selbstreferenzielle Erzeuger dessen, was sie vermitteln.¹¹⁹ Im nächsten Augenblick kann sich jedoch die Übertragung ‚aus dem Nichts‘, abermals heterologisch betrachtet, als genuin medialer Präsenzeffekt erweisen, der sich der erfolgreichen Funktionalität von Medien als Dienern der Übertragung verdankt, nur damit in der Folge, nach einem weiteren Umschwung erneut autologisch betrachtet, die technische Eigenlogik des Mediums, das derartige Effekte ermöglicht, wieder in den Vordergrund tritt – usw.

Unser Vorschlag, die Medialität eines ästhetischen Aktes oder Artefaktes als Oszillation zu rekapitulieren, lässt sich am Beispiel von Donatellos Bronzetondo konkretisieren. Beim Blick auf seine Vorderseite mag der Tondo zunächst heterologisch als Medium einer religiösen Darstellung (Muttergottes mit Kind) erscheinen. Wird er

114 Diese Bewegung ist ihrerseits ausdrücklich als „Kippfigur“ gedacht (Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 28).

115 Der Fokus auf Selbstreferenzialität führt in den Literaturwissenschaften zum Aufstieg der poetologischen Interpretation, die das Literarische oder Poetische als Fluchtpunkt literarischer, poetischer Texte betont; vgl. pointiert dazu Kablitz 2013, hier S. 62 mit Anm. 80; grundlegend Braun / Gerok-Reiter 2019, S. 42–48.

116 Krämer 2008b, S. 347.

117 Vgl. Braun / Gerok-Reiter 2019, S. 48–57.

118 Vgl. Krämer 2003, S. 85f.; Krämer 2008b, S. 35f.

119 Vgl. auch Krämer 2003, S. 84; Krämer 2008b, S. 345f.

umgedreht, fällt in autologischer Hinsicht seine gestaltete Rückseite ins Auge. Eine neuerliche Wendung des Tondos legt offen, dass die Rückseite tatsächlich ein Negativ der Vorderseite und in heterologischer Hinsicht ein Medium für mögliche Abformungen ist. Bei der abermaligen Drehung kann die aufwändige Materialität der Herstellung im Bronzeguss, die eine beidseitige (statt, wie bei Reliefs üblich, einseitige) Formgebung erfordert hat, eingesehen werden. Weitere Wendungen können die religiöse Dimension der verwendeten Materialien oder der medialen Figur der Abformung in der heterologischen Dimension sowie den Einfallsreichtum Donatellos oder die technische Finesse in der autologischen Dimension fokussieren – usw. Der Bronzetondo ist eine ästhetische Reflexionsfigur seiner eigenen, nicht unabhängig voneinander erfassbaren Medialität und Materialität.

In der als Oszillation modellierten Rezeption und Analyse der Medialität ästhetischer Akte und Artefakte spielen Zeit und Performanz eine entscheidende Rolle. Mediale Vermittlung findet in der Zeit statt, und sie ist eingebunden in soziale Handlungskontexte, erfordert schließlich auch die (ggf. ‚umwendende‘) Handhabung der Medien (vgl. zu dieser Bewegung des Wendens auch den Beitrag von Marianne Koos). Dadurch wird Medialität, werden Medien ‚im Gebrauch‘ beobachtbar und praxeologisch beschreibbar, wie die Beiträge der Sektion ‚Diskurse‘ in kontextsensitiven Analysen zeigen. Zugleich gewinnt der Aspekt der Wahrnehmung von Medien eine besondere Relevanz – im Begriff der Medialität wird also, wie Kiening formuliert, „zugleich die Perspektive mitthematisch, unter der etwas als medial zu betrachten ist“.¹²⁰ Einseitig bzw. tendenziell chaotisch wirkt die oszillierende Bewegung, wenn sich für ein ästhetisches Artefakt die heterologische Dimension nicht mehr oder nur noch unvollständig rekonstruieren lässt, wenn also die Medialität un- oder unterbestimmt bleibt; die potenziellen heterologischen Anknüpfungspunkte erscheinen dann in Abhängigkeit vom Kontext multipliziert (vgl. den Beitrag von Leonardo Cazzadori).

Zu fragen ist vor diesem Hintergrund nicht (grundsätzlich), ob Medien nun das Mediatisierte konstituieren oder übertragen, sondern (konkret) in welchem zeitlichen und praktischen Verhältnis zueinander Konstitution und Übertragung, artifiziell-materiale Produktion und mediale Praxis stehen und welche Umschwünge zwischen beiden Dimensionen beobachtbar werden. Antworten auf diese Frage sind in denjenigen Zusammenhängen zu suchen, in denen Medien als solche gebraucht werden, das heißt: in (ästhetischen) Wahrnehmungs-, Herstellungs- und Handlungsvollzügen.¹²¹ Damit weist die Frage nach der Medialität in dreifacher Hinsicht zurück auf den Ansatz der Materialität, der sich mit den materialen Bedingungen ästhetischer Akte und Artefakte

120 Kiening 2007, S. 294; gleichlautend Kiening 2015, S. 353.

121 Deshalb verbindet Krämer Medialität konzeptionell mit Performativität, vgl. Krämer 2003. Zur Steuerung der (ästhetischen) Wahrnehmung durch Medien vgl. Belting 2001, S. 12–14, 19–22 und 33.

als Voraussetzungen ihrer sinnlichen Wahrnehmung, mit den technischen Aspekten ihrer Gestaltung sowie mit der Relationierung menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten im praktischen Umgang mit bzw. von ihnen befasst. Konzeptionell bietet die Materialität ein entscheidendes Gegengewicht zum konstruktivistischen Mediengenerativismus: Die Widerständigkeit, Affordanz oder Aktivität von Materialien, von materialen Objekten und ihren sinnlich-stofflichen Eigenlogiken relativiert die konstruktive Generativität des Subjekts, die bis zum ‚totalitären‘ Medienapriori gesteigert erscheinen kann.¹²² ‚Materialität der Kommunikation‘ heißt die vorhermeneutische Bedingung (materialitätstheoretisch pointiert: die Be-ding-ung) der Medialität (vgl. die Beiträge von Gabriel Nocchi Macedo, Ina Knoth, Michele Lange und Michael Berger).¹²³ Medien übertragen also nicht, ohne das Übertragene zu verändern, sondern sie übertragen in dynamischen Prozessen der Vermittlung. Daraus folgt umgekehrt jedoch nicht, dass sie das, zu dessen Vermittlung sie verwendet werden, selbst hervorbringen und konstituieren. Sie sind eingebunden in körperliche Handlungsvollzüge, die Überschüsse erzeugen;¹²⁴ sie kommen also nicht aus ohne Materialität,¹²⁵ durch die sie allererst sinnlich wahrnehmbar und technisch manipulierbar werden.¹²⁶ Hier setzen auch die Strukturierungsleistungen von Medien an, die von den Beiträgen der entsprechenden Sektion ‚Ordnungen‘ für Infrastrukturen und monetäre Herrschaftspraktiken wie für erzählmateriale und handschriftliche Eigenlogiken erkundet werden. Medien bedingen das Vermittelte auf grundlegende, vielfältige und ästhetisch ausgesprochen produktive Weise,¹²⁷ während sie ihrerseits grundlegend bedingt sind durch ihre eigene Materialität und die Materialität der Handlungs- und Wahrnehmungsvollzüge, in denen sie zu Medien werden. Weiterhin können Medien durch andere Medien bedingt sein;¹²⁸ auch derartige Phänomene der Intermedialität, die in der Regel mit intermateriellen Bezügen korreliert sind (vgl. die Beiträge von Katharina Geißler, Leonardo Cazzadori, Matthew Chaldeckas, Sarah Al Jarad, Anna Chalupa-Albrecht und Jochen Hermann Vennebusch), fallen in den von uns avisierten Untersuchungsbereich der Sektion ‚Verschränkungen‘. Nicht zuletzt können Medien im Rekurs auf einen starken Materialitätsbegriff als Akteure konzeptualisiert werden. Diesen und weiteren Fragen der Reflexion medialer Potenziale durch die Akte und Arte selbst gehen insbesondere die Beiträge der Sektion ‚Konzeptualisierungen‘ nach.

122 Vgl. Mersch 2004, bes. S. 78f. und 82f.

123 Vgl. die Respektive bei Gumbrecht 2004, S. 17–37.

124 Vgl. Krämer 2003, S. 83.

125 Vgl. Belting 2001, S. 13, 15, 17 und 28.

126 Vgl. Genz/Gévaudan 2016, S. 61.

127 Vgl. Krämer 2003, S. 84f.

128 Vgl. Robert 2014; Robert 2017; Hamm/Klein 2021.

Wenn Medialität sich somit gleich dreifach nicht ohne Materialität untersuchen lässt, gilt dies in besonderer Weise für die im Zentrum des Interesses der *Anderen Ästhetik* stehenden ästhetischen Akte und Artefakte der Vormoderne, die ihre Materialien in der Regel buchstäblich *handwerklich* beschaffen, bewegen und bearbeiten mussten und für die das Paradigma der Materialität der Kommunikation deutlich handfester, greifbarer war als für uns heute im ‚elektrischen Zeitalter‘. Gleichzeitig eignen sich die in der Vormoderne vielfach semantisch aufgeladenen Materialien besonders für mediale Funktionalisierungen.¹²⁹ Zur weiteren Historisierung des Medialitätsansatzes mit Blick auf vormoderne Akte und Artefakte ist auf die programmatisch von Kiening begründete und geforderte Weitung der Perspektive für die Pluralität medialer Phänomene zu rekurrieren. Während die historische Medialitätsforschung lange vom Fokus auf einzelne Medien (Briefe, Boten, Bilder) und Medienwechsel (von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, von der Handschrift zum Druck) geprägt gewesen sei, oft im Verbund mit einer Übernahme medienwissenschaftlicher Termini, ohne dass diese kritisch auf ihre Validität für vergangene, vormoderne Gesellschaften ohne institutionalisierte Mediensysteme hin geprüft worden wären, argumentiert Kiening, dass Medialität insbesondere dann einen produktiven Ansatz für die Vormoderneforschung bietet, wenn sie als Perspektive verstanden wird, die sich der Vielfalt vormoderner Vermittlungsdynamiken unvoreingenommen zuwendet.¹³⁰ „Mediale Formen und Phänomene zu analysieren setze eine bestimmte Einstellung voraus, ein Interesse an der Art und Weise, den Schattierungen und Facetten, in denen Vermittlungen und Übertragungen ablaufen. Eine solche aspekthafte Perspektive ist gerade für Zeiten und Gesellschaften relevant, die keinen expliziten Medienbegriff kennen, wohl aber Formen, die mediale Funktionen erfüllen und diese Funktionen auch, zum Beispiel durch metasprachliche Signale oder durch Steuerungen der Wahrnehmung und der Aufmerksamkeit, ausstellen.“¹³¹ Diesem Plädoyer für Medialität als offene Perspektive auf vielfältige Vermittlungsfunktionen schließen wir uns an.

Allerdings scheint bei Kienings Operationalisierung seines Programms die Begrifflichkeit der „medialen Formen“,¹³² durch die der Formbegriff Einzug in die Beschreibungssprache hält, die programmatische Offenheit latent wieder in Frage zu stellen. Jedenfalls wären Formen womöglich gerade dadurch charakterisiert, dass in ihnen die mediale Dimension zurücktritt (oder sich als nur-generatives Prinzip erfüllt), während umgekehrt die Implementierung des Formbegriffs ins Analyseinstrumentarium der Medialität den oben angesprochenen Verdacht, die Übertragung von Konstitutionsleistungen auf Medien schreibe ihnen nur zu, was sie gerade nicht sind oder waren,

129 Vgl. zu beiden Aspekten Kiening 2016, S. 31f.

130 Vgl. Kiening 2016, S. 16 und 34–49. Vgl. auch Kiening 2007, S. 294; Kiening 2015, S. 353.

131 Kiening 2016, S. 38.

132 Kiening 2016, *passim*.

erhärten könnte. Auch wenn die „neue Perspektive“ im Namen der Medialität eine sein soll, „die, der Zeit- und Geschichtsvergessenheit der klassischen Medienwissenschaft entgegengerichtet, Medien als historische Bedingungen der Möglichkeit von Sinnproduktion sichtbar macht“, ¹³³ schwingt noch etwas vom ursprünglichen Pathos des Medialitätskonzepts mit. Demgegenüber setzen wir dezidiert grundständiger an. Als entscheidendes Remedium (oder, wenn man so will, Re-medium) gegen die vereinseitigenden Extrempositionen der Medialitätstheorie hat sich der Ansatz der Materialität erweisen lassen. ¹³⁴ Für uns bedeutet die Perspektive der Medialität einzunehmen, den Blick zu öffnen für Vermittlungs- und Übertragungsvorgänge in dynamischen Wahrnehmungs-, Produktions- und Praxiszusammenhängen, die sich – gewissermaßen im Hintergrund artifizieller Formen – durch eine prononcierte Materialität auszeichnen (eine Materialität, die sich mithin in den Vordergrund spielen kann). Eine strenge begriffliche Trennung zwischen einzelnen Medien (Brief, Bote, Malerei, Zeichnung) und Medialität als Perspektive auf Vermittlungsprozesse aller Art wäre dabei eher hinderlich. Einerseits sollte der Medialitätsbegriff nicht zu stark von konkreten Medien (und ihrer Materialität) entkoppelt werden, um theoretischen Übertreibungen entgegenzuwirken und der historischen Perspektive auf die Vormoderne gerecht zu werden, andererseits ist der Medienbegriff offen zu halten für außergewöhnliche oder auch unspezifische mediale Übertragungsdynamiken jenseits bekannter medialer Formen. Uns geht es mit dem Konzept der Medialität also primär um die Bedingungen (nicht der Möglichkeit von Sinn, also Medialität als Apriori des menschlichen Weltverhältnisses, sondern) der Übertragung und Vermittlung in Prozessen der Wahrnehmung, der Herstellung und des Gebrauchs ästhetischer Akte und Artefakte, aber: Es handelt sich bei den medialen um durchaus materiale, eben: Grundbedingungen des Ästhetischen.

133 Kiening 2016, S. 46.

134 Damit soll nicht behauptet sein, dass Kiening die Materialität nicht im Blick hätte – sie figuriert in seinem Programm einer historischen Mediologie prominent als unabdingbarer Bestandteil der „als eine Kombination aus Materie und Form, deren mediale Dynamik zu erkennen eine bestimmte Hinsicht erfordert“ (Kiening 2016, S. 39), definierten Vermittlung und wird in einem eigenen Kapitel (S. 259–291) thematisiert. Letztlich interessiert sich Kiening – aus mediävistischer Sicht und mit dem Programm einer historischen Mediologie verständlicherweise – für Materialität stets in ihrer Spannung zu Immaterialität bzw. Spiritualität (vgl. S. 31–33, 37, 41, 263, 273, 280, 288, 291). Vgl. auch die folgende charakteristische Formulierung (S. 37): „Diese [die historische Medialität, J.S. und D.W.] ist in den gegebenen materiellen Formen angelegt, und zwar für das Mittelalter so, dass deren Vermittlungshaftigkeit sich gerade in dem Maße konstituiert, in dem die Materialität zugleich ostendiert und transzendiert wird.“

3. Materialität und Medialität: Versuch einer Synthese

Im Durchgang durch die vielfältigen Theorieangebote der letzten Jahrzehnte hat sich gezeigt: Materialität und Medialität lassen sich getrennt voneinander konzeptionalisieren, aber sie lassen sich, wie der Blick auf konkrete ästhetische Akte und Artefakte der Vormoderne zeigt, in der Praxis kaum trennen. Sie sind gerade gemeinsam produktiv und nicht gegeneinander ausspielbar. Immer wieder begegnen Berührungspunkte und Übergänge, an denen sich Materialität und Medialität als (wechselseitig) aufeinander bezogen erweisen, und zwar besonders in den Bereichen der Aisthesis (Sinnlichkeit, Wahrnehmung), der Poiesis (u. a. Form, Gestaltung, Technik) und der Praxis (u. a. Diskurs, Kontext, Semantik, Wertung). Diese drei Bereiche verweisen zugleich auf zentrale Punkte im methodischen Ansatz des SFB 1391: den Minimalkonsens des Ästhetischen (Aisthesis) sowie das praxeologische Modell mit der autologischen (Poiesis) und der heterologischen Dimension (Praxis). Ausgehend vom Ansatz des SFB 1391 lassen sich also drei Konfigurationen fassen, mit denen die Art des Verhältnisses von Materialität und Medialität sowie die daraus resultierenden ästhetischen Effekte beschrieben werden können. Wir verstehen die damit sich ergebenden Kategorisierungen als heuristische Perspektiven, die nicht das gesamte Spektrum aller möglichen Sichtweisen abbilden, sondern erste Grenzziehungen markieren, von denen aus weiterzudenken, zwischen denen und über die hinaus weiterhin nach querlaufenden und neue Wegmarken setzenden Dynamiken des Materiellen und des Medialen in ästhetischen Akten und Artefakten zu suchen sein wird.

- (1) Aisthesis (Minimalkonsens): (a) Materialität betrifft auf einer ersten Ebene (des Minimalkonsenses des Ästhetischen gemäß SFB 1391) die von und durch Materialien vermittelte Wahrnehmung. Die „sinnlich-materiale Ausgangsbasis“¹³⁵ ist Medium der Wahrnehmbarkeit von ästhetischen Akten und Artefakten. (b) Zugleich ist Materialität eine Voraussetzung dafür, Medien wahrnehmen zu können. Medientheoretische ‚Urszenen‘ (etwa in Aristoteles’ *De anima*) fokussieren Medien als materiale Bedingungen der sinnlichen Wahrnehmung.¹³⁶
- (2) Poiesis (autologische Dimension): (a) Formgebende Verfahren berücksichtigen nicht nur die physikalische Beschaffenheit von Materialien, sondern implementieren deren kulturelle ‚Aufladungen‘ über Diskurse, Kontexte, Semantiken und Wertungen in die künstlerische Gestaltung. Materialien können dadurch zu Medien jener ‚Aufladungen‘ werden. (b) Mediale Übertragungs- und Vermittlungsprozesse basieren auf und sind eingebunden in materielle soziale Praktiken. Diese ‚Materialität der Kommunikation‘ hat zunächst eine technische Dimension: Medien müssen

¹³⁵ Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 19.

¹³⁶ Vgl. Mersch 2006, S. 13 und 19f.

material eingerichtet werden. Materialität kann somit als Re-medium des Medien-generativismus fungieren.

- (3) Praxis (heterologische Dimension): (a) Wenn mit der Materialität die soziale Rolle und potenzielle Handlungsmacht materieller Objekte (von Ressource bis Akteur) in den Blick rückt, lassen sich die konkreten Aushandlungen und Vermittlungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten, in denen Agency emergiert, als Medialisierung konzeptionalisieren. (b) Umgekehrt verweist die Möglichkeit, dass Medien zu sozialen und künstlerischen Akteuren in Wahrnehmungs- und Handlungsvollzügen werden können, auf einen theoretisch prononcierten Materialitätsbegriff. Damit materiale Objekte agentuell wirksam oder auch nur widerständig sein können, müssen sie ihre Affordanz und Handlungsmacht vermitteln.

Die Relationierungen zwischen Materialität und Medialität lassen sich zwar derart kategorisieren, im konkreten ästhetischen Akt oder Artefakt müssen sie allerdings stets als Teil artifizieller und sozialer Praktiken betrachtet, das heißt: im Rahmen der Dynamik zwischen Autologie und Heterologie analysiert werden. Wie oben am Beispiel des Bronzetondos von Donatello und der Reflexionsfigur der Umwendung veranschaulicht, geraten die Kategorien dadurch in Bewegung. Bereits die Wahrnehmung eines ästhetischen Aktes oder Artefaktes setzt die materiale Begegnung mit einem Menschen voraus, die medial vermittelt zu denken ist. Durch Herstellungs- und Bearbeitungstechniken werden Materialien mit dem Ziel manipuliert, mediale Effekte, aber auch ästhetische Wirkungen oder soziale Aktivitäten zu generieren, hervorzurufen oder zu beeinflussen. Agency erscheint distribuiert und als Produkt der Vermittlung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren und Aktivitätsressourcen, zwischen Materialien und Medien. Materialität und Medialität können somit insgesamt als Nachvollzug der Oszillation verstanden werden, die Stoffe und Vermittlungen, Materialien und Medien sowie ihre Eigenschaften und Funktionen, ihre Semantiken und Verweise sowie ihre Affordanzen und Agentialitäten zwischen autologischer und heterologischer Dimension vollziehen. In diesem Sinn verstehen wir sie als Grundbedingungen ästhetischer Akte und Artefakte der Vormoderne, die in besonders greifbarer Weise von derartigen autologisch-heterologischen Austauschprozessen geprägt sind.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristot. an = Aristoteles: De anima, in: Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, begr. von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar, Bd. 13: Über die Seele, übers. von Willy Theiler, 8., gegenüber der 3., durchgesehenen, unveränderte Aufl. Berlin 2006.
- Chellini: Ricordanze = Le ricordanze di Giovanni Chellini da San Miniato. Medico, mercante e umanista (1425–1457), hg. von Maria Teresa Sillano, Mailand 1984.
- Isid. etym. = Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX, 2 Bde., hg. von Wallace Martin Lindsay, Oxford 1911 [Nachdruck 1957] (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Sekundärliteratur

- Avery 1976/2012 = Avery, Charles: The ‚Chellini Madonna‘ by Donatello, about 1450, London 1976 (V&A Masterpieces 9), überarbeitet 2012. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-chellini-madonna/> (letzter Zugriff: 1. Oktober 2023).
- Belting 2001 = Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001 (Bild und Text).
- Benjamin 1980 = Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ‚Dritte Fassung‘, in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. in 14 Teilbde., Frankfurt a. M. 1980, Bd. 1.2, S. 471–508.
- Bennett 2010 = Bennett, Jane: Vibrant Matter. A Political Ecology of Things, Durham/London 2010.
- Bennewitz/Schindler 2011 = Ingrid Bennewitz/Andrea Schindler (Hgg.): Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik, 2 Bde., Berlin 2011.
- Bloch 2016 [2010] = Bloch, Amy R.: Donatello's *Chellini Madonna*, Light, and Vision, in: John Shannon Hendrix/Charles H. Carman (Hgg.): Renaissance Theories of Vision, Milton Park/New York 2016 [zuerst 2010], S. 64–87.
- Böhme 2006 = Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006 (Rowohlt's Enzyklopädie 55677).
- Braun/Gerok-Reiter 2019 = Braun, Manuel/Gerok-Reiter, Annette: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik, in: Annette Gerok-Reiter/Anja Wolkenhauer/Jörg Robert/Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 35–66.
- Bredenkamp, Horst: Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Neufassung 2015, Berlin 2015 (Wagenbachs Taschenbuch 744).
- Brinkmann 1980 = Brinkmann, Hennig: Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980.
- Bubert/Merten 2018 = Bubert, Marcel/Merten, Lydia: Medialität und Performativität. Kulturwissenschaftliche Kategorien zur Analyse von historischen und literarischen Inszenierungsformen in Expertenkulturen, in: Frank Rexroth/Teresa Schröder-Stapper (Hgg.): Experten, Wissen, Symbole. Performanz und Medialität vormoderner Wissenskulturen, Berlin 2018 (Historische Zeitschrift. Beihefte 71), S. 29–68.
- Butler 1993 = Butler, Judith: Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex“, New York/London 1993.

- Daston 2004 = Daston, Lorraine (Hg.): *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004.
- Duden Fremdwörterbuch 2020 = Duden. *Das Fremdwörterbuch*, hg. von der Dudenredaktion, 12., vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin 2020 (Duden 5).
- Duden Herkunftswörterbuch 2020 = Duden. *Das Herkunftswörterbuch*, hg. von der Dudenredaktion, 6., vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin 2020 (Duden 7).
- Editorial 1976 = Editorial. *The Chellini Madonna*, in: *The Burlington Magazine* 118, Nr. 875 (Februar 1976), S. 61.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004 (edition suhrkamp 2373).
- Flecker 2022 = Flecker, Manuel: *An Age of Intermateriality. Skeuomorphism and Intermateriality between the Late Republic and Early Empire*, in: Annette Haug/Adrian Hielscher/M. Taylor Lauritsen (Hgg.): *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin/Boston 2022 (*Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* 3), S. 265–283.
- Gell 1998 = Gell, Alfred: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
- Genz/Gévaudan 2016 = Genz, Julia/Gévaudan, Paul: *Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien*, Bielefeld 2016.
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Gramaccini 1987 = Gramaccini, Norberto: *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in: *Städel Jahrbuch*, N.F. 11 (1987), S. 147–170.
- Greber/Ehlich/Müller 2002 = Greber, Erika/Ehlich, Konrad/Müller, Jan-Dirk (Hgg.): *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld 2002 (*Schrift und Bild in Bewegung* 1).
- Gropper/Rösli 2021 = Gropper, Stefanie/Rösli, Lukas (Hgg.): *In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship*, Berlin/Boston 2021 (*Andere Ästhetik – Studien* 1).
- Gropper et al. 2023 = Gropper, Stefanie/Pawlak, Anna/Wolkenhauer, Anja/Zirker, Angelika (Hgg.): *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, Berlin/Boston 2023 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 2).
- Gumbrecht/Pfeiffer 1988 = Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hgg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 750).
- Gumbrecht 2004 = Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2004 (edition suhrkamp 2364).
- Hahn 2014 = Hahn, Hans Peter: *Materielle Kultur. Eine Einführung*, 2., überarbeitete Aufl. Berlin 2014.
- Hamm/Klein 2021 = Hamm, Joachim/Klein, Dorothea (Hgg.): *Text – Bild – Ton. Spielarten der Intemedialität in Mittelalter und früher Neuzeit*, Würzburg 2021 (*Publikationen aus dem Kolleg „Mittelalter und Frühe Neuzeit“* 8).
- Hartmann 2003 = Hartmann, Frank: *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*, Wien 2003.
- Haug/Hielscher/Lauritsen 2022 = Haug, Annette/Hielscher, Adrian/Lauritsen, M. Taylor (Hgg.): *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin/Boston 2022 (*Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* 3).
- Haug/Hielscher 2022 = Haug, Annette/Hielscher, Adrian: *Materiality as Decor. Aesthetics, Semantics and Function*, in: Annette Haug/Adrian Hielscher/M. Taylor Lauritsen (Hgg.): *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin/Boston 2022 (*Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* 3), S. 3–24.

- Heibach/Rohde 2015 = Heibach, Christiane/Rohde, Carsten (Hgg.): *Ästhetik der Materialität*, Paderborn 2015 (HfG Forschung 6).
- Hodder 2012 = Hodder, Ian: *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Chichester/Malden, MA/Oxford 2012.
- Hülsen-Esch 2016a = Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): *Materialität und Produktion. Standortbestimmungen*, Düsseldorf 2016 (Materialität und Produktion 1).
- Hülsen-Esch 2016b = Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): *Materie – Material – Materialität. Disziplinäre Annäherungen*, Düsseldorf 2016 (materialisierungen 3).
- HWPh = *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter [Bde. 1–3], Karlfried Gründer [Bde. 4–10], Gottfried Gabriel [Bde. 11–12] und Margaritta Kranz [Bd. 13], 13 Bde., Basel und Stuttgart 1971–2007.
- Ingold 2007 = Ingold, Tim: *Materials against Materiality*, in: *Archaeological Dialogues* 14.1 (2007), S. 1–16.
- Jäger 2015 = Jäger, Ludwig: *Medialität*, in: Ekkehard Felder/Andreas Gardt (Hgg.): *Handbuch Sprache und Wissen*, Berlin/Boston 2015 (Handbücher Sprachwissen 1), S. 106–122.
- Jäger/Linz 2004 = Jäger, Ludwig/Linz, Erika (Hgg.): *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*, München 2004.
- Kablitz 2013 = Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2013 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 190).
- Kalthoff/Cress/Röhl 2016a = Kalthoff, Herbert/Cress, Torsten/Röhl, Tobias (Hgg.): *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016.
- Kalthoff/Cress/Röhl 2016b = Kalthoff, Herbert/Cress, Torsten/Röhl, Tobias: *Einleitung. Materialität in Kultur und Gesellschaft*, in: Herbert Kalthoff/Torsten Cress/Tobias Röhl (Hgg.): *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016, S. 11–41.
- Karagianni/Schwindt/Tsouparapoulou 2015 = Karagianni, Angeliki/Schwindt, Jürgen Paul/Tsouparapoulou, Christina: *Materialität*, in: Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München/Boston 2015 (Materiale Textkulturen 1), S. 33–46.
- Kern et al. 2021 = Kern, Manfred/Kühtreiber, Thomas/Nicka, Isabella/Zerfaß, Alexander (Hgg.): *Medialität und Materialität „großer Narrative“. Religiöse (Re-)Formationen*, Heidelberg 2021.
- Kiening 2007 = Kiening, Christian: *Medialität in mediävistischer Perspektive*, in: *Poetica* 39 (2007), S. 285–352.
- Kiening 2015 = Kiening, Christian: *Medialität*, in: Christine Ackermann/Michael Egerding (Hgg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2015, S. 349–382.
- Kiening 2016 = Kiening, Christian: *Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter*, Zürich 2016.
- Knappett/Malafouris 2008a = Knappett, Carl/Malafouris, Lambros (Hgg.): *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, New York 2008.
- Knappett/Malafouris 2008b = Knappett, Carl/Malafouris, Lambros: *Material and Nonhuman Agency. An Introduction*, in: Carl Knappett/Lambros Malafouris (Hgg.): *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, New York 2008, S. ix–xix.
- Kohl 2003 = Kohl, Karl-Heinz: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.
- Krämer 2003 = Krämer, Sybille: *Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren*, in: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hgg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a.M. 2003 (Fischer 15757), S. 78–90.

- Krämer 2004 = Krämer, Sybille: Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Ästhetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einleitung in diesen Band, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität, München 2004, S. 13–32.
- Krämer 2008a = Krämer, Sybille: Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht, in: Stefan Münker / Alexander Roesler (Hgg.): Was ist ein Medium? Frankfurt a.M. 2008 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1887), S. 65–90.
- Krämer 2008b = Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a.M. 2008.
- Krüger 2001 = Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.
- Kühtreiber / Schlie 2017 = Kühtreiber, Thomas / Schlie, Heike: Holz als Geschichtsstoff. Das Materielle in den Dingkulturen, in: MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online 1 (2017), S. 1–11.
- Latour 2008 [1991] = Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2008 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1861) [zuerst frz. 1991].
- Latour 2010 [1999] = Latour, Bruno: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2010 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1954) [zuerst frz. 1999].
- Latour 2017 = Latour, Bruno: Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime, übers. von Achim Russer und Bernd Schwibs, Frankfurt a.M. 2017 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2350) [zuerst frz. 2015].
- Leschke 2014 = Leschke, Rainer: Medienwissenschaften und ihre Geschichte, in: Jens Schröter (Hg.): Handbuch Medienwissenschaft, Stuttgart / Weimar 2014, S. 21–30.
- Malafouris 2008 = Malafouris, Lambros: At the Potter's Wheel. An Argument for Material Agency, in: Carl Knappett / Lambros Malafouris (Hgg.): Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach, New York 2008, S. 19–36.
- McLuhan 2001 [1964] = McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man, Abingdon / New York 2001 [zuerst 1964].
- Meier / Focken / Ott 2015 = Meier, Thomas / Focken, Friedrich-Emanuel / Ott, Michael R.: Material, in: Thomas Meier / Michael R. Ott / Rebecca Sauer (Hgg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken, Berlin / München / Boston 2015 (Materiale Textkulturen 1), S. 19–32.
- Mersch 2004 = Mersch, Dieter: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität, München 2004, S. 75–95.
- Mersch 2006 = Mersch, Dieter: Medientheorien zur Einführung, Hamburg 2006 (Zur Einführung 318).
- Mühlherr 2016 = Mühlherr, Anna: Einleitung, in: Anna Mühlherr / Heike Sahm / Monika Schausten / Bruno Quast (Hgg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne, Berlin / Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte 9), S. 1–20.
- Mühlherr et al. 2016 = Mühlherr, Anna / Sahm, Heike / Schausten, Monika / Quast, Bruno (Hgg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne, Berlin / Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte 9).
- Ohly 1959 = Ohly, Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 89 (1959), S. 1–23.
- Radcliffe / Avery 1976 = Radcliffe, Anthony / Avery, Charles: The ‚Chellini Madonna‘ by Donatello, in: The Burlington Magazine 118, Nr. 879 (Juni 1976), S. 377–385 und 387.
- Raff 1994 = Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994 (Kunstwissenschaftliche Studien 61).

- Reckwitz 2008 = Reckwitz, Andreas: Der Ort des Materiellen in den Kulturtheorien. Von sozialen Strukturen zu Artefakten, in: Andreas Reckwitz: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*, Bielefeld 2008, S. 131–156.
- Robert 2014 = Robert, Jörg: *Einführung in die Intermedialität*, Darmstadt 2014 (Einführungen Germanistik).
- Robert 2017 = Robert, Jörg (Hg.): *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin/Boston 2017 (Frühe Neuzeit 209).
- Rübel 2002 = Rübel, Dietmar: Bronze, in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hg. von Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, München 2002 (Beck'sche Reihe 1497), S. 49–56.
- Rubin 2007 = Rubin, Patricia Lee: *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven/London 2007.
- Samida/Eggert/Hahn 2014 = Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart/Weimar 2014.
- Schubert 2010 = Schubert, Martin (Hg.): *Materialität in der Editionswissenschaft*, Berlin/New York 2010 (Beihefte zur editio 32).
- Wagner 2010 = Wagner, Monika: Material, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Studienausgabe Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 3: Harmonie – Material, S. 866–882.
- Wenzel 1997 = Wenzel, Horst: Boten und Briefe. Zum Verhältnis körperlicher und nichtkörperlicher Nachrichtenträger, in: Horst Wenzel (Hg.): *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen 143), S. 86–105.
- Wenzel 2004 = Wenzel, Horst: Vom Körper zur Schrift. Boten, Briefe, Bücher, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 269–291.

I. Konzeptualisierungen

Rags of Defeat

The Material Aesthetics of Competition in Aristophanes' *Acharnians* and the Athenian Theatre

Abstract

What were the aesthetics of defeat in ancient Greece, and how was failure in competition felt, framed, and represented within the culture? Such questions motivate and orient this chapter, which takes a materialist approach to a well-known scene from Aristophanes' *Acharnians* to explore and theorise failure's aesthetics in 5th-century Athens. In a self-consciously meta-theatrical scene, set at the fictionalised home of the real-life tragedian Euripides, stage properties and costumes (especially ragged outfits) act as the material basis of an extended critique of dramatic aesthetics. Since the exchange at Euripides' home has programmatic importance, not only within *Acharnians* but also within Aristophanic comedy as a whole, the staging and symbolism of these ragged costumes has been studied from numerous perspectives. This chapter breaks new ground in arguing that, beyond their distorted form, degraded materiality, and allusively layered semiotics, the rags' material presence in the playwright's home, where they commemorate his competitive failure in Athens' dramatic festivals, is an essential feature of their 'different aesthetics'. Euripides' rags confound conventional distinctions between playwright and character, subject and object, blurring mimetic and ontological lines so that the tragedian himself participates in the disgrace, dejection, and – ultimately – the defeat of his mythological heroes.

Keywords

Aesthetics, Defeat, Materiality, Aristophanes, Ancient Greece, Costume, Competition

1. Introduction

In this chapter, I argue that competition, artistic and otherwise, entails complex and compelling material mediations that demand an aesthetic approach which is 'different', in crucial respects, from those traditionally applied to non-competitive activity.¹ Victory – like, its aesthetic analogue, beauty – has tended to be the focus of competition, but by taking a *via negativa* and attending to the broader scope of competition across both time and outcome, the aesthetic importance of defeat becomes evident, particu-

- 1 I would like to acknowledge this volume's editors, Daniela Wagner and Jan Stellmann, for their patience and unstinting support, and to thank the attendees of the Different Aesthetics conference in March 2022 for their helpful comments on an earlier draft of this paper. All errors that remain are, naturally, my own.

larly when considering the social and material legacies of competitive loss. By taking materials and their agency into consideration, the aesthetics of defeat may stand to offer a different perspective on longstanding issues in cultural criticism, including the early reception of Greek tragedy.

We may begin by establishing the terms and scope of our discussion in ways that highlight how competition engages with times and materials beyond the narrow limits of any given contest. The word ‘competition’, as the English lexicographer Samuel Johnson defined it in the middle of the 18th century, is “the act of endeavouring to gain what another endeavours to gain at the same time”.² There are, naturally, different ways of delimiting competitive activity across language and culture. Etymologically, ‘competition’ is derived from the combination of the Latin verb prefix *com-*, ‘jointly,’ and verb *petere*, ‘to seek’. Several modern languages employ words composed from these same roots, often alongside terms derived from Latin *currere*, ‘to run,’ (cf. French *concours*, etc.) – a lexical pattern that reflects the footrace as a conceptual metaphor for our understanding of competition across cultures.³ Johnson’s definition properly applies narrowly to the English-language concept, but it nevertheless highlights three archetypal features of competition: that competitors share with one another time, intent, and object.

Johnson’s definition may articulate the common understanding of competition, but the concept is liable to extension. The synchronicity of competition – that the contest occurs between participants “at the same time” – for example, may be reframed. Runners often compete not only against others in the same race, but also indirectly against runners in other ‘heats’, parallel competitions held at different times. In our modern era, with the assistance of stopwatches and similarly precise metrics of time, runners compete against records set in earlier competitions, and, in some sense, may be said to compete against themselves. Competition, by its very nature, supports the collapsing and reframing of time. Nor is the object of competition necessarily fixed or stable. Even when the formal goal of a competition is fixed, different participants may compete with different objects in mind, as sometimes occurs when one team seeks a regular-season title while the opponent seeks to avoid elimination from a tournament. In such circumstances, the meaning of victory, itself, is dynamic and contextual. So, while Johnson’s definition may highlight its most salient or paradigmatic features,

2 Johnson 1755, s.v. “competition”.

3 Cf. Dutch ‘concurrentie’, Italian ‘concorrenza’, German ‘Konkurrenz’, Portuguese ‘concorrência’, etc. Other German terms derived from ‘Wette’ (cognate with English ‘wager’), such as ‘Wettbewerb’, ‘Wettkampf’ (*vel sim.*), place emphasis on the object that is the competitors’ goal. The ancient Greek lexicon of competition will be discussed below: see Scanlon 1983 for an overview of its origins. A globally comparative study of the concept would be illuminating. On conceptual metaphors, see Lakoff/Johnson 1980.

‘competition’ must ultimately be recognised as a flexible concept variously applicable across a wide range of activities and frameworks.

In its application, too, competition can be both varied and profound. Within the history of ideas, ‘competition’ has experienced a meteoric rise over the past two centuries. Today, it stands as a foundational concept in diverse fields from economics to ecology.⁴ The heuristic appeal of competition is derived, in part, from the fractal-like quality of the concept, which may be applied to contests both narrowly and broadly defined. Individual organisms or commercial firms, for example, may be said to ‘compete’ for the same nutrients or capital, but competition also proves a robust concept when applied to such dynamic, layered, and complex systems as ecological habitats and global markets. Central to its conceptual power in this respect is competition’s ability to reduce complex activities to a win-loss binary with a focus on the outcome of competition. When competition is applied extensively, such binarism may imply a closed ‘zero-sum’ process, wherein the benefits of victory stand in counterpoise to the disadvantages of defeat. But competition may also be detected across broader, overlapping systems of activity and evaluation, where it may produce substantial aggregate effects – an idea, as will be discussed below, recognised as early as the time of the archaic Greek hexameter poet, Hesiod. In both its narrow and extended applications, competition provides a mechanism for framing and assessing such properties as ability, merit, power, and possession.

While competition may be clearly delimited in theory, in practice it is hardly absolute but regularly entails broader material and social apparatuses. Practical examples of competition make these entanglements obvious. To return to the paradigmatic competition of the footrace, in the contest proper, competitors’ activities, goals, and parameters are clearly demarcated. The course and stakes are predetermined, rules of fair play are established, and a starting time is announced and enforced. But the parameters that define the footrace all depend upon prior and consequent actions and states that extend beyond the limits of the contest itself. Among other things, the race must be advertised and organised, runners must train and rest, awards must be established and conferred, and records must be kept, formally or otherwise. In athletics, too, competition is endlessly complexified or simplified. The basic units of competition (e.g., points in a single match, wins and losses over a season) may be aggregated or dissected to determine winners and losers across a variety of scales. One competition feeds into another, sometimes almost imperceptibly. Our phenomenological experience of sport reveals that we take these dynamics into account, albeit in often vague or logically inconsistent ways. Mathematically, a point scored in the first minutes of a match contributes no less than a last-second, go-ahead goal. And yet the experience of these events is almost entirely dif-

4 The two fields often borrow metaphors from each other: for an overview of biological competition, see especially Keddy 2001. The reliance on competition as an explanatory heuristic, in ecological contexts and elsewhere, is coming under increasing scrutiny: see, for example, McPeck 2022, p. 16.

ferent.⁵ That is to say, competitions framed in one way may be experienced in another, with the consequence that no single competition – from a contested possession of a ball to the match or season as a whole – is wholly outside the extensive framework of the competitive event. Conceptually – and as we shall see, materially as well – competition is difficult to contain.

To this day, athletics remain for many the archetypal contest, but competition has long been a feature of the arts as well. This is perhaps most obvious where artistic assessment is clearly delimited and rule-bound, such as in the presentation of new works in a dramatic festival.⁶ Even outside formal competitions, there appears to be an abiding urge to judge art ordinally and, in some cases, to recognise winners and losers officially. Such rankings of artistry may be accomplished through explicit formal criteria or adjudication, or, as in sport, through quantitative reduction.⁷ Whereas the express project of Enlightenment-era aesthetics was to divorce artistic taste from circumstance (and, insofar as possible, materiality itself), our ‘postmodern’ aesthetic turn of the past half-century has been characterised by a sense of contingency and contamination in which aesthetics are firmly anchored to objective realities and affective disposition.⁸ Not only are today’s aesthetic judgments unapologetically affected by external factors, but values forged in a competitive contexts also routinely determine the criteria of evaluation in general and the contours of our affective response. The glory of victory and agony of defeat are not felt exclusively in the transitory, climactic moment of competition proper. They suffuse and permeate the many agents and objects involved in competition as well.

Modern scholars, following the work of the Swiss art historian and cultural theorist Jacob Burckhardt, have maintained an abiding interest in competition as practiced and theorised by the ancient Greeks.⁹ While these studies sometimes overemphasise the singular quality of ancient Greek competition, it is nevertheless true that certain Greek contests, from the Olympic Games to the dramatic competitions at the City Dionysia in Athens, left indelible cultural legacies. Much attention has been paid to the winning of

5 For a phenomenologically informed discussion of the aesthetics of sport, see Gumbrecht 2006.

6 Competition has a particular focus of scholarly discussion on Old Comedy: see especially Biles 2011; for a materially-sensitive exploration of failure in comedy, see especially Telò 2016, pp. 88–121.

7 Some modern aesthetic theories, perhaps most famously that espoused by Scottish empiricist David Hume in *On the Standard of Taste*, imply or depend upon such comparisons and aggregations of experience across individuals and over time. On the history of post-Enlightenment aesthetics, see especially Guyer 2005.

8 Shusterman 1989 offers a nearly contemporary summary of the joint impact of the work of Jürgen Habermas, Fredric Jameson, and Richard Rorty.

9 J. Burckhardt’s 1999 [1872] ideas concerning “the agonial spirit” of the Greeks would be changed and more widely disseminated in the writings of Friedrich Nietzsche: see especially the chapters by Müller 2019 and Robertson 2019 in Siemens/Pearson 2019. See also L. Burckhardt 1999.

these competitions, with its associated rituals of religious dedication and popular commemoration. The physical legacies of defeat, too, offer a broader picture of these contests and suggest ways in which competition, itself, shapes aesthetics in unexpected ways.

In this chapter, I borrow insights from materialist analyses to outline an aesthetics of defeat based upon the physical legacies of competition that extend far beyond the contest proper, anchoring and affecting the discussion and memory of the context within broader, enduring frameworks of competition. New materialist ways of thinking, which have come to academic prominence over the past two decades, have drawn attention to the ways objects actively, almost agentively, affect the world. In her 2010 book, “Vibrant Matter. The Political Ecology of Things”, Jane Bennett draws upon a long history of materialist thought, from Baruch Spinoza to Bruno Latour, to explore the “peculiar efficacy”¹⁰ of matter, even (if not especially) in unlikely and disreputable places. Finding inspiration in both the agglomeration of discarded objects and the phenomenological perspectives of Henry David Thoreau and Maurice Merleau-Ponty, Bennett opens her study by reflecting upon her experience of observing a collection of trash in the roadway. “In this assemblage”, Bennett writes, “*objects* appeared as *things*, that is, as vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics”.¹¹ Persisting beyond their ‘intended’ economic use, these items came to have new meanings, and continued efficacy, in the various permutations of their continued rearrangement. For Bennett, discarded materials reveal, in particular, “that a vital materiality can never really be thrown ‘away,’ for it continues its activities even as a discarded or unwanted commodity”.¹² Bennett offers an alternate perspective on ‘trash’ aesthetics, attentive not simply to the quality of an (art) object’s production, but also to the meaning and value of ‘things’ beyond their ostensibly intended use. Bennett does not expressly or directly engage with competition in her book, but her attention to modern (American) materialism’s relentless consumption outlines an analogous dynamic, wherein materials exert physical and symbolic power beyond their function within systems of economic competition. Formal and artistic contests, too, leave ‘discarded and unwanted’ commodities behind, and the persistence of these objects shapes the enduring and evolving meaning of competition.

Before taking a modern, Bennettian approach to the aesthetics of defeat in Greek drama through a study of its discarded materials, I begin by sketching a culturally interior (what anthropologists might call *emic*) perspective on the aesthetics of competition in ancient Greece, drawn from both traditional accounts of competition, as encoded in our earliest Greek poetry, as well as from athletic contests, which from the Archaic period onwards remained for Greeks an archetypal form of competition. The Greek

10 Bennett 2010, p. 9.

11 Bennett 2010, p. 5 (original emphasis).

12 Bennett 2010, p. 6.

discourse of competition – and especially its concern with the emotions and affective states experienced when *contending for* and *succeeding* or *failing* to take the prize of victory – suggests a coherent cultural modality or mood of defeat, even as our visual and material evidence privilege the experience of victory. I propose that a material analogue to the Greek vocabulary of defeat is ragged clothing, materials that not only symbolise abjection but also, as physically degraded fabrics themselves, instantiate the physical effects and affective mood of defeat. The chapter proceeds to explore how overlapping cultural networks of actors and objects create a phenomenologically ‘thick’ experience of defeat, which presents complex yet discernible patterns of material agency. Applying these new materialist insights to 5th-century Athenian drama, I offer a case-study of the aesthetics of defeat in which things no less than words, and ideas no less than people, engage in ongoing, layered, and fractal-like competitions across time and genre.

2. Eris, Nikē, and Rags. The vocabulary of competition and the material aesthetics of defeat in ancient Greece

Ancient Greek notions of competition, despite their modern cultural and scholarly influence, differ in important ways from prevailing modern notions of competition. Discontinuities between past and present are perhaps most evident in terms of vocabulary.¹³ In a study of the earliest Greek lexicon of competition, as it appears in the epic hexameter poems traditionally ascribed to Homer, Thomas Scanlon has traced the semantics of the terms *agōn* and *aethlos*, two core concepts for the Greek sense of athletic and related competitions, in order to illuminate archaic social attitudes toward competition. Based upon his survey, Scanlon connects *agōn*, perhaps the most general term for competition in Greece, primarily to social processes of local assembly and leadership. *Aethlos*, the etymological root of ‘athletics’, Scanlon ties to “strenuous, competitive activity for a goal”.¹⁴ Attending to the emotional aspects of competition across these two terms, Scanlon observes a paradoxical connection between the physical struggles involved in competition and the delight taken in spectators’ viewing or athletes’ reflecting upon events which required significant “hardship and suffering” during the contest itself.¹⁵ Of the Phaeacian games presented in Book 8 of the *Odyssey*, for instance, Scanlon writes, “It is the pervasive joy of competition which distinguishes these ‘contests’ in spirit from the ‘toils’ of war or life, and from ‘trials’ with serious stakes.”¹⁶ Joy may have pervaded

13 On the vocabulary of competition in Greece in general, see Franciò 2000. On agonistic vocabulary in Aristophanes, see Campagner 2001.

14 Scanlon 1983, p. 158.

15 Scanlon 1983, pp. 158 f.

16 Scanlon 1983, p. 158.

among spectators and winners, but the violent threats of disadvantaged competitors, as well as the grumblings of those who failed to place first, suggest competition was taken neither as an absolute activity, cleanly separated from other interpersonal struggles, nor an unalloyed good.¹⁷ In keeping with the fractal-like nature of competition, wherein contests held in one arena spill readily over into others, a heated debate erupts in Book 23 of the *Iliad* over the awarding of prizes after the conclusion of the athletic contests proper. Disagreements over competitors' behaviour and merit lead to bartering, deferential speeches, and other instruments of social competition and cohesion.¹⁸ In short, although Greek narratives of competition observed in Homer, Pindar, and elsewhere may not have typically dwelled upon the defeated, they at least recognised the interactions between the emotions and material consequence of loss.

Athletic competitions were the basis, but hardly the limit, of ancient Greek notions of competition. *Eris*, 'strife', a term not typically applied to athletic competition (and therefore outside Scanlon's survey), is nevertheless crucial for establishing a holistic impression of the nature of competition, of "endeavouring to gain what another endeavours to gain at the same time," to recall Johnson's definition, in our earliest Greek literary evidence. As Hesiod relates near the opening of his didactic hexameter poem, *Works and Days*:

οὐκ ἄρα μοῦνον ἔην Ἑρίδων γένος, ἀλλ' ἐπὶ γαῖαν 10
 εἰσὶ δύω· τὴν μὲν κεν ἐπαινῆσειε νοήσας,
 ἢ δ' ἐπιμωμητὴ· διὰ δ' ἄνδιχα θυμὸν ἔχουσιν.
 ἢ μὲν γὰρ πόλεμόν τε κακὸν καὶ δῆριν ὀφέλλει,
 σχετλίη· οὗ τις τὴν γε φιλεῖ βροτός, ἀλλ' ὑπ' ἀνάγκης
 ἀθανάτων βουλήσιν Ἑριν τιμῶσι βαρεῖαν.
 τὴν δ' ἑτέρην προτέρην μὲν ἐγείνατο Νὺξ ἐρεβεννὴ,
 θῆκε δέ μιν Κρονίδης ὑψίζυγος, αἰθέρι ναίων,
 γαίης [τ'] ἐν ῥίζῃσι καὶ ἀνδράσι πολλὸν ἀμείνω
 ἢ τε καὶ ἀπάλαμόν περ ὁμῶς ἐπὶ ἔργον ἐγείρει·
 εἰς ἕτερον γάρ τις τε ἴδεν ἔργοιο χατίζων 20
 πλούσιον, ὃς σπεύδει μὲν ἀρόμεναι ἠδὲ φυτεύειν
 οἶκόν τ' εὖ θέσθαι· ζηλοῖ δέ τε γείτονα γείτων
 εἰς ἄφενος σπεύδοντ'· ἀγαθὴ δ' Ἑρίς ἦδε βροτοῖσιν.
 καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει καὶ τέκτονι τέκτων,
 καὶ πτωχὸς πτωχῷ φθονέει καὶ ἀοιδὸς ἀοιδῷ.¹⁹

- 17 Nestor's son, Antilochos, threatens his horses with death if they win a 'lesser prize' (χεῖρον ἄεθλον [*cheiron aethlon*], Hom. Il. 23,413) Menelaos complains as he is dangerously passed in the chariot race, Hom. Il. 23,438–441.
- 18 Hom. Il. 23. Similarly among the Phaiacians in Book 8 of the *Odyssey*, the rules of social competition demand that Odysseus receive a gift from Eurymalos.
- 19 Hes. erg. 10–25. I follow the Greek text of Solmsen, see Hes. erg.

For, after all, there was not one type of Eris (Strife) upon the earth, but
 two: one a man would praise, having considered her,
 the other he would blame; they have entirely different natures.
 For the one supports baneful war and conflict:
 she is merciless, and her no mortal loves, but through necessity
 and the will of the immortal gods, men pay honour to this heavy Eris (Strife).
 The other one dark Night bore first, and the high-throned
 son of Cronos, dwelling in the sky, set her
 among the roots of the earth, and she is much better for men,
 and she goads even the helpless man to work.
 For whoever, being idle, looks at some other man –
 a rich one who hastens to plough and sow
 and set his house in good order – him he idles, and neighbour
 envies his neighbour, hastening after wealth. This Strife is good for mortals:
 and potter begrudges potter, and builder builder,
 and beggar envies beggar, and poet poet.²⁰

War and conflict, as Scanlon and many others have noted, are metaphorically connected to athletic contests, often described with the same terms, including *agon*, *aethlos*, and their derivatives.²¹ In depicting this second, productive kind of Eris or Strife, Hesiod invokes adversarial relations which, because they are not necessarily conducted in a shared time or location, his fellow Greeks might not have typically categorised under the rubric of formal competition. Comparing figures such as poets (for whom there were formal competitions) with potters and builders, among whom informal commercial competition most likely predominated, Hesiod establishes the ‘better’ (*ameinos*, V. 18) Eris as an ennobling, enriching cultural practice. For Hesiod, this better Eris leads not simply to human labour (*kai apalamon [...] epi ergon egeirei*, V. 19), but to material production, an emphasis made all the stronger through contrast with the destructive power of ‘baneful’ (*kakos*, V. 13) war and conflict associated with the ‘merciless’ Eris. Hesiod shifts focus from the competition itself to its durable realities, placing little emphasis on the merit, artistry, or even quality of the material output and attending instead to the aggregate ‘wealth’ (*plousios*, V. 21; *aphenos*, V. 23) that flows from this effort.

Despite positive economic effects, negative affective states are prevalent in Hesiod’s account of this second, ‘better’ Eris. Because of this goddess, men are jealous (*zēloun*, V. 22), bear grudges (*kotein*, V. 24), and feel envy (*phthonein*, V. 25), a collection of affective dispositions which Sianne Ngai, in exploring our modern aesthetic sensi-

20 All translations are by me, A.C.D., unless stated otherwise.

21 Scanlon 1983, p. 159, makes this observation. For a fuller discussion with more recent bibliography, see Pritchard 2013.

bilities, has called ‘ugly feelings’.²² Similar to the paradox Scanlon finds in the experience of athletic competition among Homeric competitors, the economic output of this ‘better’ Eris has positive value, even as the affective experience of participants are, on the whole, painful. Wealth may have been associated with royalty, leisure, and vain pursuits in early Greek literature, but its accumulation, Hesiod suggests, could be a rather sordid process.²³ Victory may be an abstract, beautiful, and pure concept, but the practical matter of striving for it can be dirty, not only in such physical acts as ploughing fields or throwing pots, but in the art of poetry as well. Hesiod connects artisans, and by extension art itself, with the ugly emotions of Eris, dissolving distinctions between raggedly dressed beggars and splendidly attired poets, such as himself. By attending to the aggregate social effects of competition rather than the outcome of any given contest, Hesiod offers an aesthetics of competition different from that of the Homeric, athletic type studied by Scanlon. Hesiod encourages his audience to look beyond athletic archetypes to interrogate how resources and affective states jointly motivate activity and creation, sketching out an aesthetics wherein emotions and materials are closely entwined.

We may turn, now, from general discussion of competition in early Greek thought to focus specifically upon defeat, victory, and their cultural meanings and associations. Work towards a general aesthetics of defeat has, at least to my knowledge, not yet been written. The aesthetics of victory, defeat’s positive counterpoint, however, have been much discussed, perhaps in no context more than in ancient Greece and Rome, where the winged goddesses Nikē and Victoria, respectively, were prominent symbols of competitive success.²⁴ A divinely beautiful female figure dressed in elegant robes, Nikē emblematised and, in an exceptional number of examples from the painted and plastic arts, iconographically personified victory both on the battlefield and in peace-time competition.²⁵ Her beauty, clothing, gender, wings, and the situational context of her appearance often suffice to identify Nikē, who is regularly depicted besides (or, when

22 See Ngai 2005. Verdenius 1985, p. 25, cautions that, “[w]hether jealousy [sc. *zēloun*] is good or bad [...] depends on its results, not on the kind of feeling which is behind it”, but linking *ζηλοῦν* [*zēloun*] with the verbs *κοτεῖν* [*kotein*] and *φθονεῖν* [*phthonein*], Hesiod calls to his audience’s mind the ‘ugly’ side of jealousy, even as he recognises this is the ‘better’ form of Eris.

23 The moral and conceptual ambivalence of wealth is a common theme, from the elegiacs of the Athenian lawgiver Solon to Aristophanes’ *Wealth*. On the latter, see Konstan/Dillon 1981.

24 The iconography of Roman Victoria draws heavily upon Greek precedent but evolved its own peculiarities over time. On Roman Victoria in the archaeological record, see esp. Hölscher 1967.

25 Because of her unique and important iconographic function, Nikē is one of the most frequently represented Greek divinities. Aliko Moustaka, Alexandra Goulaki-Voutira and Ursula Grote collect, categorise, and analyse 730 representations under the heading of “Nikē” in LIMC 1981–1999, vol. 6.1 (1992), pp. 850–904. The goddess is depicted in many positions and forms, and an exception may almost always be found for any ‘rule’ about her presentation. On the depiction of Nikē and athletes in victory monuments, see Raschke 1988 and Rausa 1994. For a recent summary of work on Nikai, see Lagogianni-Georgakarakos 2021.

she is in miniature form, perched just above or on top of) a victorious individual, either human or divine.²⁶ Nikē sometimes accompanies or mirrors the victorious action itself, collapsing temporal distinctions between competition and commemoration and material distinctions between activity and product. Nikē is also depicted actively engaged in commemorating, announcing, or sanctifying victory, erecting monuments (*tropaia*), sounding trumpets, or pouring ritual offerings. Sometimes she holds a lyre, a prominent object of musical competition, or drives a chariot, the most spectacular and aristocratic of athletic competitions in the Greek world.²⁷ When she is not holding the reins or sitting upon a victor, Nikē is frequently presented in motion, an iconographic trope that may reflect both the dynamism of competition and the sudden arrival of victory.

In addition to her own corporeal form and significant activities, Nikē often presents material symbols of victory, such as a palm frond (*phoinix*) for the hand, a vegetal crown (*stephanos*) or cloth band (*tainia*) for the head, or even a bronze tripod, a traditional prize (*athlon*) with fungible economic as well as symbolic value.²⁸ Nikē is sometimes shown involved in converting objects that were a practical part of competition into a lasting memorial to victory, such as battle-field *tropaia*, for which spoils gathered from the defeated enemy could be reconstituted by the victors into a lasting monument. In peacetime competitions, too, objects that were instrumental in the contest (e.g., *diskoi* and *halteres* at Olympia, theatrical masks in Athens) might be dedicated in victory.²⁹ Through this sacralisation, these items were symbolically lifted from the realms of mortal competition and practical economic circulation into the immutable divine sphere of victory. In her visual representation, Nikē captures various aspects of the aesthetics of victory in classical Greece, particularly its association with individuals (especially in peacetime competition, where a sole winner might be expected) and its blurring of the instrumental, symbolic, and religious value of the materials featured in competition. In Nikē, Greeks visualised the abstract concept of victory at the intersection of the material with the symbolic, of competition and its commemoration. Nikē

26 Nikē is usually, but not always, winged (cf. LIMC 1981–1999, s.v. “Nikē”, vol. 6.1 [1992], pp. 850–904, here p. 902: “Nikē Apteros”). Like the beautifully winged male figures Erōs (erotic love) and Himeros (desire), Nikē is represented as operating not only alongside, but also directly upon, other deities. Eros was a topic of discussion from Plato’s *Symposium* to Lucretius’ *De Rerum Natura* and beyond; outside epinician odes, however, Nikē was rarely so thematised in literature, despite her significance in the visual record.

27 On Greek charioteers and their aristocratic associations, see Nicholson 2005. A τρόπαιον (*tropaion*), ‘trophy’, was a monument made to commemorate an enemy’s defeat (τροπή [*trope*]), and originated as a suit of enemy armor set upon a stake. For more on this practice, see Strong 2012; on the complex representational and material significance of the *tropaion*, see Lenain 2019. Battlefield spoils might also become athletic prizes, as Achilles uses the armor of the fallen Trojan warrior, Sarpedon, at Hom. Il. 23,798–810.

28 On the tripod as prize, see Hom. Il. 23,259.

29 On athletic dedications, see Ebert 1972; on the dedication of theatrical equipment, see Green 1982.

was so frequently depicted because she offered an iconographic shorthand for the ways objects and signs worked together to produce and promulgate victory.³⁰

In her personified form and material associations, Nikē stands as one of the preeminent icons of classical antiquity. For all her unique iconographic features, the goddess instantiates the cult of beauty in classical-era Greece, when physical appearances were conflated with other metrics of value and personal worth, such as social rank and moral probity. The aesthetics of competition overlapped significantly with those of class and similar social distinctions. Competition often pitted elite individuals against one another, so that victory became, sometimes quite literally, a crowning achievement of aristocratic life which might be taken as an indicator of, or proxy for, other distinctions.³¹ Nikē's cultural prominence as a personification in visual art suggests that aesthetic evaluation was, for Greeks, effectively inseparable from competition. Victory, itself, was 'beautiful', an object not only of respect and emulation but also adoration.

If Nikē represents the positive side of competition, what did failure look like to the Greeks, and how was it embodied and materialised? These questions require an aesthetic approach along a *via negativa*, since defeat, for reasons both obvious and subtle, was rarely intentionally reproduced or commemorated. An aesthetics of failure is to be sought not in unified ideals or figures, but in the absences, interstices, and shadows. The Greek lexicon closest to such English words as 'failure' or 'defeat' (e.g. *hamartia*, *hēssa*, *ptaisma*, *sphalma*, and their related verbal forms) enjoyed little to no iconographic representation in visual art, and certainly nothing on a par with personified Nikē.³² Greeks' aversion to facing defeat can be observed linguistically, too, where competitive failure is rendered through passive constructions with remarkable consistency (evident in verbs such as *hēssasthai*, *sphallesthai*).³³ Those who fail in competition are rarely described in

30 On the economics of symbolic and material discourses of victory, see especially Kurke 1991.

31 On the power and complexity of social distinction, see Bourdieu 1984.

32 Emotions that today might be readily associated with competitive loss, such as shame (cf. Greek αἰδώς [*aidōs*]), anger (ὀργή [*orgē*], χόλη [*cholē*], μῆνις [*mēnis*], etc.), or even madness (μανία [*mania*]), were rarely associated with Greek competition despite often having rich independent iconographic traditions that paralleled their verbal use. On the correspondence between visual and verbal reference to αἰδώς, see Ferrari 1990; on such parallelism generally, see Small 2003. This is not to say that negative ideas were not thus represented; the personified figure perhaps closest to modern notions of 'defeat' is Eris. As observed in Hesiod's *Works and Days*, competition, itself, entailed feelings (jealousy, etc.) that might today be associated primarily with loss. Hubert Giroux (LIMC 1981–1999, s.v. "Eris", vol. 3.1 [1986], pp. 846–850, here p. 849) notes that Eris could be depicted wherever discord was present, from military combat to non-violent competition, concluding that Eris "était probablement la plus connue de toutes les personnifications en rapport avec la guerre ou la dispute, autres que la victoire".

33 'Failing' or 'losing' in non-competitive endeavours is presented in the active voice by such verbs as ἀμαρτάνειν [*amartanein*], but this vocabulary is rarely used in where one's defeat is predicated upon the success of another, overtly or otherwise.

the Greek active voice, as in English ‘losers’, but rather through passive expressions such as ‘the defeated’ or ‘the conquered’ (*nikōmenoi*) – in other words, those subject to others’ victory.³⁴ In competitive contexts it was as if agency, itself, was a property of winning. Perhaps as a result of this passive cultural and linguistic framing, distinctions were not always made between types or degrees of loss: Panhellenic ‘crown’ athletic competitions, such as those at Olympia and Delphi, typically eschewed the recognition of places beyond the victor.³⁵ Losing (or, in the case of match-fixing, winning) through deception or cheating incurred particular disrepute, a penalty materialised in Olympia through the forced erection of statuettes of Zeus known as Zanes.³⁶ But a noble loss to an exceptional opponent was still disheartening, even if it was not disgraceful. Contestants were expected to abide by both the rules and decisions of judges, but the feelings of anguish, indignancy, or inadequacy which accompanied loss were recognised and imagined, from Homeric narratives to the Hellenistic-era collection of ‘poet’s lives’, as exerting a powerful and enduring effect on a competitor’s psyche.³⁷

Nor is defeat to be easily and positively sought in the material record. Those defeated in formal competition were not given symbolic tokens, analogous to fronds and crowns of victory, to mark or commemorate their loss. While winners privately accrued and publicly dedicated materials in ritual transactions formally integral to, or socially dependent upon, competition, losers, we might infer, shrank away into a quiet obscurity, unpunctuated by the symbolic transfer of materials. However, this is not to say that the defeated were not materially affected by loss. Competitive ‘loss’, as the English term suggests, may result in the forfeiture of one’s goods. As we have observed, the defeated in war, in heroic epics and historical battlefields alike, had their weapons removed, a denuding of the body signalled the winner’s dominance and the losers’ passivity, in addition to the value of these materials as commodities. The spoils of war might be worn by the victor, publicly paraded, set as a reward, and religiously dedicated, or they might be scrapped, melted down, and incorporated into new material forms. In short, losing materials were regularly appropriated by winning individuals in a trans-

34 Compare the similar use of the passive Latin substantive participle, *victus*. Even the lexically active expression of defeat (ἥσσα [*ēssa*]) was a later back-formation from the passive verb, ἥσσομαι [*ēssaomai*], see Beekes 2009, s.v. ἥκα (*ēka*), p. 513.

35 Musical competitions, however – as well as certain contests with fungible ‘cash’ prizes, including the Panathenaic Games in Athens – ranked top places. On the judging of Athenian dramatic competitions, see Marshall/Willigenburg 2004.

36 On the Zanes at Olympia, see RE 1894–1980, s.v. “Zanes” (Hans-Volkmar Hermann), supplementary vol. 14 (1974), pp. 977–981. Cheating in competition, however, was not always looked upon severely, as the mythical chariot race between Pelops and Oenomaus, narrated in Pindar’s *Olympian* 1, suggests.

37 On the effect of competitive loss in later narratives of the poet Euripides’ life, see Stevens 1956 and Hanink 2016.

ference that converted items which brought grief or shame to the defeated into tangible and enduring extensions of the victors' pride and power. Winners did not always 'take all', of course. In peaceful contests, defeated Greek athletes retained their kit, citharodes kept their lyres, and theatre-makers held onto their costumes and masks after the festival. The meaning and affective qualities of these items, however, was irrevocably altered through their participation in competition. If things went especially wrong in competition, objects might be blamed for the outcome, as famously occurred in the conviction of a javelin which fatally struck a bystander at an athletic event.³⁸ But such exceptions prove the rule that, while winning objects might be dedicated with much fanfare, those involved in competitive loss were quietly reused, retired, or reincorporated into other objects. Those seeking an aesthetics of competitive loss through its material legacies are compelled, not unlike Jane Bennett, to see the vibrancy of this material in the agglomeration of quotidian assemblages, in trash, and in the informal archives of the material vestiges of our past selves.

Apparent documentary gaps do not, then, in themselves, indicate that ancient Greeks lacked the means or will to visualise, verbalise, or materialise defeat. The comparatively negative concept of Eris may not have enjoyed the same iconographic prominence as Nikē, but the emotional experience of failure was expressed through an affective vocabulary of misery that overlapped significantly with that of competition. For such a lexicon, one need look no further than tragedy, where competition is rarely so formally defined or zero-sum as in war or sport, but where various forms of failure – from mistaken identities and deeds, the death of family members and friends for whom one is responsible, etc. – are regularly associated with feelings of anguish and dejection. Tragic heroes call attention to their abject circumstances through the use of generically-marked vocabulary, using self-referentially such words as *talas*, *schetlios*, and *athlios*, the semantic range corresponds roughly to English 'wretched', 'miserable', 'suffering'. The last term, *athlios*, is particularly significant, since its etymological connection to athletics would remain manifest even as the word came, in the 5th century and beyond, to refer to misery in nearly any context. Tragic misery is rarely the result of failure in formal contest – even if the suffering hero or heroine is framed as an athlete – but in its magnitude and quality, it invites comparisons, explicit or otherwise, with the experience of competitive defeat.³⁹ Words spring from actors' mouths and evanesce on the stage as soon as they are uttered, making them ideal indicators of the sudden reversals of fortune (Greek *peripeteiai*) for which tragedy was famous.⁴⁰ Tragic charac-

38 As reported in Antiphon's *Second Tetralogy*; for a recent discussion, see Kamtekar/Nichols 2022.

39 Among many other examples, the chorus of Asian maenads in Euripides' *Bacchae* falsely flatter Pentheus' mother, Agave, as returning with a 'victory prize' (νικηφόρος [*nikēphoros*], Eur. Bacch. 1200).

40 Cf. Aristot. poet. 11, 1452a22–29; on the narrative suddenness and discontinuity, see Belfiore 1988.

ters, however, do not always experience defeat on stage or in unfolding dramatic time. Some arrive already in misery – as notably occurs with Sophoclean title characters, including Ajax, Electra, Philoctetes, and Oedipus (at Colonus) – having previously been struck down by ‘opponents’ mortal or divine. The materials of victory, as observed in the iconography of Nikē, are often additive, further adorning victory; defeat works in the opposite direction, ‘dressing down’ characters, sometimes quite literally, by stripping them of their insignia and proper clothing and with it, metaphorically, their social standing.⁴¹ In some cases, nudity might be considered the ultimate form of abjection, but for complex reasons of practicality and generic convention, this was not practiced on the Greek stage.⁴² It was therefore perhaps not coincidental that defeated characters in tragedy were, whenever possible, dressed in rags, a unique set of fabrics that collapsed time between past and present while similarly blurring distinctions between object and character, clothing and costume. I propose here that rags served not only as generic symbols of defeat on the stage, but also as affective vehicles for transmitting past failure, with all of its emotional and causal messiness, into the dramatic present.

Rags are, by definition, degraded material. A rag cannot simply be made; its material becoming entails both creation and destruction. Fibres, first spun and woven into integral fabric, are worn, torn, and soiled over time. Rags both imply and materially record trauma. Ragged clothes are often associated intimately with their human wearers, who may be either agents (as in ritual lament) or fellow objects (as with poverty) of the destructive forces at work on the material. Rags, however, mediate and blur even these causal distinctions: lament is a scripted response to external grief, while poverty, at least in the cases of Euripides’ and Sophocles’ *Electras*, may be conceived of as a partially voluntary state.⁴³ Rags’ threadbare nature, their gaps, perforations, and transparencies confound simple boundaries between body and fabric. As portable and transferrable clothing, rags need not share their traumatic history with their wearer: as a result, rags simultaneously attest to the authenticity of the suffering of their wearer while calling attention to their own potential as disguise.⁴⁴ Rags constitute a unique set of materials, associated with competitive defeat, that were capable of mediating complex relations of suffering and self-representation on multiple levels.⁴⁵ These associations, I contend, informed the experience of dramatic performance, where audience members are inevitably (if not always fully) aware of the independent object histories of the things and

41 In Aeschylus’s *Agamemnon*, for example, Cassandra instantiates the practical defeat of her prophetic skill by stripping herself of her insignia: on this aspect of tragic costume, see Wyles 2011, p. 66.

42 (Partial) nudity was, however, a part of the comic body, see Foley 2000.

43 On the complex psychology and meta-theatricality of Euripides’ *Electra*, see Goff 1999–2000.

44 Rags play an important role in the history of deception from our earliest literary evidence, particularly in the disguises of Odysseus, see Murnaghan 1987.

45 For a fuller discussion of the significance of rags in Greek drama, see Telò 2017.

people on stage. Within the fractal-like competition of the Athenian dramatic festival, in which theatre-makers vied with each other in ways conceptually parallel to the struggles of the heroic characters of myth, ragged costumes materially mediated gaps between authors, genres, and ontological levels of mimesis, revealing failure to be an operative and enduring aspect of theatrical production.

3. Rags of Defeat in Aristophanes' *Acharnians*

For its case study in Athenian drama, this chapter takes a scene in which materials mediate between tragedy and comedy, archive and performance, and the on- and off-stage life of theatrical costumes and properties. This is a scene set at the home of the tragedian Euripides as depicted in Aristophanes' *Acharnians*, the oldest comedy to survive, first produced in Athens 425 BCE. *Acharnians* dramatises the adventures of an Athenian everyman, Dicaeopolis, as he seeks to bring an end to a war that is affecting his livelihood and joy. Frustrated by Athens' dysfunctional Assembly and violently accosted by a hostile chorus of men from the Athenian suburb of Acharnai, Dicaeopolis is compelled, on pain of death, to deliver a persuasive speech advocating peace. In preparing for his big moment, Dicaeopolis declares his intent to dress as wretchedly as possible, presumably to gain his audience's goodwill:

νῦν οὖν με πρῶτον πρὶν λέγειν ἑάσατε
ἐνσκευάσασθαι μ' οἷον ἀθλιώτατον.⁴⁶

So now, before I make my speech, please
let me dress myself up as wretchedly as possible.

Dicaeopolis' plan reveals the general power of materials in Aristophanic comedy to affect an audience. It also suggests how wretched clothes can serve both autological and heterological functions, simultaneously attesting to his real sufferings while deceptively supporting his rhetorical success. At this point in the play, there is little to suggest that Dicaeopolis has theatrical costume specifically in mind. Aristophanes' original audience might have thought, instead, of the common practice in Athenian law-courts of litigants putting on pitiful displays to seek pity from the jury.⁴⁷ It therefore may come as a surprise when Dicaeopolis suddenly makes his way to the home of Euripides, where he is greeted by a clever porter who responds to Dicaeopolis' question, 'Is Euripides within?' with a paradox typical of the playwright:

46 Aristoph. Ach. 384–385. Here and elsewhere, for Aristophanes' text I follow the Greek text of Wilson.

47 On the visual theatricality of such law-court spectacles, see O'Connell 2017.

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ ἔνδον ἔστ' Εὐριπίδης; 395
 ΘΕΡΑΠΩΝ οὐκ ἔνδον ἔνδον ἐστίν, εἰ γνώμην ἔχεις.
 ΔΙΚ. πῶς ἔνδον, εἴτ' οὐκ ἔνδον;
 ΘΕΡ. ὀρθῶς, ὦ γέρον.
 ὁ νοῦς μὲν ἔξω ξυλλέγων ἐπύλλια
 οὐκ ἔνδον, αὐτὸς δ' ἔνδον ἀναβάδην ποιεῖ
 τραγῳδίαν.
 ΔΙΚ. ὦ τρισμακάρι' Εὐριπίδη, 400
 ὃθ' ὁ δοῦλος οὕτωσὶ σοφῶς ὑποκρίνεται.
 (V. 395–401)

DICAEOPOLIS: Is Euripides within? 395
 SLAVE: He's within and not within, if you get my point.
 DIC: How can it be, that he's within and not within?
 SL: It's straightforward, old man.
 His mind, being outside collecting versicles, is not within;
 but he, himself, is within, composing tragedy with his feet up.
 DIC: You are thrice-blessed Euripides, 400
 Since your slave acts so wisely!

Highlighting the intellectual affinity between Euripides and his Porter, the exchange also thematically establishes the disjunction between Euripides' distant and insubstantial words (*epyllia*, 'versicles', V. 398) and the real and present materiality of his body (*autos*, 'he, himself', V. 399). Euripides soon emerges from his home and comes on to the stage, transported on a wheeled platform, the *ekkyklēma*, used in tragedy to portray interior scenes. The scene, evidently, will be paratragic in both its language and physical staging.⁴⁸ The particular focus of the scene's satire, Dicaeopolis' first words to Euripides make clear, is the playwright's penchant for indigent and disabled characters dressed in rags.

ΔΙΚ. Εὐριπίδη.
 ΕΥΡ. τί λέλακας;
 ΔΙΚ. ἀναβάδην ποιεῖς, 410
 ἔξδον καταβάδην; οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποιεῖς.
 ἀτὰρ τί τὰ ῥάκι' ἐκ τραγῳδίας ἔχεις,
 ἐσθῆτ' ἐλεινὴν; οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς.
 ἀλλ' ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων ὁ, Εὐριπίδη,
 δός μοι ῥάκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος.
 (V. 410–415)

48 On 'paratragedy' and its joint use of verbal and material aspects of theatre, see Rau 1967.

DIC. Euripides?

EUR. Why have you spoken?

DIC: Do you compose with your feet up, 410
when it's possible for them to be down? No wonder you create cripples.
But why do you wear those rags from tragedy,
A pitiable costume? No wonder you create beggars!
But I beg you by your knees, Euripides,
give me a bit of rag from the old play...

Dicaeopolis intuitu the meaning of Euripides' composition straightaway: 'no wonder (*ouk etos*) you create cripples/beggars.' Dicaeopolis' words represent what at first seems a boorish attempt at literary critique. The Porter has, after all, just marked with sophistication the separation between the poet's abstract and rarefied verbal composition with his personal position. For all its roughness, however, Dicaeopolis' insight offers an alternative explanation of theatrical composition grounded in physical realities and material agency. Dicaeopolis has come in search of a garment that will assist his own speech-making: we are now led to believe he seeks a piteous garment, not simply as a costume for performance, but for poetic inspiration as well.

The strategic vagueness of Dicaeopolis request, 'give me a bit of rag from the old play', triggers the guessing game that lies at the satirical heart of the scene. His request begins a seemingly endless parade of ragged Euripidean heroes, each referenced by means of their ragged costume.

EYP. τὰ ποῖα τρύχη; μῶν ἐν οἷς Οἰνεὺς ὄδι
ὁ δούποτμος γεραιὸς ἡγωνίζετο;
ΔΙΚ. οὐκ Οἰνέως ἦν, ἀλλ' ἔτ' ἀθλιωτέρου. 420
EYP. τὰ τοῦ τυφλοῦ Φοίνικος;
ΔΙΚ. οὐ Φοίνικος, οὐ
ἀλλ' ἕτερος ἦν Φοίνικος ἀθλιώτερος.
EYP. ποίας ποθ' ἀνὴρ λακίδας αἰτεῖται πέπλων;
ἀλλ' ἢ φιλοκτῆτου τὰ τοῦ πτωχοῦ λέγεις;
ΔΙΚ. οὐκ, ἀλλὰ τούτου πολὺ πολὺ πτωχιστέρου. 425
EYP. ἀλλ' ἢ τὰ δυσπινῇ θέλεις πεπλώματα,
ἃ Βελλεροφόντης εἶχ' ὁ χωλὸς οὐτοσί;
ΔΙΚ. οὐ Βελλεροφόντης· ἀλλὰ κάκκεινος μὲν ἦν
χωλός, προσαιτῶν, στωμύλος, δεινὸς λέγειν.
EYP. οἷδ' ἄνδρα, Μυσὸν Τήλεφον. 430
(V. 418–430)

EUR. Which set of rags? Not the ones in which this Oeneus,
the unlucky old man, did compete?

DIC: No, not Oeneus's, but those of someone even more wretched. 420

EUR: From the blind man, Phoenix?

DIC: Not Phoenix, no;

someone else more wretched than Phoenix.
 EUR: Whatever tatters of robes does the man seek?
 Do you mean those of Philoctetes, the beggar?
 DIC: No – but someone much, much more beggarly than he. 425
 EUR: Then do you want the foul robes
 that Bellerophon, this cripple, had?
 DIC: Not Bellerophon, though the man I want was
 also a cripple, a beggar, a smooth-talker, a capable orator.
 EUR: I know the man: Telephus of Mysia! 430

One might imagine formless rags to be fungible costumes, but those associated with Telephus evidently have some distinctive quality about them. Each character's rags come with particular mythological associations and performance history, even as their respective heroes are compared to one another along such linear scales as 'more wretched' or 'more beggarly'. All of these tragic figures, however, seem to have had something in common beside their costume: as far as we moderns are aware, not one of these tragic heroes appeared in a Euripidean tetralogy that placed first at the City Dionysia competition. Although the causal mechanisms are left implicit, the scene suggests that Telephus' superlative wretchedness, along with his rhetorical skill, are transferred through the medium of these costumes. Demonstrative pronouns, several strengthened by deictic iotas, guarantee that these items are presented and manipulated on stage and when Dicaeopolis at last puts on Telephus' rags, he feels himself 'already filling up with phraselets' (*ēdē rhēmation empimplamai*, V. 447).

Despite the important dramatic role these rags play as materials, most scholars have approached the series of references with literary, mythological, formal concerns in mind. Indeed, in two brief notes, Colin Macleod went so far as to claim that the 'rags' Euripides proffers Dicaeopolis are not truly rags at all, but rather papyrus scrolls, pulled from the playwright's personal library.⁴⁹ Such a staging could make for good theatre, but the logocentrism of this proposal should give us pause. Macleod objects to the non-verbal materiality of Euripidean costumes: "Why do the rags [...] fill him [Dicaeopolis] with words [...], instead of being treated simply as props [...]"⁵⁰ If we follow Bennett in attending to the vibrant, agentive capacity of these discarded items, we come closer to seeing Euripides' rags not as Macleod, but rather as Dicaeopolis does – that is to say, as material determinants of the tragedian's poetic production, part of broader causal and competitive networks of poetic composition and stagecraft.

From such a perspective, one begins to observe an implicit pattern in the scene: a vicious cycle in which the rags of Euripides' past characters come to determine his future production. Surrounded by the costumes from his previous competitive failures,

49 See Macleod 1974 and Macleod 1980.

50 Macleod 1974, p. 221.

Euripides' attachment to the materials of his drama has trapped him in an eddying gyre of cliché. That Euripides maintains possession of these costumes long after performance may have been, for Aristophanes' 5th-century Athenian audiences, a matter of significance itself. Although evidence is limited, references in courtroom speeches of Lysias and elsewhere suggest that, following victory in the Dionysia festival, theatre-makers – specifically the *choragoi*, 'producers', but possibly playwrights and actors as well – might religiously dedicate their theatrical equipment (*skeuē*), removing it not only from their own collections but also from material circulation within the city.⁵¹ Victory, then, had the power to sanctify and sublimate matter used in competition. For theatrical gear, continued circulation, whether in home archives or in re-performance, might have come to signal and commemorate past competitive defeat.

Connections between artists and the costumes used in their performances have parallels beyond the Athenian theatre as well. Arion, the dithyrambic singer who memorably appears early in Book 1 of Herodotus' *Histories*, is practically fused with performance gear, worn for what is ostensibly his final performance while he is at the zenith of his professional career.⁵² A more obscure but no less significant example is that of the tragedian Sthenelus, mocked late in Aristophanes' *Wasps*, who (an ancient commentator on this passage informs us) had to sell his theatrical costumes when falling upon hard times professionally.⁵³ The reasons for Sthenelus' sale are left indeterminate. Perhaps, having run out of work he had also run out of money, and the sale was one of financial necessity. But it may be his theatrical gear, itself, had become unwanted: either because it had contributed to his failure in competition or was deemed marked, personally or publicly, by these losses. In the world of the Athenian tragic theatre, no less than in the mythological scenes tragedy portrayed, the successful use and control of one's clothing was a mark of victory. From Euripides to Arion to Sthenelus, we see costumes worn in competition not only as a material extension of the artistic self, but also a sartorial barometer of creative success and failure. Arion keeps his costume on, despite all odds, and miraculously lives to see his would-be murders punished; Sthenelus, mocked for being 'shorn' (*diakekarmenos*, Aristoph. *Vesp.* 1312) of his gear – an expression that suggests

51 On choragic dedications, see Wilson 2000, p. 238–240, and Kapellos 2014, pp. 66–74; for athletic comparisons, see Straten 1981, p. 91.

52 Hdt. 1.23–24, where Arion is competitively framed as 'second to none', οὐδενὸς δεύτερον [*oudenos deuteron*], of his contemporaries. On the importance of costume in this scene, see Munson 1986, p. 99; on citharodic costume in general see Power 2010, pp. 11–27.

53 See Aristoph. *Vesp.* 1311–1313, with scholion *ad* 1312, which reports that Sthenelus was 'doing poorly in his art' (κακῶς πράττων' ἐν τῇ τέχνῃ [*kakōs prattōn en tē technē*]). No criteria for Sthenelus' artistic failure are given, but it may be that this corresponded to a lack of success in dramatic competition (indeed, this evidence may simply be conjectural). On the mockery of tragedians in Old Comedy, see Kaimio / Nykopp 1997 and Sommerstein 1996. Olson and Biles (see Aristoph. *Vesp.*, note *ad loc.*) discuss the potential meaning of the commentary.

the passive emasculation of the theatre-maker – abandons hope in his career. Euripides, however, clings to his costumes, but evidently only those which failed to win in competition and could not be religiously dedicated. This scene in *Acharnians* has traditionally been read as criticism of Euripides as a verbal poet, overly dependent upon a narrative trope that has resulted in a glut of ragged costumes. But it may be approached from a different angle, informed by a sense of materials' latent 'vibrancy', particularly in their aggregate collection. Trapped within an archive of costumes that he cannot or will not sell, Euripides is doomed to further cycles of defeat. By taking Telephus' rags and other assorted paraphernalia away from the tragedian, Dicaeopolis may not rob Euripides of his tragedy so much as free the playwright to follow a fresh, more competitively successful, path.

4. Conclusion

The connections between negative affect and negative aesthetics are gaining further attention. Scholars today rarely approach the study of beauty and ugliness in terms of a dispassionate Kantian contemplation of form, but as composite, embodied experiences awash in feelings and memory, both individual and collective. This recent sea change in aesthetics is not a turn from the objective to the subjective – Kant, after all, was obsessively concerned with the subject – but rather a shift from the ideal to the material, to the contextual and the connected. The result is a multi-directional aesthetics, based upon layered networks and interrelationships between subjects and objects. Theatre, by its very nature, places subjects and objects, actors and materials, in complexly layered and ontologically ambiguous connections. The drive to materialise failure was central to the dramatic programs of 5th-century Athenian playwrights, from Aeschylus to Aristophanes, who turned to theatre's multi-media presentation to capture and communicate the negative emotions of defeat for purposes both tragic and comedic. In this context, we might not be surprised if rags, the affective material of defeat *par excellence*, reappeared time and time again.

Bibliography

Primary Sources

- Aristoph. Ach. = Aristophanes: *Acharnenses*, in: Aristophanes: *Fabulae*, ed. by Nigel Gay Wilson, 2 vols., Oxford 2007 (*Scriptorium classicorum bibliotheca Oxoniensis*), vol 1: *Acharnenses*, *Equites*, *Nubes*, *Vespae*, *Pax*, *Aves*.
- Aristoph. Vesp. = Aristophanes: *Wasps* [*Vespae* (Σφήκες)], ed. with introduction and commentary by Zachary P. Biles and S. Douglas Olson, Oxford 2005.
- Aristot. poet. = Aristotelis *De arte poetica liber*, ed. by Rudolph Kassel, Oxford 1965 (*Scriptorium classicorum bibliotheca Oxoniensis*).
- Eur. Bacch. = Euripides: *Bacchae*, in: Euripidis *Fabulae*, ed. by John Diggle, 3 vols., Oxford 1981 (*Scriptorium classicorum bibliotheca Oxoniensis*), vol 3: *Helena*, *Phoenissae*, *Orestes*, *Bacchae*, *Iphigenia Aulidensis*, *Rhesus*.
- Hdt. = Herodoti *Historiae*, ed. by Karl Hude, 2 vols., 3rd ed. Oxford 1926.
- Hes. erg. = Hesiod: *Opera et dies* (Ἔργα καὶ ἡμέραι), in: Hesiod: *Theogonia*, *Opera et dies*, *Scutum*, ed. by Friedrich Solmsen, Oxford 1970 (*Scriptorium classicorum bibliotheca Oxoniensis*).
- Hom. Il. = Homer: *Iliad*, in: *Homeri Opera*, ed. by David B. Monro and Thomas W. Allen, vols. 1–2, 3rd ed. Oxford 1920 (*Scriptorium classicorum bibliotheca Oxoniensis*).

Secondary Literature

- Beekes 2009 = Beekes, Robert: *Etymological Dictionary of Greek*, 2 vols., Leiden 2009.
- Belfiore 1988 = Belfiore, Elizabeth: ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ as Discontinuous Action. Aristotle *Poetics* 11, 1452A22–29, in: *Classical Philology* 83 (1988), pp. 183–194.
- Bennett 2010 = Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham/London 2010.
- Biles 2011 = Biles, Zachary P.: *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011.
- Bourdieu 1984 = Bourdieu, Pierre: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA 1984.
- J. Burckhardt 1999 = Burckhardt, Jacob: *The Greeks and Greek Civilization*, ed. by Oswyn Murray, tr. by Sheila Stern, New York 1999 [1872].
- L. Burckhardt 1999 = Burckhardt, Leonard: Vom “Agon” zur “Nullsummenkonkurrenz”. Bemerkungen zu einigen Versuchen, die kompetitive Mentalität der Griechen zu erfassen, in: *Nikephoros* 12 (1999), pp. 71–93.
- Campagner 2001 = Campagner, Roberto: *Lessico agonistico di Aristofane*, Rome 2001 (Lessici 3).
- Ebert 1972 = Ebert, Joachim: *Griechische Epigramme auf Sieger an gymnischen und hippischen Agonen*, Berlin 1972.
- Ferrari 1990 = Ferrari, Gloria: *Figures of Speech. The Picture of Aidos*, in: *Mètis* 5.1–2 (1990), pp. 185–204.
- Foley 2000 = Foley, Helene P.: *The Comic Body in Greek Art and Drama*, in: Beth Cohen (ed.): *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden/Boston 2000, pp. 275–311.
- Franciò 2000 = Franciò, Marcello: Per un lessico agonistico-sportivo Greco. Analisi di Polluce tra testi e intertesti, in: *Nikephoros* 13 (2000), pp. 163–186.
- Goff 1999–2000 = Goff, Barbara E.: Try to Make It Real Compared to What? Euripides’ *Electra* and the Play of Genres, in: *Illinois Classical Studies* 24–25 (1999–2000), pp. 93–105.
- Green 1982 = Green, J. Richard: *Dedications of Masks*, in: *Révue Archéologique* 32.2 (1982), pp. 237–248.
- Gumbrecht 2006 = Gumbrecht, Hans Ulrich: *In Praise of Athletic Beauty*, Cambridge, MA 2006.

- Guyer 2005 = Guyer, Paul: *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge 2005.
- Hanink 2016 = Hanink, Johanna: *What's in a Life? Some Forgotten Faces of Euripides*, in: Johanna Hanink/Richard Fletcher (eds.): *Creative Lives in Classical Antiquity. Poets, Artists, and Biography*, Cambridge 2016, pp. 129–146.
- Hölscher 1967 = Hölscher, Tonio: *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr.*, Mainz 1967.
- Johnson 1755 = Johnson, Samuel: *A Dictionary of the English Language. In which the Words are Deduced from their Originals, and Illustrated in their Different Significations by Examples from the Best Writers*, London 1755.
- Kaimio/Nykopp 1997 = Kaimio, Maarit/Nykopp, Nicola: *Bad Poets Society. Censure of the Style of Minor Tragedians in Old Comedy*, in: Jyri Vaahtera/Raija Vainio (eds.): *Utriusque linguae peritus. Studia in Honorem Toivo Viljamaa. Presented on His 60th Birthday, July 4th, 1997, by His Colleagues and Students*, Turku 1997, pp. 23–37.
- Kamtekar/Nichols 2022 = Kamtekar, Rachana/Nichols, Shaun: *Two Concepts of Cause in Antiphon's Second Tetralogy*, in: *Phronesis* 67.4 (2022), pp. 383–407. DOI: <https://doi.org/10.1163/15685284-bja10063> (last accessed: 25 April 2023).
- Kapellos 2014 = Kapellos, Aggelos: *Lysias 21. A Commentary*, Berlin/Boston 2014 (*Trends in Classics – Supplementary Volumes* 28).
- Keddy 2001 = Keddy, Paul A.: *Competition*, 2nd ed. Dordrecht 2001.
- Konstan/Dillon 1981 = Konstan, David/Dillon, Matthew: *The Ideology of Aristophanes' Wealth*, in: *The American Journal of Philology* 102.4 (1981), pp. 371–394. DOI: <https://doi.org/10.2307/294325> (last accessed: 15 May 2023).
- Kurke 1991 = Kurke, Leslie: *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca, NY 1991.
- Lagogianni-Georgakarakos 2021 = Lagogianni-Georgakarakos, Maria (ed.): *Known and Unknown Nikai in History, Art, and Life*, Athens 2021.
- Lakoff/Johnson 1980 = Lakoff, George/Johnson, Mark: *Metaphors we Live By*, Chicago 1980.
- Lenain 2019 = Lenain, Thierry: *Tropaion. Réflexions sur la texture symbolique du trophée d'armes comme image au service du faire-savoir triomphal*, in: *Signata* 10 (2019). DOI: <https://doi.org/10.4000/signata.2327> (last accessed: 25 April 2023).
- LIMC 1981–1999 = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 vols. in 16 subvols., 2 index vols., Zürich 1981–1999.
- Macleod 1974 = Macleod, Colin William: *Euripides' Rags*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 15 (1974), pp. 221–222.
- Macleod 1980 = Macleod, Colin William: *Euripides' Rags Again*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 39 (1980), p. 6.
- Marshall/Willigenburg 2004 = Marshall, Christopher William/Willigenburg, Stephanie van: *Judging Athenian Dramatic Competitions*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 124 (2004), pp. 90–107.
- McPeck 2022 = McPeck, Mark A.: *Coexistence in Ecology. A Mechanistic Perspective*, Princeton, NJ 2022.
- Müller 2019 = Müller, Enrico: *Competitive Ethos and Cultural Dynamic. The Principle of Agonism in Jacob Burckhardt and Friedrich Nietzsche*, in: Herman Siemens/James Pearson (eds.): *Conflict and Contest in Nietzsche's Philosophy*, London 2019, pp. 89–104.
- Munson 1986 = Munson, Rosaria Vignolo: *The Celebratory Purpose of Herodotus. The Story of Arion in Histories I*, in: *Ramus* 15 (1986), pp. 93–104.
- Murnaghan 1987 = Murnaghan, Sheila: *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton 1987.
- Ngai 2005 = Ngai, Sianne: *Ugly Feelings*, Cambridge, MA 2005.

- Nicholson 2005 = Nicholson, Nigel James: *Aristocracy and Athletics in Archaic and Classical Greece*, Cambridge 2005.
- O'Connell 2017 = O'Connell, Peter A.: *The Rhetoric of Seeing in Attic Forensic Oratory*, Austin, TX 2017.
- Power 2010 = Power, Timothy Conrad: *The Culture of Kitharôidia*, Washington, DC 2010.
- Pritchard 2013 = Pritchard, David M.: *Sport, Democracy, and War in Classical Athens*, Cambridge 2013.
- Raschke 1988 = Raschke, Wendy J.: *Images of Victory. Some New Considerations of Athletic Monuments*, in: Wendy J. Raschke (ed.): *The Archaeology of the Olympics. The Olympics and Other Festivals in Antiquity*, Madison, WI 1988, pp. 38–54.
- Rau 1967 = Rau, Peter: *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich 1967.
- Rausa 1994 = Rausa, Federico: *L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Treviso 1994.
- RE 1894–1980 = *Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neubearbeitung, started by Georg Wissowa, continued by Wilhelm Groll and Karl Mittelhaus, ed. by Konrad Ziegler, Stuttgart 1894–1963 (1st series I–XXIX), 1914–1972 (2nd series I–X) and 1912–1978 (supplementary vols.), index by Hans Gärtner and Albert Wünsch, Munich 1980.
- Robertson 2019 = Robertson, Ritchie: *Competition and Democracy in Burckhardt and Nietzsche*, in: Herman Siemens / James Pearson (eds.): *Conflict and Contest in Nietzsche's Philosophy*, London 2019, pp. 73–88.
- Scanlon 1983 = Scanlon, Thomas F.: *The Vocabulary of Competition. 'Agon' and 'Áethlos', Greek Terms for Contest*, in: *Arete. The Journal of Sport Literature* 1.1 (1983), pp. 147–162.
- Shusterman 1989 = Shusterman, Richard: *Postmodernism and the Aesthetic Turn*, in: *Poetics Today* 10.3 (1989), pp. 605–622.
- Siemens / Pearson 2019 = Siemens, Herman / Pearson, James (eds.): *Conflict and Contest in Nietzsche's Philosophy*, London 2019.
- Small 2003 = Small, Jocelyn Penny: *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003.
- Sommerstein 1996 = Sommerstein, Alan H.: *How to Avoid Being a Komôdoumenos*, in: *The Classical Quarterly* 46.2 (1996), pp. 327–356.
- Stevens 1956 = Stevens, Philip T.: *Euripides and the Athenians*, in: *Journal of Hellenic Studies* 76 (1956), pp. 87–94.
- Straten 1981 = Straten, Folkert T. van: *Gifts for the Gods*, in: Hendrik S. Versnel (ed.): *Faith, Hope, and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden 1981 (Studies in Greek and Roman Religion 2), pp. 65–151.
- Strong 2012 = Strong, D.E.: *Trophies*, in: *The Oxford Classical Dictionary*, 4 ed., Oxford 2012. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199545568.001.0001/acref-9780199545568-e-6585> (last accessed: 10 April 2023).
- Telò 2016 = Telò, Mario: *Aristophanes and the Cloak of Comedy. Affect, Aesthetics, and the Canon*, Chicago / London 2016.
- Telò 2017 = Telò, Mario: *Reperformance, Exile, and Archive Feelings. Rereading Aristophanes' Acharnians and Sophocles' Oedipus at Colonus*, in: Richard Hunter / Anna Uhlig (eds.): *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, Cambridge 2017, pp. 87–100.
- Verdenius 1985 = Verdenius, Willem Jacob: *A Commentary on Hesiod, Works and Days*, vv. 1–382, Leiden 1985.
- Wilson 2000 = Wilson, Peter: *The Athenian Institution of the "Khoregia". The Chorus, the City, and the Stage*, Cambridge 2000.
- Wyles 2011 = Wyles, Rosie: *Costume in Greek Tragedy*, London 2011.

The Concept of *decorum* in the Design of Architecture and Artefacts

Interdependencies of Form and Material

Abstract

This contribution analyses two examples of ancient design practice – Second Style wall painting and Roman eating and drinking vessels – against the background of Vitruvius’ abstract concept of *decorum*. It will become clear that ‘appropriateness’ can refer to different, often conflicting requirements: natural, social and cultural. As a consequence, the design of artefacts and buildings involves a process of negotiation between clients, craftsmen/ artists and recipients that can result in very different solutions. The analysis of *decorum* elucidates the tension and interplay between the autological and heterological dimension of ancient architecture and artefacts.

Keywords

Appropriateness, Decorum, Materiality, Mediality, Roman Wall-Painting, Roman Artefacts

1. Introduction. Vitruvius’ concept of *decorum*

This contribution aims at an analysis of the conceptual relation between material and form in ancient design theory and practice.¹ From a theoretical perspective, ancient authors conceptualise design under the premise of appropriateness (πρέπον [*prépon*]/*aptus*).² The most elaborate reflections on this topic stem from the Roman architectural

1 This article was partly funded by the ERC Consolidator Grant *DECOR – Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* (no. 681269), directed by Annette Haug. We are deeply indebted to the organizers of the CRC 1391 *Different Aesthetics* conference “Materiality and Mediality. Aspects of a Different Aesthetics” as well as to the spokesperson of the CRC, Prof. Dr. Annette Gerok-Reiter, for the invitation to the conference and for intensive discussions on the topic that helped sharpen our perspective. Philipp Sesterhenn supported us in finalising the text, and Carlotta Hameister was responsible for revising the formalia.

2 The modern term ‘design’ will be used intentionally here for including various aspects of an artefact’s or architecture’s creation. Design implies a functional, aesthetic and semantic dimension, and in doing so, it contrasts with biased terms like ‘decoration’ or ‘manufacturing’. See further for this approach: Hielscher 2022, pp. 23–41; introducing the modern concept of design: Schneider 2009; Hirdina 2010; Steinbrenner 2010; Prinz/Moebius 2012. Related to this concept of design is that in our view, which differs from the CRC 1391’s approach, aesthetics is always inherent in artefacts and natural objects as that which is sensually and disinterestedly perceptible, which can be heightened,

historian Vitruvius who uses the term *decorum* to formulate the idea that any kind of form should be appropriate to its specific context.³ With regard to architecture, Vitruvius names three levels on which principles of *decorum* is effective:

Decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate, is perficitur statione, quod graece θεματισμῶι dicitur, seu consuetudine aut natura.
(Vitr. 1,2,5)

Propriety is that perfection of style which comes when a work is authoritatively constructed on approved principles. It arises from prescription (Greek θεματισμῶ), from usage, or from nature.⁴

The categories of *statio*, *consuetudo* and *natura* are then explained further. In short, form should relate to content, individual decorative or architectural features should fit the appearance of the whole, decoration should be in accordance with traditional concepts of decor,⁵ and architectural spaces and their decoration should refer to the natural setting (in doing so they should match with modes of use and perception). Finally, *decor*-spaces should meet the social needs of their users.

In Vitruvius' understanding, *ars* is not conceived as self-sufficient or autonomous – an idea that was developed in the 18th and 19th centuries and is still influential in the present.⁶ Instead, an architect's technical skills (*fabrica*) and intellectual knowledge (*ratiocinatio*) – which can both be understood as autological aspects inherent in *ars* (and especially in architecture)⁷ – have to serve appropriateness. Thus, *ars* has to follow the pragmatic logic of everyday life:⁸ the design of any form (architecture, images, artefacts) is only considered to be 'successful' if it refers appropriately to the natural, social

negotiated, enacted, and manipulated (e.g. shapes, colours, material surfaces). Aesthetics (being always related to semantics and function) is an elementary constituent of lifeworld perception.

3 In recent research, the terms *decor* and *decorum* are frequently discussed, see Horn-Oncken 1967, pp. 29–31; Knell 1985, pp. 33f.; Muth 1998, p. 54; Irmscher 2005, p. 31; Perry 2005, p. 31; Gros 2006; Sluiter/Rosen 2012, p. 6; Haug 2014, pp. 219f. In this context, the terms *decor* and *decorum* will only be used if the idea of 'appropriateness' is explicitly addressed. When it comes to forms of design, the terms 'decoration' or 'decorative elements' are used, which in English, unlike German ('Dekor'/'Dekoration'), have no aesthetically pejorative connotation.

4 Vitr. (tr. Morgan), p. 14.

5 On Vitruvius' strong ties to tradition (and the past), see Hesberg 2018 who underlines the diversity and inconsistency of the past.

6 Held/Schneider 2007, pp. 27–41. On the lack of this kind of 'art' in Roman antiquity, see Hallett 2015.

7 *Fabrica* and *ratiocinatio* are the two elementary components of an architect's knowledge (*scientia*). Vitruvius consciously distinguishes between the 'other arts' (*ceteras artes*) like music, sculpture, painting, rhetoric, or poetics and architecture as a multidisciplinary field (*architecti est scientia pluribus disciplinis*): Vitr. 1,1,1; 1,1,11–18; 2,1,6; 5, praef. 2.

8 Vitr. 1,1,1; 2,1,8.

and cultural context. Consequently, Vitruvius' discourse is not on 'art' in an emphatic (modern) sense but on the role of architecture, images, and artefacts in daily life. In other words, in Vitruvius' view the heterological dimension of visual forms comes to the fore. This concept of *decorum* has consequences for the relationship between form and material.

- (1) The notion of appropriateness presupposes that any design – and thus also material and form – is involved in a process of communication and negotiation.
- (2) Different design elements – and thus also material and form – cannot be treated independently of each other. Instead, their mutual interdependency should be the focus.
- (3) Successful design presupposes that visual effects (aesthetics), meanings (semantics), and usability (function) are meaningfully related to each other.
- (4) Appropriate design – and thus also the use of materials and forms – refers to the natural environment, cultural practices, and social contexts.

With regard to wall-painting, Vitruvius exemplifies what – in his view – the appropriate consideration of *natura* means. He vividly criticises the emerging Third Style of his time because of its surreal character:⁹

sed haec quae ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus inprobantur. nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae. pro columnis enim statuuntur calami, pro fastigiis appagineculi striati cum crispis foliis et volutis, item candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia earum surgentes ex radicibus cum volutis <cauliculi> teneri plures habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus cauliculi dimidiata. habentes sigilla alia humanis alia bestiarum capitibus.

haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt. ergo ita novi mores coegerunt uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes. quemadmodum enim potest calamus vero sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii seu cauliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum aut de radicibus et cauliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari? at haec falsa videntes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt si quid eorum fieri potest nec ne. iudiciis autem infirmis obscuratae mentes non valent probare quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris. neque enim picturae probari debent quae non sunt *similes veritati*, nec si factae sunt elegantes ab arte, ideo de is statim debet recta iudicari, nisi argumentationis certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas.

(Vitr. 7,5,3–4; Hervorhebung A.H.)

But those subjects which were copied from actual realities [i.e. representations of the Second Style, A.H.] are scorned in these days of bad taste. We now have fresco paintings of monstrosities, rather than truthful representations of definite things. For instance, reeds are put in the place of columns, fluted appendages with curly leaves and volutes, instead of pediments, candelabra supporting representations of shrines, and on top of their pediments numerous tender stalks and volutes

9 See recently Moormann 2020, esp. p. 206.

growing up from the roots and having human figures senselessly seated upon them; sometimes stalks having only half-length figures, some with human heads, others with the heads of animals. Such things do not exist and cannot exist and never have existed. Hence, it is the new taste that has caused bad judges of poor art to prevail over true artistic excellence. For how is it possible that a reed should really support a roof, or a candelabrum a pediment with its ornaments, or that such a slender, flexible thing as a stalk should support a figure perched upon it, or that roots and stalks should produce now flowers and now half-length figures? Yet when people see these frauds, they find no fault with them but on the contrary are delighted, and do not care whether any of them can exist or not. Their understanding is darkened by decadent critical principles, so that it is not capable of giving its approval authoritatively and on the principle of propriety to that which really can exist. The fact is that pictures which are unlike reality ought not to be approved, and even if they are technically fine, this is no reason why they should offhand be judged to be correct, if their subject is lacking in the principles of reality carried out with no violations.¹⁰

In Vitruvius' view, wall paintings have to be true to nature (*picturae [...] similes veritati*). He claims that the Second Style fulfils this claim by 'reproducing' real things (*haec, quae ex veris rebus exempla sumebantur*) and criticises the slender columns of the Third Style as it breaks the rules of nature by transforming architecture into an ornament¹¹ or merging inanimate objects with living creatures / plants.¹² As a consequence of loosening heterological obligations, *ars* forfeits its appropriateness (*ratio decoris*) and exemplary role (*auctoritas*).¹³

What is missing in Vitruvius is an awareness that the various categories to be reconciled via design may well conflict. This concerns the components inherent to an artefact or architecture: aesthetics, semantics, and function. With regard to wall-painting, the delicate Third Style could be considered appropriate for the specific medium which allows for a visual organisation of the wall and the staging of images. In the case of artefacts, the design can be aesthetically pleasing or semantically loaded but difficult to use. Conflicting concepts become even more evident in the case of architecture, which often

10 Vitr. (tr. Morgan), pp. 211 f.

11 See in short Ling 1991, p. 38.

12 Yerkes 2000; Hielscher 2022, pp. 246–251.

13 Vitruvius' rejection of the modern wall design of his time can be paralleled with the position of his contemporary, Horace (*Ars poetica*). With regard to poetry and painting, he rejects the fantastic, unnatural, and inorganic in general, e.g.: *Maxima pars vatium, pater et iuvenes patre digni, / decipimur specie recti. brevis esse laboro, / obscurus fio; sectantem levia nervi / deficiunt animique; professus grandia turget; / serpit humi tutus nimium timidusque procellae: / qui variare cupit rem prodigialiter unam, / delphinum silvis appingit, fluctibus aprum. / in vitium ducit culpae fuga, si caret arte.* (Hor. ars 24–32, tr. Fairclough, p. 453: "Most of us poets, O father and ye sons worthy of the father, deceive ourselves by the semblance of truth. Striving to be brief, I become obscure. Aiming at smoothness, I fail in force and fire. One promising grandeur, is bombastic; another, over-cautious and fearful of the gale, creeps along the ground. The man who tries to vary a single subject in monstrous fashion, is like a painter adding a dolphin to the woods, a boar to the waves. Shunning a fault may lead to error, if there be lack of art.") See Platt 2009, pp. 51–58.

has to meet different communicative expectations (semantics) and functional requirements. As a consequence, any design involves a process of negotiation between clients, craftsmen/artists, and recipients. And indeed, Vitruvius' critique of the emerging Third Style was not shared by his contemporaries.

Against this background, our chapter will contrast the abstract concept of *decorum* with regard to two examples of ancient design practice: Second Style wall painting and Roman drinking vessels. While the Second Style allows for a direct confrontation with Vitruvius' concept of *decorum*, Roman drinking vessels can at least be analysed against the background of Vitruvius' principles.¹⁴ By comparing wall painting and objects we will gain insight into if or how ancient design concepts are applied in two very different media. With regard to wall painting, we address a representational medium while drinking vessels are everyday objects of practical use. In both cases, the design aim of appropriateness can refer to different, even conflicting requirements. The final products – wall paintings and objects – thus attest to negotiation processes between different aesthetic, semantic, and functional demands.

2. Wall-paintings of the Second Style

The so-called Second Style which dates to the first half of the 1st century BCE produces a painted image of architecture – one medium is transformed into another.¹⁵ As any wall-painting representing architecture necessarily refers to architecture as another medium, wall-painting can be considered the paradigmatic case of remediation.¹⁶ As in the First Style, the Second Style can represent a closed wall.¹⁷ For the first time, however, it can also include architectural supports (columns and pilasters) that lend the architectural image a vertical order, a luxury appearance, a monumental pathetic effect,¹⁸ but also spatial depth (i.e. three-dimensionality). The representation invites the viewer to look through the wall.

Such sophisticated illusionistic representations were chosen for prestigious recreational spaces which possessed an attractive view into the peristyle, or into the

14 Even if Vitruvius does not explicitly discuss vessels, other ancient authors and archaeological sources clearly emphasize their social, economic and cultural-historical significance; see Hielscher 2021; Flecker 2022a; Hielscher 2022, pp. 106–109. More general about consumerism in these times: Kloft 2007; Weeber 2007; Wallace-Hadrill 2008, pp. 356–440; Lapatin 2015, pp. 324–343; Hartmann 2016, pp. 146–180.

15 See for this intermedial capacity of wall-painting Bergmann 1995, pp. 102–107; Bergmann 2007, pp. 92–97; Jones 2019, pp. 137–178.

16 McLuhan 1964, p. 7; Bolter/Grusin 2000.

17 This is, in fact, the standard case, see Barbet 1968; systematically Heinrich 2002.

18 Grüner 2004, pp. 148f. and 162; Rouveret 2015, p. 115 as *maiestas*.

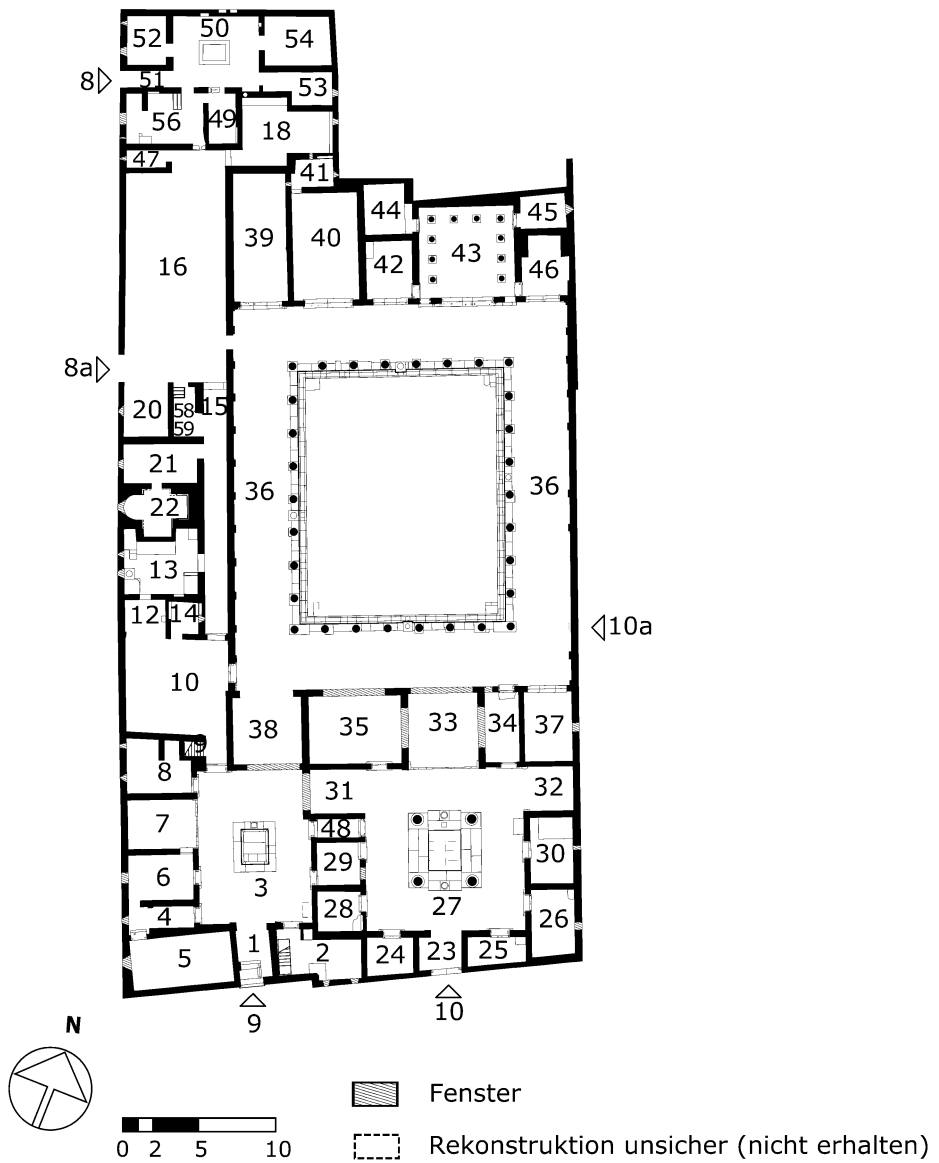


Fig. 1. Plan of the Casa del Labirinto, Pompeii



Fig. 2. East wall of the Corinthian oecus (43), Casa del Labirinto, Pompeii

landscape.¹⁹ In the Casa del Labirinto, which will serve as an example, this can be seen in the prestigious rooms at the north side of the peristyle (Fig. 1). Real vistas corresponded with imagined outlooks. Vitruvius' notion of social and functional appropriateness comes into play here.²⁰

In the Corinthian oecus (43), representation takes the *aesthetic form* of a sophisticated perspective. Architectural illusions play with views and become a stage for the presentation of a wide variety of objects (Fig. 2 and 3). It is the type of wall design favoured by Vitruvius which creates a naturalistic architectural image. However, the creation of an illusionistic space is confronted with practical problems on the one hand and with conflicting representational interests on the other.

19 This is not equivalent with the social hierarchical structure of the house (see Wallace-Hadrill 1994, p. 28; Heinrich 2002, pp. 65–67; Bragantini 2007, pp. 126f.; Dietrich 2019, pp. 4f.) as the rooms at the atrium lack such vistas and as also smaller rooms at the peristyle can profit from painted vistas. Instead, a second aspect adds to the choice of this decorative strategy: 'open' rooms seem to profit from 'open' walls; see a detailed discussion in Haug 2020, pp. 284–327.

20 Vitruvius (7,5,2) discusses which topics were suitable for which room categories in the Second Style. Wall design should adapt to the available space for wall painting, i.e. to the dimensions and proportions of spaces; for a detailed discussion, see Wesenberg 1975/1976.

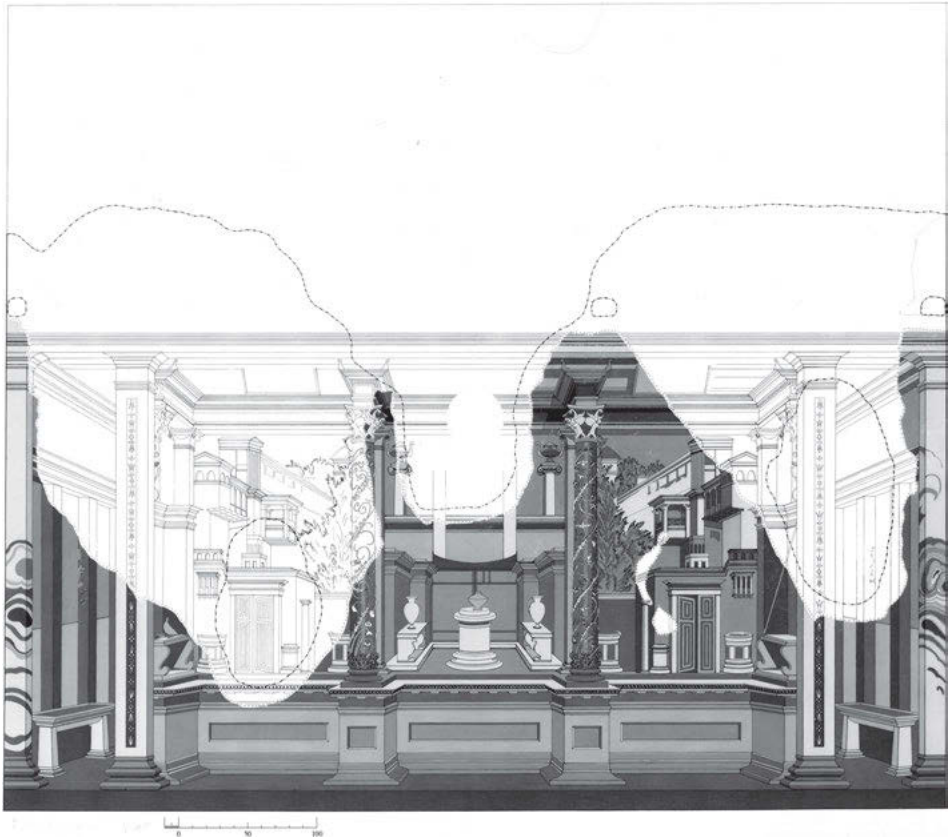


Fig. 3. North wall of the Corinthian oecus (43; reconstruction: V.-M. Strocka), Casa del Labirinto, Pompeii

In practical terms, spatial illusion is always to be related to an ideal viewer standpoint. And indeed, the *tholoi* of the side walls (Fig. 2) are not placed in the axial centre of the wall and related to the real architecture but are slightly offset. Thus, they presuppose a viewer on the rear (on the north side) *kline* but are irritating if one stands axially in front of the side wall. A perfect illusion is simply not possible for all viewer positions in the room. The appropriateness for one viewing point excludes the appropriateness for another.

Even more drastic are the conceptual problems that arise from illusionism. The more successful the suggestion of an architectural space and the immersive effect becomes, the more powerfully the image denies its pictoriality and mediality.²¹ For this

21 Grave 2015, p. 29.

process, Jay Bolter and Richard Grusin coined the term ‘immediacy’ to express the total effacement of a medium.²² The painters seem to have been aware of this, so that they stage the artificiality of the architectural prospectuses.²³ To start with one of countless details: the representation of a kick plate does not refer logically to the architectural image above it. In addition, the architectural bodies depicted do not exist in reality; rather, various architectural prestige elements are combined to form an eclectic *image*.²⁴ The same holds true for details such as columns entwined with leaves – they did not exist in contemporary architecture. Also, the objects oscillate between real and fake, hyperpresence and absence. The altar in the centre with flanking tables, both with vessels on top, as well as the round containers and tables on the side panels suggest a high degree of immediacy, palpability, and accessibility through their placement in front of the shear wall.²⁵ However, the forms of containers and vases are fictitious²⁶ and the function of these artefacts within the architectural scenario remains enigmatic. Particularly decisive for the staging of mediality is the additive combination of symmetrically organised vistas separated by columns. As they cannot refer to a realistic view, each vista gains a pictorial quality. Here, the break with naturalism produces hypermediacy – the marking out of mediation.²⁷

This break with *similitudo veritatis* allows the wall-painting to refer to other categories of appropriateness. First and foremost, the pictoriality and mediality of the representations become tangible – the wall paintings are true images, not architecture. The form of presentation proves to be appropriate to the pictorial medium. Second, the eclectically combined architectural forms and artefacts possess the potential to refer to very different functional and semantic spheres – they open up new associative spaces. Such a multivalent decoration is particularly attractive for state rooms, since in the context of guest reception and the *convivium* one may imagine not only sumptuous dishes, but also religious acts and theatrical performances. Third, the visual breaks allow the painted image to refer to the structure of the real space.²⁸ In our case, this

22 Bolter/Grusin 2000, pp. 21–62; Jones 2019, p. 138.

23 Haug 2020, p. 292.

24 Haug 2020, pp. 273–275.

25 On this visual effect, see Drerup 1959, pp. 168–174; Wesenberg 1968; Kuttner 1998, p. 95; Squire 2009, pp. 377f.

26 In Roman wall painting, depicted artefacts rarely reflect the ‘real’ material culture. Rather one can observe fictitious and outdated forms as well as staged colour effects referring to different materials; see Riz 1990, esp. pp. 31–41, for painted bronze vessels; Harter 1999, p. 37, for painted glass vessels; Tamm 2005 for painted silver vessels; D’Ambrosio/De Carolis/Guzzo 2008, esp. pp. 69–111, for painted jewellery.

27 Bolter/Grusin 2000, pp. 21–62; Jones 2019, p. 138; Plant 2022, p. 117 with n. 20.

28 This is also true for the minor ‘mistakes’ in painted perspectives which refer to the hierarchy of the room, see Dietrich 2019, p. 13.

means that the wall painting refers to the architectural internal division. Three-dimensional columns here create a narrow gallery and divide the room into an interaction area and narrow side aisles. By aligning the columns of the wall painting with the real columns, the real spatial division is continued in the image which creates an effect of intermediality. The break with one aspect of appropriateness – strict naturalism or realism²⁹ – consequently allows for a consideration of other categories of appropriateness: mediality, semantics, and functionality.

The representation of the architecture's and artefact's materials follows a comparable logic. They are given in great detail so that their materiality produces an effect of authenticity. This holds true for the colourful marbling of the corner pilasters, the pillars in white marble with a purple inlay of the same order, the purple columns with golden winding leaves and figurative capitals of the podium architecture in the centre and the marble-white ionic columns supporting vessels in the background (Fig. 3). To this is added the unspecific material quality of the monochrome shear walls (perhaps coloured plaster?), the colourfulness of the buildings within the side vistas, and the marble-like whiteness of the altar, containers, and tables. Preciousness is evoked through materiality. The wall painting thus highly relies on material effects so that one may speak of 'hypermateriality' – the marking out of materiality. This material obsession suggests transmateriality – but the reference to true materials remains fictitious. Polychrome pilasters, purple inlays of pilasters and golden winding leaves do not exist in the architecture of the time. "They are 'simulacra', copies without original".³⁰ This break with ancient realities serves to augment the aesthetic effect of the overall wall-painting.

Contrary to what Vitruvius suggests, the Second Style is not 'true to nature'. The breaks with naturalism and realism, however, are in the service of other aspects of appropriateness: medial, semantic, aesthetic, and functional requirements.

29 In Vitruvius' view, 'naturalism' or 'truth to nature' first and foremost means a "mimetic make-believe, that is, of the illusionistic realism, or *trompe l'oeil*, that inheres in two-dimensional painting" (Squire 2020, p. 263). As a consequence, naturalism does not refer to the style of painting, but rather to its semantics. For Vitruvius, an image represents something that exists or at least can exist; pictorial representation is copying the real world (cf. Vitruvius 1,2,5; 7,5,1). Therefore, he appreciates correct perspectives, angles, and symmetries (Vitruvius 7, praef. 11); see Stinson 2011; Sinisgalli 2012, p. 3f., 69f. For *veritas repraesentata* (Pliny the Elder, *nat. hist.* 35,36) on the level of craftsmanship and style, see Squire 2020; Elsner 1995, p. 15–48. Pollitt (1974, p. 170–187) provides a collection of written sources regarding *veritas* and *similitudo* in descriptions of ancient art.

30 In this way Barry 2020, p. 94, characterises the First Style. It is equally true for the Second Style; Kuttner 1998, p. 100, speaks of "surface realism".



Fig. 4. Folded beaker, 25–125 CE, glass, height 9.9 cm, rim Ø 6.8 cm, Corning (N. Y.), The Corning Museum of Glass, CMOG 69.1.23

3. Roman eating and drinking vessels

With regard to Roman eating and drinking vessels, it is possible to discuss the factual interdependency of form and material. In the following, we will refer to three exemplary categories of artefacts: folded beakers and cups, bronze vessels produced with a lathe, and coated vessels. Even if Vitruvius does not immediately comment on these artefact designs, his categories are relevant for design practice.

Beakers and cups are part of the conventional form repertoire. However, the Early Imperial period marks a significant change in design. For the first time, folded beakers and cups appear. In contrast to Vitruvius' concept of traditionalism in design, these new forms mark a clear break with all which was known so far. The innovative idea of providing the vessel surfaces with dents (folds) is closely linked to the material property of malleability: such vessels were preferably realised in clay and glass (Fig. 4).³¹ In these cases, the form design becomes a decorative quality which lends the artefacts a nearly

31 See e.g. Silvano 2012, p. 38; Fünfschilling 2015, p. 177. Thin-walled folded beakers made of clay (*ceramica a pareti sottili*) are inter alia known from the Vesuvian area (*terminus ante quem* 79 CE). For Herculaneum, see Ascari Raccagni 2011, p. 376, cat. 1 (Herculaneum Inv. SAP_E_75417); for Pompeii, see Allison 2006, p. 127, cat. 713 (Pompeii Inv. 4965).



Fig. 5. Folded beaker from Casa del Menandro (I 10,4), Pompeii (Inv. 4661), middle 1st century CE, silver, height 6.8 cm, Ø 7.0 cm, Naples, Museo Archaeologico Nazionale di Napoli, Inv. 145537/1. 145537/2

fluid materiality (*Stofflichkeit*). The folds provide the impression that the surface can be easily modified. The remarkably soft edges of the folds suggest that they were pressed into the leather-hard clay or the soft, not yet cooled glass mass. The artefact's decorative form follows the *natura* of its material properties by making exogenous forces visible as well as tangible.³² The pressure which created the folds becomes perceivable by sight and haptic, even if the process cannot be repeated after firing the clay. This material-form interrelationship is staged even more by the further treatment of the surfaces: ceramics and glass were polished so that delicate shiny spots appear on their undulating surface. Aesthetics is in the service of a hypermaterial effect. Last but not least, the folds directly suggest the use of the artefacts: instead of a handle, they invite the user to grasp into the folds to hold the vessel. Even though these artefacts represent an innovative creation, the interrelation between material and form seems to reflect Vitruvius' concept of an appropriate design regarding aesthetics and function. However, folded beakers were also realised in the much more precious material silver (Fig. 5).³³ The different material required different manufacturing techniques which went hand in hand with a somewhat changed

32 This design potentially originates from Republican pottery from Ampurias: Ricci 1985, p. 318. Painter 2001, p. 67, however, argues for the design of glass vessels as a general starting point.

33 At the latest from the middle of the 1st century BCE onwards, silverware was an obligatory element for *convivia* in the Roman upper class. For a cultural history of Roman silver vessels, their social role and status, see Micheli 1991; Pirzio Biroli Stefanelli 2006; Lapatin 2015, pp. 330–332. See also the contribution by Leonardo Cazzadori in this volume.

aesthetic. The folds were driven or hammered into the hard and brittle silver. As a consequence, they are characterised by sharp edges and an ‘unnatural’ appearance when compared with their relatives in glass and clay. In the case of the silver vessels, the natural properties of the material (*natura*) contrast with the envisaged form, originally conceptualised for softer, differently processed materials. This conflict – not so say ‘unsuccessful’ design – arises against the background of an aimed social upscaling of folded beaker’s forms. However, precisely because of this, attention is drawn to the specific qualities of the material.³⁴ Remediation is here in the service of hypermediality and hypermateriality.

Like in the case of folded beakers and cups, material properties were also staged in other cases. From the Augustan period onwards exquisite bronze vessels were formed and processed with a lathe.³⁵ These ‘turned’ vessels became carriers of simple patterns of parallel and concentrically running rings, which are deliberately used ornaments in metal, resulting out of this new technique.³⁶ Such concentric ‘throwing marks’ and accentuated centres with rings also appear on glass vessels³⁷ and lead-glazed terracottas (Fig. 6). They pretend to refer to a lathe production by their surface modifications and decorative elements, even though they were never produced through this technique. Semantic and aesthetic purposes lead to this application of ‘false’ forms to seemingly inappropriate material. Here we are obviously dealing with the inter-/transmaterial aesthetic simulation of a production technique. These surface textures made in metal, glass, and ceramics can be seen as an additional ornamental design, without any positive or negative impact on the usability of these artefacts. Even if these decorative features are fitting with the artefact’s appearance by adapting and supporting the concentrically round form, they create a false semantics (*Produktsprache*).³⁸ In design practice, the visual appearance of a vessel seems to be no longer a direct derivation of its particular material, rather such interdependencies were questioned in the 1st century CE through remediation and feigned materialities.

34 This is by no means a negative judgement about the artefacts’ aesthetics according to the modern concept of *Materialgerechtigkeit* (truth to material). This judgement of taste emerged in 19th- and early 20th-century architecture and design theory as a direct reaction to new synthetic and industrially produced materials; see: Wagner 2003; Weltzien/Scholz 2016; Reinhardt 2018, pp. 21–34.

35 This technique originates from silver vessel production (cf. Oettel 2006, pp. 248f.) and had been used initially for slight surface treatments of bronze vessels from the 1st century BCE onwards. Since Augustan times a lathe was used for the complete shaping of vessels as well: Mutz 1972, pp. 18–20; Petrovsky 1993, p. 29; Oettel 2006, p. 249.

36 Mutz 1972, p. 23.

37 See e.g. Harden 1988, pp. 46f., cat. 22, 23; Whitehouse 1997, pp. 68f., cat. 77–79, and pp. 224–227, cat. 378, 381, 382; Lierke 1999, pp. 11–16, 47.

38 The *Produktsprache* (product language) connects semiotics and object design. Here, design elements like form, colour but also material are not only considered with regard to an object’s functionality, usability or aesthetics, but also its meaning and message (Steffen 2000, pp. 6–8; Schwer 2014, pp. 12–17; Reinhardt 2018, pp. 7f.).



Fig. 6. Lead-glazed terracotta plate of unknown provenance, 1st century BCE–1st century CE, height 3.9 cm, Ø 16 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 24.46

Apart from ‘materiality transfer’ and ‘ornamental manufacturing marks’ a third type of form and material ‘manipulation’ exists in the coating of vessels with an additional layer. In doing so, an artefact’s surface receives medial qualities – comparable to wall paintings. Lead-glazed pottery, for example, consists of a core material, and various layers of glaze.³⁹ In this way, an artificially green-coloured exterior surface and a yellowish inside were created (Fig. 7). Monochrome green (Fig. 6) or yellow-brownish vessels were also produced. Because of this colour scheme, lead-glazed pottery is generally considered to be a bronze vessel imitation.⁴⁰ Here, the surface became a medium for communicating transmaterial effects. Such coating surface treatments were generally rejected by Vitruvius and other authors like Pliny the Elder. Creating a specific aesthetic and semantic surplus by the artificial manufacture and manipulation of materials leads to imitations of materials, which are considered to be a deception (*fraus*).⁴¹ Furthermore, vessels made

39 This group of vessels was particularly popular in the 1st century CE (Gabelmann 1974, pp. 261–265; Di Gioia 2006, p. 19; Walton/Tite 2010, pp. 733 f.; Assenti 2011, p. 321). During the double-fired production a first underglaze is coated with second cover glaze, both consisting of a mixture of lead-oxide and melted quartz (Di Gioia 2006, p. 11; Höpken/Döhner/Fiedler 2009, pp. 130 f.; Walton/Tite 2010, pp. 753 f.). See for production technique in detail: Hochuli-Gysel 1977, pp. 17–20; Di Gioia 2006, pp. 11–15 and 133–138; Walton/Tite 2010; Assenti 2011, p. 324; De Benedetto et al. 2011.

40 Gabelmann 1974, p. 266; Vickers 1999, p. 20.

41 On *fraus* in Pliny’s *Natural History*, see: Isager 1991, pp. 76–79; Vickers 1999, p. 3; Lao 2011, p. 40.



Fig. 7. Lead-glazed terracotta scyphus of unknown provenance, first half of 1st century CE, height 7.8 cm, Ø of mouth 8.7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 29.100.77

of lead-glazed pottery can become carriers of ornamental decoration. This was applied in flat relief similar to terra sigillata and other mold-made ceramic designs.⁴² Like Vitruvius demands, these decorative features fit the appearance of the whole: originating under the ring handles, the leafy twigs grow symmetrically to the centre of each side, accentuated by two blossoms (Fig. 7). The lip and the foot of this cup define boundaries, which are respected by this vegetal ornament. By their surface design, such ornamental or figurative decorated lead-glazed vessels reveal a new world of aesthetic experiences, individual semantic associations, and concrete symbolics. But nevertheless, a significant difference in the medial quality between Second Style wall paintings and this lead-glaze vessel design is evident: images, figures, and ornaments of vessels were plastically formed (not painted) and own the same materiality as their carrier (without pigments). A visible figure-ground relationship, bichromy or polychromy did not exist.⁴³ The forms of lead-glaze vessels are closely related to those of contemporary silver vessels, e.g.

42 Collectively, these ceramics reveal a relation to silver vessels, where the figural and ornamental decoration are concerned, see Ettlinger 1967; Roth-Rubi 1984; Hildebrandt 2017; Flecker 2021.

43 This is true for the majority of the decorated Italo-Roman vessels like *Bucchero* and other black-gloss wares, *Arretine ware*, and ‘*terra sigillata nord-italica decorata*’. In this, Roman vessels differ

skyphoi with ring handles and thumb plates.⁴⁴ We are therefore apparently confronted with an eclectic combination of a silver form with a bronze colour and a terra sigillata style decoration. Surface manipulation and the eclecticism of design elements mark a break with traditional interdependencies between an artefact's material and form, an artefact's material and colour, an artefact's material and surface appearance, as well as an artefact's material and ornamental or figurative decoration in ancient vessel design. Lead-glazed pottery is neither 'natural' nor 'traditional', rather it contradicts various levels of appropriateness (*decorum*) in the sense of Vitruvius. However, these new creations became an interface for representing alternative material aesthetics and different media.

The above-mentioned examples visualise that transmaterial and intermaterial phenomena flourished at the end of the Roman Republic and the beginning of the Imperial period. New vessel design techniques occurred (folded beaker) and conventional coherences between forms and materials (throwing marks are only indicators for turned bronze vessels; skyphoi are only made of silver) were dissolved.⁴⁵ The materiality of an artefact is rendered opaque⁴⁶ and thus the medium becomes a visible part of its aesthetics and a legible part of its message (*Produktsprache*). In this way, form and material interrelationships could trigger aesthetic experiences as well as convey information from producer to receiver,⁴⁷ culminating in deception and manipulation. 1st-century CE craftsmen emphasised the materiality of artefacts and in doing so they "ask us to take pleasure in the act of [material's] mediation".⁴⁸

in general from Greek black- or red-figured ones. For the appearance and development of images in Late Republican and Early Imperial vessel design, see Flecker 2022b, pp. 384–399.

44 This holds true in particular for Late Republican and Early Imperial times: Gabelmann 1974, p. 265; Hochuli-Gysel 1977, pp. 21–99; Di Gioia 2006, pp. 23–27; Assenti 2011, pp. 321–324.

45 For 'transmateriality' see Wolf 2019, p. 93. See furthermore, Engels 2022 for marble urns with wickerwork design; Flecker 2022a for marbleised objects (e.g. craters), giallo antico imitating ceramics and lead glaze; Swift 2022 for different types of vessels. It must be emphasised that these artefacts presented here were neither artistic, religious, or representational artefacts, but rather things for everyday use. Obviously, in the 1st century CE, creative vessel designs were not only possible but indeed socially in demand and economically successful. Among other things, the technical advances led to a more extensive and cost-effective production (Oettel 2006, pp. 248–254; Naumann-Steckner 2016, p. 32; Cool 2019, pp. 25f.; Larson 2019, pp. 9–11). For the socio-political and socio-economic developments resulting in 'sub-luxury' and 'downmarket-imitation', see Wallace-Hadrill 2008, pp. 356–440; Fehr 2015, pp. 579–601.

46 For the mediality of materials, see: Krämer 2020, pp. 20–33. For the opposite point of view, a transparent immediacy of media and a withdrawal of media during the act of mediation, see Bolter / Grusin 2000, pp. 21–31; Krämer 2020, pp. 27–29.

47 For this kind of 'media as conduits', see Michelakis 2020, p. 4.

48 Bolter / Grusin 2000, p. 14.

4. Conclusion

Our contribution has brought together a conceptual level (the tract of Vitruvius), a representational and thus discursive medium (Second Style wall-painting), and designed everyday objects (drinking vessels) to investigate the relationship between materiality and form. According to Vitruvius, appropriateness implies being true to nature (naturalism/realism), an appropriate social use (functionality, social meaning), and cultural appropriateness (traditionalism). Vitruvius' categories of *decorum* are applicable to material culture in its entirety, but they take a different meaning and form according to the medium.

In wall painting and artefacts, the *relation to nature* differs due to the different medial and material qualities. Wall-paintings camouflage, hide, and deny the walls innermost material self. At the same time, the materiality of the medium stucco recedes into the background (immediacy), so that the wall surfaces become the medial interface for pictorial representation of 'something else'. Appropriateness unfolds on the level of representation: it is the visual representation which refers to real or fake architectural forms and to real or fake materials. Second Style wall painting oscillates between strategies of architectural hyperrealism (perspective vistas) and hyper materiality, both aiming at the immersion of the viewer, and intentional breaks within these illusions of realism.

Vessels instead are the real thing. Their form and material are immediately present through sight and haptics. The tension between real and fake, nature and 'concept', here becomes tangible in the relation between material and form as well as core and surface. The artefacts' form can focus the viewer's attention on the real material qualities of the object – e.g. in the case of folded beakers in clay, while in the case of silver beakers the artefact's form clashes with the material's qualities. When coating comes into play, the 'true' material is disguised.

In the sense of Vitruvius, *cultural appropriateness* refers to the use of traditional forms. Both wall painting and vessels do not refer to conventionally established forms. In wall painting, the decorative system changes significantly every thirty to fifty years – the First Style appearing in the 2nd century BCE (with antecedents), the Second Style around 100/80 BCE, the Third and Fourth Styles following in the later 1st century BCE and the middle of the 1st century CE. In the case of *convivium* vessels, between the late 2nd century BCE and during the 1st century CE a huge amount of new forms and ideas broadens the conventional spectrum and creates an exceptionally dense network of material-form-interrelations. Apparently, it is the competitive social climate that fuels cultural invention.⁴⁹

49 Wallace-Hadrill 2008, pp. 356–440; Fehr 2015; Hielscher 2021, pp. 42–45; Flecker 2022a; Hielscher 2022, p. 109; Swift 2022, pp. 201–220.

This leads to *social appropriateness* as a further aspect of Vitruvius' concept. The socially appropriate use is directly connected to the social value of cultural forms. In the case of wall painting, stucco itself is of limited value. It is the colours, and foremost a differentiated, three-dimensional design that constitute value and social esteem. Consequently, elaborate design is appropriate for state rooms, while service areas receive a very simple one.⁵⁰ Within a single room, wall-painting can allude to different topics and stimulate manifold discourses. Thus, the paintings only allude symbolically (or not at all) to the dining function of the main *oeci* and *triclinia*, instead they refer to secondary or only imagined uses such as ritual (by architectural forms and installations such as altars). In doing so, they contain a high communicative potential.

In the case of vessels, it is not only a complex formal design or pictorial decoration, but equally the material itself that constitutes value. Therefore, in a competitive social climate – as the Late Roman Republic was – the development of innovative vessel forms as well as the invention of new materials, new manufacturing techniques, and the upscaling of materials become important design strategies. This holds true for new forms such as the folded beakers (but also the new form spectrum for terra sigillata vessels), as well as for new materials such as blown glass (but also the realisation of a traditional clay form in silver or the coating of clay vessels). However, in general, finding contexts attest for the socially differentiated use of *convivium* objects: the more precious ones are to be found in bigger houses – even though in some cases smaller households also possess single precious artefacts.

One main result of this contribution consists of the observation that in ancient design practice Vitruvius' theoretical categories come into conflict. *Statio*, *consuetudo*, and *natura* were intentionally considered as well as consciously disregarded, depending on the craftsmen's intentions and the client's needs. In the case of wall-painting, we draw attention to *natura* which conflicts with an appropriate use of the wall-painting medium as an image. In the case of artefacts, the appropriateness of the material for a specific form can be neglected in the service of a social upgrading of an object category. Such discrepancies were the result of a communicative negotiation between aesthetic, semantic, and cultural values. During the Late Republic and the Early Imperial period, such discourses fuelled invention and innovation – and more specifically experimentation with hypermediality and hypermateriality as well as transmediality and transmateriality.

50 With regard to the Casa del Labirinto, see Stročka 1991, pp. 131 f.; Haug 2020, pp. 209–277, 551 f.

Bibliography

Primary Sources

- Hor. ars (tr. Fairclough 1926) = [Horatius: *Ars poetica*, in:] Horace: *Satires. Epistles. The Art of Poetry*, tr. and ed. by Henry Rushton Fairclough, Cambridge, MA / London 1926 (Loeb Classical Library 194), pp. 450–489.
- Plin. nat. = Gaius Plinius Secundus: *Naturalis historiae libri XXXVII*, ed. by Karl Mayhoff, 6 vols., Leipzig 1875–1906 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Vitr. = Marcus Vitruvius Pollio: *De architectura decem libri*, ed. by Valentin Rose, Leipzig 1899 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Vitr. (tr. Morgan) = Vitruvius: *The Ten Books on Architecture*, tr. by Morris Hicky Morgan, Cambridge 1926.

Secondary Literature

- Allison 2006 = Allison, Penelope M.: *The Insula of the Menander at Pompeii. Vol. 3: The Finds, a Contextual Study*, Oxford 2006.
- Ascari Raccagni 2011 = Ascari Raccagni, Carolina: *Ceramica a pareti sottili da Ercolano*, in: Antonella Coralini (ed.): *DHER. Domus Herculaneensis Rationes*. Sito Archivio Museo, Bologna 2011 (Studi e scavi. Nuova serie 30), pp. 371–402.
- Assenti 2011 = Assenti, Gilda: *Ceramica invetriata da Ercolano e Pompei*, in: Antonella Coralini (ed.): *DHER. Domus Herculaneensis Rationes*. Sito Archivio Museo, Bologna 2011 (Studi e scavi. Nuova serie 30), pp. 321–364.
- Barbet 1968 = Barbet, Alix: *Peintures de second style 'schématique' en Gaule et dans l'Empire romain*, in: *Gallia. Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine* 26.1 (1968), pp. 145–176.
- Barry 2020 = Barry, Fabio: *Painting in Stone. Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven/London 2020.
- Bergmann 1995 = Bergmann, Bettina: *Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions*, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 97 (1995), pp. 79–120.
- Bergmann 2007 = Bergmann, Bettina: *A Painted Garland. Weaving Words and Images in the House of the Epigrams in Pompeii*, in: Zahra Newby/Ruth E. Leader-Newby (eds.): *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge 2007, pp. 60–101.
- Bolter/Grusin 2000 = Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MA 2000.
- Bragantini 2007 = Bragantini, Irene: *La pittura in età tardo-repubblicana*, in: Bertrand Perrier (ed.): *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains. Découvertes et relectures récentes. Actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi, Vienne – Saint-Romain-en-Gal, 8–10 février 2007, Rome 2007*, pp. 123–132.
- Cool 2019 = Cool, Hilary E.M.: *Glass and Fuel*, in: Robyn Veal/Victoria Leitch (eds.): *Fuel and Fire in the Ancient Roman World. Towards an Integrated Economic Understanding*, Cambridge 2019, pp. 25–33.
- D'Ambrosio/De Carolis/Guzzo 2008 = D'Ambrosio, Antonio/De Carolis, Ernesto/Guzzo, Pier Giovanni: *I gioielli nella pittura vesuviana, Pompei 2008* (Quaderni di Studi Pompeiani 2).
- De Benedetto et al. 2011 = De Benedetto, Giuseppe E./Giannossa, Lorena/Mangone, Annarosa/Rizzo, Daniela/Sabbatini, Luigia: *Ceramica invetriata da Ercolano e Pompei. Un'indagine archeometrica*, in: Antonella Coralini (ed.): *DHER. Domus Herculaneensis Rationes*. Sito Archivio Museo, Bologna 2011 (Studi e scavi. Nuova serie 30), pp. 365–370.

- Di Gioia 2006 = Di Gioia, Emanuela: *La ceramica invetriata in area vesuviana*, Rome 2006 (Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 19).
- Dietrich 2019 = Dietrich, Nikolaus: *Spatial Dimensions in Roman Wall Painting and the Interplay of Enclosing and Enclosed Space. A New Perspective on Second Style*, in: *Arts* 8.2 (2019), pp. 1–26.
- Drerup 1959 = Drerup, Heinrich: *Bildraum und Realraum in der römischen Architektur*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 66 (1959), pp. 147–174.
- Elsner 1995 = Elsner, Jaś: *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995 (Cambridge Studies in New Art History and Criticism).
- Engels 2022 = Engels, Benjamin: *Roman Basket Urns as Elements in a Transmaterial Design System*, in: Annette Haug/Adrian Hielscher/M. Taylor Lauritsen (eds.): *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin/Boston 2022 (*Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* 3), pp. 243–263.
- Ettlinger 1967 = Ettlinger, Elisabeth: *Arretina und augusteisches Silber*, in: Martha Rohde-Liegle (ed.): *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold zu seinem sechzigsten Geburtstag am 26. Januar 1965*, Bern 1967 (*Antike Kunst. Beihefte* 4), pp. 115–120.
- Fehr 2015 = Fehr, Burkhard: *Sociohistorical Approaches*, in: Clemente Marconi (ed.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford 2015 (Oxford Handbooks), pp. 579–601.
- Flecker 2021 = Flecker, Manuel: *Töpfernde Toreuten! Die Werkstatt des M. Perennius und die Entwicklung von serieller Produktion reliefverzierter Arretinischer Sigillata*, in: Arne Reinhardt (ed.): *Strictly economic? Ancient Serial Production and its Premises. Panel 3.18, Heidelberg 2021 (Archaeology and Economy in the Ancient World – Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology 20)*, pp. 19–30.
- Flecker 2022a = Flecker, Manuel: *An Age of Intermateriality. Skeuomorphism and Intermateriality between the Late Republic and Early Empire*, in: Annette Haug/Adrian Hielscher/M. Taylor Lauritsen (eds.): *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin/Boston 2022 (*Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* 3), pp. 265–283.
- Flecker 2022b = Flecker, Manuel: *Pottery, Glass, and the Pictorial Habit between Late Republic and Early Empire*, in: Lea K. Cline/Nathan T. Elkins (eds.): *The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography*, New York 2022 (Oxford Handbooks), pp. 384–404.
- Fünfschilling 2015 = Fünfschilling, Sylvia: *Die römischen Gläser aus Augst und Kaiseraugst. Kommentierter Formenkatalog und ausgewählte Neufunde 1981–2010 aus Augusta Raurica. Fundkatalog und Tafeln*, Augst 2015 (*Forschungen in Augst* 51).
- Gabelmann 1974 = Gabelmann, Hanns: *Zur hellenistisch-römischen Bleiglasurkeramik in Kleinasien*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 89 (1974), pp. 261–307.
- Grave 2015 = Grave, Johannes: *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015 (*Eikones*).
- Gros 2006 = Gros, Pierre: *Ornamentum chez Vitruve. Le débat sur le décor architectural à la fin de l'époque hellénistique*, in: Pierre Gros (ed.): *Vitruve et la tradition des traités d'architecture. Fabrica et ratiocinatio. Recueil d'études*, Rome 2006 (Collection de l'École française de Rome 366), pp. 389–397.
- Grüner 2004 = Grüner, Andreas: *Venus ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege*, Paderborn 2004 (*Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. Neue Folge*, 1. Reihe: Monographien 21).
- Hallett 2015 = Hallett, Christopher H.: *Defining Roman Art*, in: Barbara E. Borg (ed.): *A Companion to Roman Art*, Chichester 2015 (Blackwell Companions to the Ancient World), pp. 9–33.
- Harden 1988 = Harden, Donald B. (ed.): *Glas der Caesaren. Catalogue for the exhibition in the Römisch-Germanisches Museum of Cologne*, Milan 1988.

- Harter 1999 = Harter, Gabriele: "Eier im Glas". Gläserne Gefäße in der römischen Kochkunst und Tischkultur, in: Michael Johannes Klein (ed.): Römische Glaskunst und Wandmalerei. Catalogue for the exhibition in the Landesmuseum Mainz, Mainz 1999, pp. 34–40.
- Hartmann 2016 = Hartmann, Elke: Ordnung in Unordnung. Kommunikation, Konsum und Konkurrenz in der stadtrömischen Gesellschaft der frühen Kaiserzeit, Stuttgart 2016 (Alte Geschichte).
- Haug 2014 = Haug, Annette: Das Ornamentale und die Produktion von Atmosphäre. Das Beispiel der Domus Aurea, in: Johannes Lipps/Dominik Maschek (eds.): Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung, Wiesbaden 2014 (Studien zur antiken Stadt 12), pp. 219–239.
- Haug 2020 = Haug, Annette: Decor-Räume in pompejanischen Stadthäusern. Ausstattungsstrategien und Rezeptionsformen, Berlin/Boston 2020 (Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 1).
- Heinrich 2002 = Heinrich, Ernst: Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern, Munich 2002 (Studien zur antiken Malerei und Formgebung 8).
- Held/Schneider 2007 = Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln/Weimar/Wien 2007 (UTB. Kunstwissenschaft – Kunstgeschichte 2775).
- Hesberg 2018 = Hesberg, Henner von: Vitruv und sein Umgang mit Vergangenheit, in: Andreas Beyer (ed.): Die Präsenz der Antike in der Architektur, Berlin/Boston 2018 (Colloquia Raurica 12), pp. 36–55.
- Hielscher 2021 = Hielscher, Adrian: Bebildertes Luxusgeschirr aus der Germania magna. Der Hildesheimer Silberschatz, in: Annette Haug/Manuel Flecker (eds.): Bildwanderungen – Bildtransporte. Die augusteische Bilderwelt jenseits der Alpen. Catalogue for the exhibition in the Kunsthalle of Kiel, Regensburg 2021, pp. 31–47.
- Hielscher 2022 = Hielscher, Adrian: *Instrumenta domestica* aus Pompeji und ihr Design. Eine Untersuchung zur decorativen Gestaltung der Kleinfunde aus Insula I 10, Berlin/Boston 2022 (Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 4).
- Hildebrandt 2017 = Hildebrandt, Frank: Silberne Prunkbecherpaare. Vorbilder für die Italische Sigillata? In: Manuel Flecker (ed.): Neue Bilderwelten. Zur Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata, Rahden 2017 (Tübinger Archäologische Forschungen 23), pp. 37–49.
- Hirdina 2010 = Hirdina, Heinz: Design, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, ed. by Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, and Friedrich Wolfzettel, study edition Stuttgart/Weimar 2010, vol. 2: Dekadent – Grotesk, pp. 41–63.
- Hochuli-Gysel 1977 = Hochuli-Gysel, Anne: Kleinasiathe glasierte Reliefkeramik (50 v. Chr. bis 50 n. Chr.) und ihre oberitalischen Nachahmungen, Bern 1977 (Acta Bernensia 7).
- Höpken/Döhner/Fiedler 2009 = Höpken, Constanze/Döhner, Gregor/Fiedler, Manuel: Zur Produktion glasierter Keramik während der mittleren Kaiserzeit in der Provinz Germania inferior. Zeugnisse aus Köln, Bonn und Soller, in: Bonner Jahrbücher 209 (2009), pp. 129–146.
- Horn-Oncken 1967 = Horn-Oncken, Alste: Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie 1, Göttingen 1967 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse, Folge 3, 70).
- Irmscher 2005 = Irmscher, Günter: Ornament in Europa 1450–2000. Eine Einführung, Cologne 2005 (Kunst & Wissen).
- Isager 1991 = Isager, Jacob: Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, Odense 1991 (Odense University classical studies 17).
- Jones 2019 = Jones, Nathaniel B.: Painting, Ethics, and Aesthetics in Rome, Cambridge et al. 2019 (Greek culture in the Roman world).

- Kloft 2007 = Kloft, Hans: *Luxuria*. Begriff und Sache in der römischen Kaiserzeit. Luxuskritik – eine Auswahl, in: Rudolf Aßkamp / Marijke Brouwer / Jörn Christiansen / Herwig Kenzler / Ludwig Wamser (eds.): *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*, Mainz 2007, pp. 64–76.
- Knell 1985 = Knell, Heiner: *Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation*, Darmstadt 1985.
- Krämer 2020 = Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M. 2020.
- Kuttner 1998 = Kuttner, Ann: Prospects of Patronage. Realism and *romanitas* in the Architectural Vistas of the 2nd Style, in: Alfred Frazer (ed.): *The Roman Villa. Villa Urbana. First Williams Symposium on Classical Architecture held at the University of Pennsylvania, Philadelphia, April 21–22, 1990*, Philadelphia 1998 (University Museum Symposium Series 9. University Museum monograph 101), pp. 93–107.
- Lao 2011 = Lao, Eugenia: *Luxury and the Creation of a Good Consumer*, in: Roy Gibson / Ruth Morello (eds.): *Pliny the Elder. Themes and Contexts*, Leiden 2011 (Mnemosyne, Supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature 329), pp. 35–56.
- Lapatin 2015 = Lapatin, Kenneth: *Luxury Arts*, in: Barbara E. Borg (ed.): *A Companion to Roman Art*, Chichester 2015 (Blackwell Companions to the Ancient World), pp. 321–343.
- Larson 2019 = Larson, Katherine A.: Cheap, Fast, Good. The Roman Glassblowing Revolution Reconsidered, in: *Journal of Roman Archaeology* 32 (2019), pp. 7–22.
- Lierke 1999 = Lierke, Rosemarie: *Antike Glastöpferei. Ein vergessenes Kapitel der Glasgeschichte*, Mainz 1999 (Zaberns Bildbände zur Archäologie. Sonderbände der Antiken Welt).
- Ling 1991 = Ling, Roger: *Roman Painting*, Cambridge 1991.
- McLuhan 1964 = McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964 (Signet Books 3039).
- Michelakis 2020 = Michelakis, Pantelis: Introduction. Classical Antiquity, Media Histories, Media Theories, in: Pantelis Michelakis (ed.): *Classics and Media Theory*, Oxford 2020 (Classical Presences), pp. 1–28.
- Micheli 1991 = Micheli, Maria Elisa: *Il servizio da tavola, il ministerium. Argentum escarium, argentum pitorium*, in: Lucia Pirzio Biroli Stefanelli (ed.): *L'argento dei Romani. Vasellame da tavola e d'apparato*, Rome 1991 (Il metallo. Mito e fortuna nel mondo antico 2), pp. 111–124.
- Moormann 2020 = Moormann, Eric M.: *Il II Stile come specchio dei romani mores*, in: Mario Torelli (ed.): *Pompei 79 d.C. Una storia romana. Catalogue for the exhibition in the Colosseum of Rome*, Milan 2020, pp. 204–211.
- Muth 1998 = Muth, Susanne: *Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur*, Heidelberg 1998 (Archäologie und Geschichte 10).
- Mutz 1972 = Mutz, Alfred: *Die Kunst des Metaldrehens bei den Römern. Interpretationen antiker Arbeitsverfahren auf Grund von Werkspuren*, Basel 1972.
- Naumann-Steckner 2016 = Naumann-Steckner, Friederike: *Glas. Zusammensetzung, Herstellung, Geschichte*, in: Marcus Trier / Friederike Naumann-Steckner (eds.): *Zerbrechlicher Luxus. Köln – ein Zentrum antiker Glaskunst. Begleitbuch zur Sonderausstellung im Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln, 3. Juni bis 13. November 2016. Catalogue for the exhibition in the Römisch-Germanisches Museum of Cologne, Regensburg 2016*, pp. 25–34.
- Oettel 2006 = Oettel, Andreas: *Römisches Tafelgeschirr. Materialwahl und Technikentwicklung*, in: Astrid Dostert / Franziska Lang (eds.): *Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie*, Möhnesee 2006, pp. 245–261.
- Painter 2001 = Painter, Kenneth S.: *The Insula of the Menander at Pompeii*, vol. 4: *The Silver Treasure*, Oxford 2001.

- Perry 2005 = Perry, Ellen: *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge 2005.
- Petrovsky 1993 = Petrovsky, Richard: *Studien zu römischen Bronzegefäßen mit Meisterstempeln*, Buch am Erlbach 1993 (*Kölner Studien zur Archäologie der römischen Provinzen* 1).
- Pirzio Biroli Stefanelli 2006 = Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia: *Le argenterie nel mondo romano*, in: Pier Giovanni Guzzo (ed.): *Argenti a Pompei. Catalogue for the exhibition in the Museo Archeologico Nazionale of Naples*, Milan 2006, pp. 19–29.
- Plant 2022 = Plant, Jessica: *Hard as Rock and Light as Air. Stucco Ceilings in Roman Domestic Space*, in: Annette Haug/Adrian Hielscher/M. Taylor Lauritsen (eds.): *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin / Boston 2022 (*Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* 3), pp. 113–130.
- Platt 2009 = Platt, Verity: *Where the Wild Things Are. Locating the Marvellous in Augustan Wall Painting*, in: Philip R. Hardie (ed.): *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford 2009, pp. 41–74.
- Pollitt 1974 = Pollitt, Jerome Jordan: *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven/London 1974 (*Yale Publications in the History of Art* 25).
- Prinz/Moebius 2012 = Prinz, Sophia/Moebius Stephan: *Zur Kultursoziologie des Designs. Eine Einleitung*, in: Stephan Moebius/Sophia Prinz (eds.): *Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs*, Bielefeld 2012 (*Sozialtheorie*), pp. 9–25.
- Reinhardt 2018 = Reinhardt, Nico: *Material und Design. Untersuchung zu einem materialorientierten Gestaltungsansatz*, Bielefeld 2018 (*Design*).
- Ricci 1985 = Ricci, Andrea: *Ceramica a pareti sottili*, in: *Atlante delle forme ceramiche*, 2 vols., ed. by the Istituto della Enciclopedia Italiana, Rome 1981–1985 (*Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale. Atlanti sussidari*), vol. 2: *Ceramica fine romana nel bacino mediterraneo (tardo ellenismo e primo impero)*, pp. 231–357.
- Riz 1990 = Riz, Anna Elisabeth: *Bronzegefäße in der römisch-pompejanischen Wandmalerei*, Mainz 1990 (*Deutsches Archäologisches Institut Rom. Sonderschriften* 7).
- Roth-Rubi 1984 = Roth-Rubi, Katrin: *Der Hildesheimer Silberschatz und Terra Sigillata – eine Gegenüberstellung*, in: *Archäologisches Korrespondenzblatt* 14 (1984), pp. 175–193.
- Rouveret 2015 = Rouveret, Agnès: *Painting and Private Art Collections in Rome*, in: Pierre Destrée/Penelope Murray (eds.): *A Companion to Ancient Aesthetics*, Chichester 2015 (*Blackwell Companions to the Ancient World*), pp. 109–127.
- Schneider 2009 = Schneider, Beat: *Design – Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext*, Basel 2009.
- Schwer 2014 = Schwer, Thilo: *Produktsprachen. Design zwischen Unikat und Industrieprodukt*, Bielefeld 2014 (*Kunst- und Designwissenschaft* 2).
- Silvano 2012 = Silvano, Flora: *I vetri di epoca romana dagli scavi di Medinet Madi (1998–2004). L'area del Tempio C.*, Pisa 2012 (*Monografie di 'Egitto e vicino Oriente'* 5).
- Siniscalli 2012 = Siniscalli, Rocco: *Perspective in the Visual Culture of Antiquity*, Cambridge 2012.
- Sluiter/Rosen 2012 = Sluiter, Ineke/Rosen, Ralph Mark (eds.): *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, Leiden/Boston 2012 (*Mnemosyne, Supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature* 350).
- Squire 2009 = Squire, Michael: *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge/New York/Melbourne/Madrid 2009.
- Squire 2020 = Squire, Michael: *“Veritas repraesentata”? Zeuxis, Parrhasius, and the Nature of Pictorial Representation in Pliny's *Natural History**, in: Anna Anguissola/Andreas Grüner (eds.): *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials*, Turnhout 2020 (*Materiality* 1), pp. 261–276.

- Steffen 2000 = Steffen, Dagmar: Design als Produktsprache. Der 'Offenbacher Ansatz' in Theorie und Praxis, Frankfurt a.M. 2000.
- Steinbrenner 2010 = Steinbrenner, Jakob: Wann ist Design? Design zwischen Funktion und Kunst, in: Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner (eds.): Kunst und Philosophie. Ästhetische Werte und Design, Ostfildern 2010, pp. 11–30.
- Stinson 2011 = Stinson, Philip: Perspective Systems in Roman Second Style Wall Painting, in: American Journal of Archaeology 115.3 (2011), pp. 403–426.
- Strocka 1991 = Strocka, Volker Michael: Casa del Labirinto (VI 11, 8–10), Munich 1991 (Häuser in Pompeji 4).
- Swift 2022 = Swift, Ellen: Materiality and Object Design and Function. Perspectives from Artefacts, in: Annette Haug/Adrian Hielscher/M. Taylor Lauritsen (eds.): Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, Berlin/Boston 2022 (Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 3), pp. 203–221.
- Tamm 2005 = Tamm, John A.: Argentum Pottorium and the Campanian Wall-Painter. The Piscus Service Revisited, in: Babesch. Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Mediterranean Archaeology 80 (2005), pp. 73–90.
- Vickers 1999 = Vickers, Michael: Skeuomorphismus oder die Kunst, aus wenig viel zu machen, Mainz 1999 (Trierer Winckelmannsprogramme 16).
- Wagner 2003 = Wagner, Monika: "Materialgerechtigkeit". Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: Jürgen Pursche (ed.): Historische Architekturoberflächen. Kalk, Putz, Farbe, Munich 2003 (Arbeitshefte des Bayrischen Landesamtes für Denkmalpflege 117), pp. 135–138.
- Wallace-Hadrill 1994 = Wallace-Hadrill, Andrew: Houses and Society in Pompeii and Herculaneum, Princeton 1994.
- Wallace-Hadrill 2008 = Wallace-Hadrill, Andrew: Rome's Cultural Revolution, Cambridge et al. 2008.
- Walton/Tite 2010 = Walton, Marc S./Tite, Mike S.: Production Technology of Roman Lead-Glazed Pottery and its Continuance into Late Antiquity, in: Archaeometry. Bulletin of the Research Laboratory for Archaeology and History of Art, Oxford University 52.5 (2010), pp. 733–759.
- Weeber 2007 = Weeber, Karl-Wilhelm: *Luxuria*, das 'süße Gift', in: Rudolf Aßkamp/Marijke Brouwer/Jörn Christiansen/Herwig Kenzler/Ludwig Wamser (eds.): Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel, Mainz 2007, p. 2–15.
- Weltzien/Scholz 2016 = Weltzien, Friedrich/Scholz, Martin: Vorwort. Was das Material über das Design erzählt, in: Friedrich Weltzien/Martin Scholz (eds.): Die Sprachen des Materials. Narrative – Theorien – Strategien, Berlin 2016, pp. 9–13.
- Wesenberg 1968 = Wesenberg, Burkhardt: Zur asymmetrischen Perspektive in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils, in: Marburger Winckelmann-Programm (1968), pp. 102–109.
- Wesenberg 1975/1976 = Wesenberg, Burkhardt: Certae rationes picturarum, in: Marburger Winckelmann-Programm (1975/1976), pp. 23–43.
- Whitehouse 1997 = Whitehouse, David: Roman Glass in the Corning Museum of Glass, 3 vols., Corning, NY 1997–2003, vol. 1: Roman Glass in the Corning Museum of Glass, Corning, NY 1997 (The Corning Museum of Glass. Catalogue series 3).
- Wolf 2019 = Wolf, Gerhard: Die Vase und der Schemel. Ding, Bild oder eine Kunstgeschichte der Gefäße, Dortmund 2019 (Connecting art histories in the museum 4).
- Yerkes 2000 = Yerkes, Sara R.: Vitruvius' *monstra*, in: Journal of Roman Archaeology 13 (2000), pp. 234–251.

Medien des Entbergens

Zur Materialität und Agentialität von Porträtjuwelen der Renaissance

Abstract

This paper examines the materiality and agency of late 16th-century English portrait jewels from an image anthropological, material semantic, and gender specific perspective. Portrait jewels are particularly complex artifacts, both in terms of materiality and media, unfolding their very semantics and *agency* (power to act and initiative to act) only in the process of being handled – opening and closing, revealing and concealing, turning and transforming. In reference to the specific focus of this volume ('Different Aesthetics', the intersection of design and social practice), the question of *agency* is addressed on three levels: first, with regard to the material (as it is discussed in pre-modern writings on art); second, with regard to the containers, the technical construction and figurative design of those protective vessels, in which portrait miniatures were kept in the Renaissance; and third with regard to those persons that handled/produced these material artifacts. The agency is hereby located neither in the material nor in the artist or the viewers alone, but in the *in between*, i.e. in the relation and interaction that arises between (non-human) image objects and (human) subjects in the process of production or of handling/viewing the objects.

Keywords

Portrait, Jewel, Gold, Limning, Materiality, Agency, Revealing and Concealing, Skin Colour, Nicholas Hilliard, Queen Elizabeth I.

Unter den Staatspapieren zur Regentschaft von Königin Elizabeth I. findet sich ein längerer Bericht von Sir Henry Unton, 1595/1596 Botschafter der englischen Krone am französischen Hof, der aufmerken lässt. Wie Unton berichtet, soll ihn König Heinrich IV., nach verschiedenen Zeremonien im Palast und einem Spaziergang im Park, dazu aufgefordert haben, ihm in sein innerstes Zimmer, das Schlafgemach („Chamber“) zu folgen, wo er, „in a privat Place, between his Bed and the Wall“, Unton nach seiner Meinung über die Marquise de Monceaux (Gabrielle d'Estrées), seine eben gesehene Mätresse fragte.¹

„Ich antwortete mit einem zurückhaltenden Lob auf sie“, so Unton, der diese Dame in seinem Schreiben an die 37 Jahre ältere englische Königin kurz zuvor als in Wahrheit

1 Unton to her Majesty, S. 718.

sehr zum Schlechten verändert und stark geschminkt beschrieben hatte,² erklärte ihm dann allerdings, dass ich – wenn ich ohne beleidigen zu wollen, so offen sein darf – das Bild einer viel vorzüglicheren Dame [„Mistress“] besitze und dass dieses Bild hinter ihrer vollkommenen Schönheit weit zurückbleibe. Worauf der König geantwortet habe:

„So wie Ihr mich liebt [...] zeigt es mir, wenn Ihr es bei Euch habt.“ Ich zierte mich, doch auf sein Drängen hin bot ich es ganz heimlich [„verie seacretly“] seinen Blicken dar, ohne es dabei aus der Hand zu geben. Er betrachtete es mit Leidenschaft und Bewunderung, sagte, dass ich Recht habe, [...], und beteuerte, dass er noch niemals etwas Ähnliches gesehen habe. Mit großer Ehrfurcht küsste er es zwei oder drei Mal, während ich es weiter in meiner Hand hielt.³

Und wie Unton fortfährt:

Am Ende, in einer Art von Streit, entriss er mir das Bild, gelobend, dass ich mich ruhig davon verabschieden könne, denn er würde es für keinen Schatz hergeben; und dass er, um die Gunst des lebendigen Bildes [„lively Picture“] zu besitzen, die ganze Welt vergessen würde, und dass er sich für äußerst glücklich halte, und viele andere leidenschaftliche Worte mehr.⁴

Dieser Bericht, der um die von Frankreich gesuchte Allianz mit England kreist, nachdem Heinrich IV. Spanien 1595 den Krieg erklärt hatte, ist nicht nur in Hinblick auf die diplomatischen Relationen von besonderem Belang.⁵ Vielmehr stellt er ein selten lebendiges

- 2 Unton to her Majesty, S. 718: „She [Madame de Monceau] was attyred in a playne Sattayne Gowne, with a Velvet Hood all over her Head (to keape away the Weather from her) which became her verie ill; and, in my Opinion, she is altered verie much for the worse in her Complection and Favor, yeat verie grosselye painted.“ Die folgenden Übersetzungen sind, sofern nicht anders verzeichnet, von mir, M.K. Gabrielle d'Estrées (1570–1599), ab 1594 Marquise de Monceaux, lebte gleich einer Ehefrau mit Heinrich IV. (1553–1610) am französischen Hof und gebar ihm ab 1594 drei Kinder. Als eine der ersten Mätressen nahm sie Einfluss auf die Politik des Königs, als Katholikin überredete sie ihn zur Konversion, um die Konflikte mit der Heiligen Liga zu beenden.
- 3 Unton to her Majesty, S. 718: „I answered sparingly in her Praise, and tould him, that if, without Offence I might speake it, that I had the Picture of a farr more excellent Mistress, and yet did her Picture come farr short of her Perfection of Beauty. As you love me (sayd he) shew it me, if you have it about you. I made some Difficulties; yett, uppon his Importunity, offred it unto his Viewe verie seacretly, houlding it still in my Hande: he beheald it with Passion and Admiration, saying, that I had Reason, *Je me rends*, protesting, that he never had seene the like; so, with great Reverence, he kissed it twice or thrice, I detaying it still in my Hand.“
- 4 Unton to her Majesty, S. 718: „In the Ende, with some kind of Contention, he toke it from me, vowing, that I might take my Leave of it, for he would not forgoe it for any Treasure; and that, to possesse the Favor of the lively Picture, he would forsake all the World, and hould himself most happie, with many other most passionate Wordes.“
- 5 Bis 1594/1595 erachtete Elizabeth I. es nicht für notwendig, Heinrich IV. (1594 zum französischen König gekrönt) mit Truppen auf dem Kontinent zu unterstützen, weil er in der Normandie bereits Siege gegen Spanien verzeichnen konnte, sie ihre Truppen benötigte, um eine Rebellion in Irland



Abb. 1. George Gower (zugeschr.): Porträt einer unbekannten Dame (Lady Walsingham?), ein Porträtjuwel vorzeigend, 1572, Öl auf Holz, 83,9 × 63,5 cm, Kent, Penshurst Place

Zeugnis auch dafür dar, welch große Bedeutung und affektive Wirkmacht Bildnisse in Miniatur bei damaligen Betrachter:innen entfalten konnten.

1. Das Porträt in Miniatur aus phänomenologischer Perspektive

Heute für gewöhnlich als Kunstgewerbe abgetan und aus dem Kanon der ‚großen Kunst‘ ausgeschlossen, waren Bildnisse in Miniatur zu ihrer Zeit eine der höchst geschätzten und meist gebrauchten Bildformen. Wie zahlreiche großformatige Wandgemälde erkennen lassen, in denen Porträts in Miniatur am eigenen Körper ausgestellt oder stolz in der Hand gehalten und vorgezeigt werden (Abb. 1),⁶ waren diese kleinen Bilder im europäischen Norden des 16. Jahrhundert sehr begehrte und weit verbreitete Gegenstände.⁷ Und auch die Miniaturen selbst bestätigen das (Abb. 2): Wie ein Porträt von

im Zaum zu halten und weil sie Schiffsoptionen gegen Spanien für lukrativer hielt – die stets mit Plünderungen auch zugunsten der Krone verbunden waren. Erst im März 1596 änderte sie ihre Meinung, als spanische Truppen Calais angriffen. Doran 2015, S. 176f.

6 Zu diesem Porträt aus einer Privatsammlung in Kent vgl. Strong/Murrell 1983, Kat. Nr. 61, S. 64; Strong 2019, S. 78–80.

7 Für den europäischen Süden ist eine vergleichbare Verbreitung gemalter Miniaturen, die in am Körper getragenen Schmuckstücken geborgen wurden, nicht bekannt. Vgl. hingegen für den Kult der Medaille im Italien der Renaissance Pfisterer 2008.



Abb. 2. Nicholas Hilliard:
Porträt von Königin
Elizabeth I., ca. 1586–1587,
Wasserfarben, Deckfarben,
Gold und Silber auf Vellum, auf
Karton aufgeklebt, 45 × 37 mm
(montiert 1600–1700), London,
Victoria and Albert Museum,
Inv.-Nr. P.23-1975 (Leihgabe
Mrs Doris Herschorn)

Elizabeth I. erkennen lässt, keine 5 × 4 cm groß, in dem die Königin – an einem goldenen Band fixiert – ein schwarzes, mit einer weißen Perle geschmücktes Medaillon an ihrem Körper trägt, waren Porträts in Miniatur wohl gehütete, vor fremden Blicken sorgsam verborgene Kostbarkeiten, die ihren Besitzer:innen ganz besonders – und im wahrsten Sinne des Wortes – ‚am Herzen lagen‘.⁸

Diese Wertschätzung und Wirkmacht kann mit der künstlerischen Qualität dieser kleinen Bilder, ihrer faszinierenden Detailgenauigkeit, der zarten Materialqualität oder den technischen Raffinessen gewisser ihrer Produzent:innen alleine kaum erklärt

8 Der Grund für die hohe Wertschätzung von Miniaturporträts im England des 16. Jahrhunderts dürfte nicht zuletzt die Bilderfeindlichkeit unter der protestantischen Regentschaft gewesen sein. Vgl. Strong 1969, S. 1–3. Zu dieser Miniatur, welche die Königin aufgrund des Mondes und der Pfeile im Haar zu Cynthia, der Herrscherin über die Weltmeere (siegreichen Herrscherin einer maritimen Nation) erklärt, wie von Sir Walter Raleigh in seinem Poem „The Ocean’s Love to Cynthia“ bedichtet, vgl. Doran 2003, Kat. Nr. 201, S. 198, sowie <http://collections.vam.ac.uk/item/O81995/portrait-of-queen-elizabeth-i-portrait-miniature-hilliard-nicholas/> (letzter Zugriff: 8. Mai 2023). Die Miniatur wurde später, zwischen 1600 und 1700, auf einen rechteckigen Bildträger montiert, seitlich beschriftet und gerahmt.

werden (ich komme auf diese Aspekte zurück). Vielmehr gilt es zuallererst das spezifische Format zu bedenken und die damit verbundenen Möglichkeiten der Handhabung, um besser zu verstehen, was diese Bildnisse für ihre Betrachter:innen so überaus bedeutend machte.

Aufgrund ihres kleinen Formats sind Porträts in Miniatur materielle Artefakte, die mit dem Körper der sie Besitzenden in unmittelbare Verbindung treten. Anders als an der Wand fixierte, in der Öffentlichkeit exponierte großformatige Tafelbilder sind sie nicht dafür bestimmt, aus der Ferne bereits und mit den Blicken alleine erfasst zu werden. Vorerst der Erkennbarkeit entzogen, erfordern sie vielmehr heranzutreten, in die Hand genommen, berührt, und – in einem konzentrierten Akt der Versenkung, nahe an das Auge geführt – Detail für Detail ‚entborgen‘ zu werden. Im Gegensatz zu großformatigen Wandgemälden erlauben sie, ein physisches Nahverhältnis einzugehen, an den eigenen Körper geheftet, an intimen Stellen (im Dekolleté, unter dem Hemd auf der eigenen Haut) verborgen oder aber hervorgeholt, in der eigenen Hand gehalten, gewärmt und damit gleichsam belebt zu werden.⁹ Anders als reale Menschen – und widerstrebende Herrscher:innen – können sie nach Belieben manipuliert, im Licht hin und her bewegt, gedreht und gewendet, entfernt und wieder angenähert, angesprochen oder sogar geküsst werden, wie das der König in der oben zitierten Quelle mit dem Bildnis der englischen Königin tut (hier zugleich „Mistress“, „Dame, Herrin“ im Sinne der höfischen Liebe).

Diese bemerkenswerte Handlung wäre als diplomatische Geste alleine nur unzureichend verstanden. Vielmehr verdeutlicht sie sehr schön, wie effektiv das Porträt in Miniatur, ohne alle offenen Spuren der Künstlerhand ausgeführt, als Substitut und *pars pro toto* für die absente Person eintreten konnte. Beachten wir nochmals die oben zitierte Quelle: Wie um nicht zu vergessen, in wessen Auftrag Sir Henry Unton in Frankreich agiert, trägt er ein kleines Bildnis an seinem Körper, das ihm die weit entfernte Regentin jederzeit vor Augen führt. Einmal vorgezeigt, ist das ein Bild, das der französische König unbedingt besitzen will: Wie er – doppeldeutig – argumentiert, wäre er bereit, alles andere zu vergessen, um ‚in die Gunst des lebendigen Bildes zu gelangen‘¹⁰ – und also in die Gunst der englischen Königin, die ihn, wie er laut Untons Bericht weiter beklagt, trotz leidenschaftlicher Briefe und ernst bezeugter Zuneigung mit Vernachlässigung und Verachtung strafe. Bemüht, auf diese Anschuldigung eine Antwort zu

9 Dies gilt v.a., wenn man die metallenen Hüllen dieser gemalten Bilder bedenkt, vgl. weiter unten in diesem Text. Pfisterer 2008, S. 251, spricht im Kontext seiner Untersuchung zur Medaille von einer „emotionalen Beseelung“ im Akt des Berührens und Handhabens.

10 Unton to her Majesty, S. 718: „[...] to possess the Favor of the lively Picture“. Zum Juwel als *pars pro toto* und Substitut für die vermisste Person vgl. Stewart 1984, bes. Kap. 5: „Objects of Desire“, S. 132–169; Parkin 1999, S. 303–320.

finden, stellt Unton letztlich staunend fest, dass das kleine Bild dem König mehr Worte und Zuneigung entlocken konnte als all seine Eloquenz und besten Argumente.¹¹

Weil in ihrem kleinen Format leicht handhabbar, sind Porträts in Miniatur (zweites) hoch mobile Artefakte, die zwischen Körpern und Händen hin- und hergewandert sind. Anders als großformatige Wandbilder können sie problemlos an sich genommen und transportiert, bei Gelegenheit hervorgeholt und vorgezeigt oder aber verborgen und weitergegeben – wenn nicht sogar, wie in unserem Fall, entwendet werden. Häufig ein Geschenk, ein Objekt der – freiwilligen oder aber unfreiwilligen – Gabe,¹² waren sie Dinge von hoher Beweglichkeit („Bildfahrzeuge“),¹³ die dazu eingesetzt wurden, politische wie private Netzwerke zwischen Personen unterschiedlicher kultureller, geschlechtlicher oder religiöser Identitäten zu knüpfen. In unserem Fall ist das die Verbindung zwischen der englischen Königin anglikanischer Konfession und dem französischen König katholischen Glaubens (nach erzwungener Konversion) – wobei das homosoziale Verhältnis zwischen dem jungen König und dem gleichaltrigen Botschafter nicht übersehen werden sollte, in dem für einmal eine souveräne Herrscherin (als ewig jugendliche „Mistress“ idealisiert) als das begehrte Pfand zwischen Männern fungiert.¹⁴

Aufgrund ihrer spezifischen Dimension sind Porträts in Miniatur vor allem aber ‚geheime‘ Dinge. Mit diesen kleinformatigen Artefakten war zur Zeit der Renaissance stets ein besonderes Geheimnis verbunden, das bei anderen Menschen Neugierde weckt, enthüllt werden will, ja den Wunsch erregt, in den eigenen Besitz übernommen, zu einem eigenen Geheimnis gemacht zu werden.¹⁵ Wie effektiv sich mit diesen kleinen „Porträt-Objekten“¹⁶ tatsächlich ein Geheimnis – der (höfischen) Liebe – aufbau(sch)en

11 Unton to her Majesty, S. 718f. (Kursivierung im Original): „Then he did blame me (by whom, he sayd, he had written many passionate Letters, and to whom he had with such Earnestness recomended his Affection, making me his *Messiah*) in not retourninge him any reciproke Favor from your Majesty, and did complayne of your Highness Neglect, and Disdayne of him, which was not the least Cause of his Discomfort. Whearuppon I replied as fitt an Answer as I could, and as I found his Humour more or less apt of Apprehension. But I found, that the dombe Picture did drawe on more Speache and Affection from him then all my best Argumentes and Eloquence.“

12 Mauss 1999 [1924]. Nach Mauss bereichert die Gabe nicht nur, sondern sie verpflichtet auch: zu geben, anzunehmen und zu erwidern – wobei diesem Gabentausch der Glaube zugrunde liegt, dass die gegebene Sache einen Geist [*hau*] habe, der zu der Person zurückkehren will, die sie einst besessen hat. Für unseren Fall durchdacht, verpflichtet das Porträt der Königin zuallererst ihren Botschafter. Der Verlust ihres Bildes muss erklärt werden. Zur ausgeprägten Gabenkultur am englischen Hof vgl. Heal 2014.

13 Warburg 1902. Pointon 2001, S. 48, charakterisiert Bildnisse in Miniatur als ambulante Porträts.

14 Der Begriff „Homosozialität“ beschreibt die Frau als Tauschobjekt in Männerbünden. Vgl. Kosofsky Sedgwick 1985, S. 1–5; Hammarén/Johansson 2014. Für die Konstitution des Wertes von Dingen über soziale Relationen vgl. Appadurai 1990, S. 3–63. Vgl. zu Fragen der Gabe und Homosozialität am Beispiel der Medaille der italienischen Renaissance Pfisterer 2008, Kap. 9, S. 221–286.

15 Fumerton 1991, Kap. 3, S. 67–110.

16 Zum Begriff „Porträt-Objekt“ Pointon 2001, S. 48.

ließ, auch das macht der eingangs zitierte Botschaftsbericht sehr schön erkenntlich: Wie Unton betont, habe er sich zuerst geziert, das kleine, intime Bildnis/die Identität und Schönheit seiner „Mistress“ zu enthüllen, die er dann allerdings, und auch nur auf das Drängen des Königs hin, „verie seacretly“, ganz heimlich, den fremden Blicken preisgibt. Nicht nur ist das kleine Porträt für sich geheim, einst einer ausgewählten Person anvertraut, am eigenen Körper verborgen.¹⁷ Vielmehr verlangt das Bildnis in Miniatur auch einen besonderen Akt des ‚geheimen Enthüllens‘ – und mehr, ein Enthüllen, Betrachten und Berühren im Geheimen: Nicht irgendwo, sondern im Schlafgemach von Heinrich IV., bei ‚privaten Gesprächen‘, zieht Unton das kleine Porträt seiner „Mistress“ hervor. Und sehr ähnlich soll auch Elizabeth I. den Botschafter James Melville in das Innerste ihres Palastes, ihr Schlafgemach („Bed-chamber“) geführt haben, um das kleine Bildnis ihrer weit entfernten Kusine, Mary, Queen of Scots, zu betrachten; nicht ohne es, in einem diplomatisch nicht weniger bedeutenden Akt, im Laufe der Gespräche ebenfalls zu küssen.¹⁸

Genauso sorgfältig gehütet wie wertvolle Edelsteine, mit denen gemeinsam sie aufbewahrt wurden,¹⁹ sind es dennoch die kleinen Porträts und nicht die funkelnden Steine, die bei den Besitzenden so großes Begehren erwecken: Ist es im Fall der Steine – wenn nicht der ganz konkrete Warenwert – die Zuschreibung einer magischen, heilenden Qualität, die ihre Kostbarkeit konstituiert, so im Fall der Miniaturen die affektive Bindung zur dargestellten Person; respektive zu einem kleinen stellvertretenden Bildnis, das in rein materieller Hinsicht wenig wertvoll ist, aus symbolischer Perspektive indes jenseits alles Bezahlbaren liegt.²⁰

Damit allerdings eignet Porträts in Miniatur auch Fetischcharakter: Als konkrete Materialisierung einer immateriellen Beziehung, die über das Fetischobjekt kontrollierbar wird, ist das kleine, taktile, handhabbare Bildnis (der verehrten Person) ein emotional hoch aufgeladenes, ‚großes‘ Ding, das an die Stelle des Fehlenden treten kann.²¹

17 Wie Hilliard: Treatise, S. 43, betont, wurde sogar die Herstellung, das Malen in Miniatur, als etwas ‚Geheimes‘ verstanden: „Moreover, it [d.i. limning, M.K.] is secret: a man may use it, and scarcely be peceived of his own folk.“

18 Melvil: The memoirs, S. 96f.: „She took me to her Bed-chamber and opened a little Cabinet, wherein were divers little Pictures [...]. Then she took out the Queen’s Picture, and kissed it [...].“ Melvilles Bericht betrifft das Jahr 1564.

19 Im Bericht von Melvil: The memoirs, S. 96f., ist das ein Rubin so groß wie ein Tennisball, ein reiner Diamant: „She shewed me also a fair Ruby, as great as a Tennis-ball. [...] that in the mean time she was resolved in a Token to send her with me a fair diamond.“

20 Zur Zuschreibung von magischen Qualitäten an Edelsteine in der englischen Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit vgl. Evans 1922, bes. S. 140–183; Evans/Serjeantson 1933; Scarisbrick 1995, S. 51–53; Vincent 2019, S. 119–121. Die materiale Kostbarkeit und der symbolische Wert von Juwelen bildeten stets ein Spannungsfeld. Vgl. Pointon 2009.

21 Zum Fetisch vgl. Pietz 1985–1988; Pietz 1996; Böhme 2006. Und speziell in Bezug auf Miniaturporträts: Asman 1997.

2. Materialaspekte der Miniatur

Entsprechend dieser besonderen Bedeutung und affektiven Wirkmacht sind Porträts in Miniatur auch sorgfältig geschützt worden. In welcher Form und wie geborgen unser Botschafter Unton 1596 das kleine Bildnis der Königin bei sich trug, das verrät die eingangs zitierte Quelle nicht. Jene Miniaturporträts, die sich im Besitz von Elizabeth I. befanden, waren – wie der Botschafter Sir James Melville berichtet – alle in Papier gewickelt und jedes einzeln von der Königin mit eigener Hand beschriftet: „divers little Pictures wrapped within Paper, and their Names written with her own Hand upon the Papers.“²² Wie aus anderen Quellen hervorgeht, konnten diese kleinen Bilder aber auch in Seide gehüllt werden – ein Material, das den Fetischcharakter dieser zarten Artefakte nochmals unterstreicht: So beschreibt es Sir Philip Sidney in seiner *Arcadia*, wo einer der kampfeswilligen Ritter erklärt, das Bildnismedaillon seiner Dame in eben dieser Form auf seinen Helm befestigt zu haben: „[...] the picture of Pamela [...], which in little form he ware in a tablet, and covered with silk had fastened it to his helmet [...]“.²³

Vor ihrer Umhüllung mit solchen faltbaren, losen Materialien mussten all diese kleinen Bildnisse allerdings bereits in ein anderes, rundum schützendes, robustes Behältnis gesetzt worden sein, sodass sie überhaupt handhabbar wurden und unbeschadet blieben: Porträts in Miniatur sind in materialer Hinsicht äußerst fragile Artefakte. Wie Nicholas Hilliard, der bedeutendste Maler vom Hof Elizabeths I., in seiner um 1600 verfassten Schrift *A Treatise concerning the Art of Limning* die Technik erklärt und restauratorische Untersuchungen diese weiterführend erhellt haben, sind Miniaturporträts der englischen Renaissance aus ‚Wasserfarben‘ („watercolours“) hergestellt;²⁴ aus feinstens zerriebenen, für ihre Reinheit und Leuchtkraft mehrfach gewaschenen, mit zerstoßenem Gummi Arabicum gebundenen Farbpigmenten (transparent oder aber opak eingesetzt, dann „bodycolour“ genannt),²⁵ die bei bestimmten Motiven wie goldenem

22 Melvil: *The memoirs*, S. 96f.

23 Sidney: *Arcadia*, Buch 1, S. 102. Zu beachten ist auch die dort geäußerte Überzeugung, dass dieses kleine Bild großformatigen Gemälden sogar überlegen sei: „[...] purposing for want of a bigger [picture, M.K.] to paragon the little one with Artesia's length, not doubting but in that little quantity the excellency of that would shine thorough the weakness of the other, as the smallest star doth thorough the whole element of fire.“

24 Vgl. für die Rekonstruktion der technischen Instrumente Murrell 1981, S. 2–4; Coombs 1998 [2005], S. 40–44.

25 Ich folge Murrell 1981, S. 2f. und 14, der die Begriffe „watercolour“, „body-colour“ und „gouache“ je nach Opazität differenziert: „[...] watercolour indicates any paint which is bound with a water-soluble binder, such as gum arabic. As a specific term, however, it now means a water-soluble paint applied transparently over a reflective surface such as white paper. For the present purpose the term *body-colour* is taken to mean a water-soluble paint which owes its opacity to the minimal amount of binder which is added to it, while *gouache* describes a water-soluble paint which is rendered more opaque, and less brilliant in hue, by the addition of white pigment.“ Gouache

Schmuck, dem Glanzpunkt von Perlen, feuervergoldeten Rüstungen oder dem das Bild umschließenden Rahmen um die Metalle Gold oder Silber ergänzt werden können.²⁶ Wie der von Hilliard verwendete Begriff für das Malen in Miniatur verrät – *limning*, abgeleitet von *illuminare* –, wurde diese Technik aus der (flämischen) Buchmalerei entwickelt, der Schule von Gent und Brügge, die Elizabeths Vater Heinrich VIII. nach England geholt hatte.²⁷ Aus dem Buch emanzipiert, stellte *limning*, wie Hilliard betont, eine ganz eigene Technik des Malens dar – „a thing apart from all other painting or drawing“.²⁸

Bildträger ist feinstes Pergament, *vellum*, die Haut von ungeborenen Tieren, die – weil noch ohne Haare und von der Sonne nie beschienen – eine ganz besonders glatte und helle Oberfläche besitzt (Abb. 3, links). Wie Hilliard dieses Material in seinem *Treatise* beschreibt: „Beachte auch, dass Pergament das einzig gute und beste Material für *limning* ist, allerdings muss es jungfräuliches Pergament sein, das nie Haare getragen hat, von jungen Tieren, die im Bauch der Mutter gefunden wurden. Manche nennen es Pergament, manche *abertive*, abgeleitet vom Wort *abortive* für unzeitige Geburt.“²⁹

Um diesen zarten Malgrund zu verstärken, wurde das *vellum* auf einen härteren Bildträger aus geglättetem und gesäubertem Karton aufgeklebt, zumeist die unbedruckte Rückseite einer Spielkarte (Abb. 3, Mitte). War dieses sogenannte „tablet“ (zwischen zwei Buchdeckeln unter Druck) getrocknet, wurde es mit der vorderen Seite auf einen Schleifstein gelegt und mit dem sogenannten „burnisher“, einem polierten Zahn eines kleinen Tieres (eines Wiesels oder Hundes), erneut gut glatt gestrichen, um die

kommt erst zum Ende des 17. Jahrhunderts auf, bei einer Mischung und Höhung der Farben (wie in der niederländischen Tafelmalerei).

- 26 Hilliard setzte Gold und Silber als Metalle ein, indem er Goldpulver, mit einer ganz geringen Menge von Gummi Arabicum gebunden, mit dem sogenannten *burnisher* glattdrückte, sodass sich die Pigmente verbinden und eine geschlossene Oberfläche glänzenden Metalls erzeugen. Vgl. Hilliard: *Treatise*, S. 32; Murrell 1981, S. 6f. Norgate: *Limning*, S. 105, beschreibt dieses Verfahren am Beispiel des Malens einer Rüstung aus Silber oder Gold: „As for gold, you may lay your ground flat with English ochre tempered with liquid gold; [...]“
- 27 Technische Spezifika der englischen Miniaturmalerei wie die Behandlung des Inkarnats, der flache blaue Hintergrund, die goldenen Inschriften sowie die feine Umrahmung des Bildnisses in Gold gehen auf Lucas Horenbout zurück. Murrell veranschaulicht die Herkunft der Technik mit einem motivischen Vergleich zwischen Horenbouts Initiale mit einem Porträt von Heinrich VIII. in einem Brief und einem gerahmten Miniaturporträt von Heinrich VIII., heute im Fitzwilliam Museum, gemalt 1525–1526, Murrell 1981, S. 3f., Abb. S. 45–47, 31f.
- 28 Und wie Hilliard: *Treatise*, S. 42f., ergänzt: „It is sweet and cleanly to use, and it [...] tendeth not to common men's use, either for furnishing of houses, or any patterns for tapestries, or building, or any other work whatsoever.“
- 29 Hilliard: *Treatise*, S. 75–77: „Know also that parchment is the only good and best thing to limn on, but it must be virgin parchment, such as never bore hair, but young things found in the dam's belly. Some call it vellum, some abertive, derived from the word abortive for untimely birth.“ Zum Material des Pergaments vgl. Zeuch 2003 und darin bes. Corbach 2003, S. 15–21, und Härtel 2003, S. 51–53.

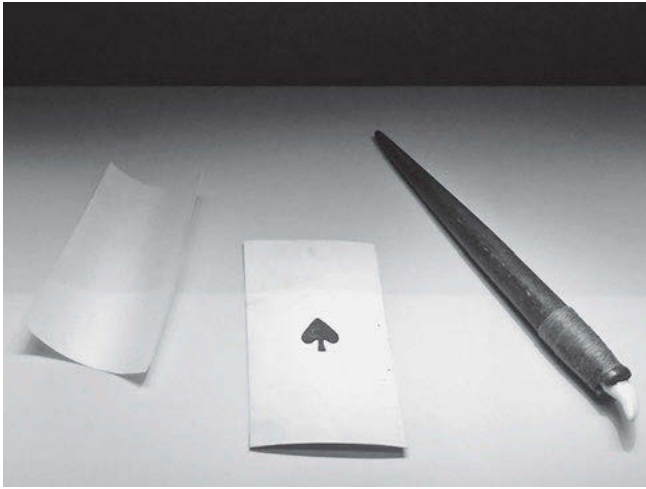


Abb. 3. Bildträger geglättetes Vellum, Spielkarte / Karton und Polierinstrument („burnisher“) für das Malen in Miniatur im 16. Jahrhundert („limning“), London, Victoria and Albert Museum

gewünschte Zartheit der Maloberfläche zu erreichen (Abb. 3, rechts).³⁰ Edward Norgate erklärt in seinem *More Compendious Discourse Concerning the Art of Limning* (begonnen 1627–1628) eben dieses Verfahren detailliert:

Nehmt eine gewöhnliche Spielkarte, poliert sie und macht sie so glatt wie möglich (die weiße Seite davon); macht sie überall gleichmäßig und sauber von Flecken, dann wählt das beste Pergament und schneidet ein Stück aus, das Eurer Karte entspricht, und klebt es mit feiner und sauberer Stärke auf die Karte. So gemacht, lasst es trocknen; dann macht euren Schleifstein so sauber wie möglich, legt die Karte auf den Stein, die Pergamentseite nach unten, und poliert sie dann gut auf der Rückseite; es wird sie viel glatter machen. Ihr müsst das Pergament so bearbeiten, dass die Außenseite der Haut nach außen zeigt, denn das ist die glatteste und beste Seite zum Arbeiten.³¹

- 30 Norgate: *Limning*, S. 105, beschreibt den „burnisher“ als ein Gerät „with a small weasel’s tooth handsomely fittet into a pencil stick“. Zum Begriff „tablet“ für den verstärkten Bildträger vgl. Murrell 1981, S. 2. In Sidney’s *Arcadia* (Buch 1, S. 102) ist das rahmende Behältnis hingegen als „tablet“ benannt: „[...] the picture of Pamela [...], which in little form he ware in a tablet, [...]“. Und auch William Brown verwendet in einem Brief an den Earl of Shrewsbury vom 18. September 1602 den Begriff „tablet“ klar im Sinne von ‚Medaillon‘, wo er über Lady Derby und die Königin Elizabeth I. berichtet (Browne to Shrewsbury, S. 146): „[...] the young Lady of Darby waering about her neck, in her bosom, a picture w^{ch} was in a dainty tablet, [...]“.
- 31 Norgate: *Limning*, S. 101: „Take an ordinary playing card, polish it, and make it so smooth as possibly you can (the white side of it); make it everywhere even and clean from spots, then choose the best abortive parchment, and cutting out a piece equal to your card, with fine and clean starch paste it on the card. Which done, let it dry; then making your grindstone as clean as may be, lay the card on the stone, the parchment side downward, and then polish it well on the back side; it will make it much the smoother. You must paset your parchment so that the outside of the skin may be outward, it being the smoothest and best side to work on.“

Abb. 4. Isaac Oliver: Porträt von Elizabeth I. (unvollendet), ca. 1590–1592, Wasserfarben, Deckfarben auf Vellum, auf Spielkarte aufgeklebt, 82 × 52 mm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. P.8-1940



Anschließend mit *flesh colour* (auch *complexion*) grundiert, einem explizit zu hell gewählten Ton des Inkarnats,³² wird der Maler dieser kleinen Porträts das Gesicht und den Körper in groben Zügen anlegen und bestimmte Partien großflächig in einer Farbe füllen – ein Prozess, der als *deadcoloring* bezeichnet wird und der rasch und kursorisch durchgeführt werden kann, wie Norgate erklärt; um dann das Bildnis in allen Details in Farbe und Gold zu präzisieren (Abb. 4).³³ Dies geschieht mit sorgfältig gereinigten, oben vollen, unten scharf zugespitzten Pinseln aus Eichhörnchenhaar in Vogel-

32 Norgate: Limning, S. 103: „You are to lay your ground or primer of a flesh colour so near as you can of the same complexion the party is, rather somewhat fairer; [...] all must be done at once and speedily, for if you be long in laying this complexion, the card, or rather parchment, will ruffle or rise, and come from the card.“

33 Norgate: Limning, S. 103: „[...] All this you must work after the manner of washing or hatching, drawing your pencil along as with pricks to prick and punch it, as some do affect. In your dead colouring you need not be exact and curious, but rather bold and judicious; for though your work appears rough at first, yet in the finishing your work will be in your own power and pleasure to sweeten and close it as neat and curious you will.“ Zu Isaac Olivers unvollendeter Miniatur von Königin Elizabeth I. vgl. <https://collections.vam.ac.uk/item/O82275/elizabeth-i-portrait-miniature-oliver-isaac/> (letzter Zugriff: 17. April 2023) sowie MacLeod et al. 2019, Kat. Nr. 34, S. 110f.



Abb. 5. Nicholas Hilliard: Porträt von Königin Elizabeth I., Detail, ca. 1595–1600, 65 × 53 mm, Wasserfarben, Deckfarben, Gold und Silber auf Vellum, auf Karton aufgeklebt, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 622-1882

federkielen, und Farben, die in Muschelschalen angerührt werden.³⁴ Ergebnis ist ein zartes, semitransparentes, und – wenn von Silber oder Gold ergänzt – bei Bewegung in der Hand funkelnendes Bild, das durch seine zahlreichen, minutiösen Details besticht (Abb. 5).³⁵

Wie zart und verletzlich die so hergestellten Artefakte in materialer Hinsicht tatsächlich sind, erhellen die Anweisungen, die Hilliard allen Produzent:innen dieser Stücke gibt: So sollte sich der *Limner* in Seide kleiden, weil dies ein Stoff sei, der am wenigsten Staub oder Haare verliert („Let your apparel be silk, such as sheddeth least dust or hairs“).³⁶ Die Arbeit dürfe nie mit den Fingern oder irgend einem anderen harten Gegenstand berührt werden („Beware you touch not your work with your fingers, or any hard thing“), und wenn, dann nur mit einem sauberen Pinsel oder einer weißen Feder („with a clean pencil brush it, or with a white feather“).³⁷ Es sei wichtig, nicht auf das Bild zu atmen, besonders bei kaltem Wetter, auf Schuppen zu achten, die aus dem Haar fallen könnten, nicht über der Arbeit zu sprechen, weil die geringste Spucke auf dem

34 Dazu detailliert Norgate: *Limning*, S. 101.

35 Zu dieser Miniatur Hilliards von Elizabeth I. vgl. <https://collections.vam.ac.uk/item/O16578/queen-elizabeth-i-miniature-hilliard-nicholas/> (letzter Zugriff: 8. Mai 2023).

36 Hilliard: *Treatise*, S. 53.

37 Hilliard: *Treatise*, S. 53.

feinen Pergament nicht beseitigt werden kann.³⁸ Zudem sollte an einem Ort gearbeitet werden, an dem es weder Staub, Rauch, Lärm oder Gestank gebe – nicht nur weil ein guter Maler zarte Sinne besitze, ruhig und gepflegt sei („A good painter hath tender senses, quiet and apt“), sondern weil auch die Farben selbst gewisse Ausdünstungen nicht vertragen („and the colours themselves may not endure some airs, especially in the sulphurous air of seacoal, and the gilding of goldsmiths“).³⁹ Angenehme Gerüche hingegen beruhigten den Geist, öffneten das Verständnis und erhöhten das Vergnügen an der Malerei in Miniatur. Diskretes Sprechen oder Lesen, ruhige Heiterkeit oder Musik störten nicht, sondern verkürzten die Zeit und beflügelten den Geist, sowohl desjenigen, der malt, als auch desjenigen, der gemalt wird.⁴⁰ Jeder Ärger sollte vermieden, Fragesteller oder geschäftige Leute ausgeschlossen werden, etc.;⁴¹ alles Gründe, weshalb diese Art der Malerei nur für „gentlemen“ geeignet sei: „All these things may be had, and this authority may best be used, by gentlemen; therefor in thruth the art fitteth for them.“⁴²

Wie diese technischen Anweisungen erkennen lassen: Der Maler bringt das Artefakt nicht einfach hervor, vielmehr besitzen die eingesetzten Materialien gewisse Eigenschaften und Widerständigkeiten, auf die es einzugehen gilt. Hier zeigt sich in einem ersten Sinne die Agentialität des Materials – zartestes *vellum*, gereinigte, in Wasser gelöste und sorgfältig gebundene Farbpigmente, mit feinsten Pinseln appliziert: Das Material und die Malinstrumente werden vom gestaltenden Subjekt nicht nach Belieben manipuliert, sondern vielmehr zuerst erforscht und dann in Antwort auf die je eigenen Qualitäten eingesetzt, gehandhabt. Mit Gibson gesprochen ist dem Material ein bestimmter Angebotscharakter (*affordance*) zu eigen: Das Material bietet eine Handlung an.⁴³ Und mehr: Die Eigenschaften des Materials erfordern eine Handhabung, die letztlich gar die Identität des Malers prägt. Porträts in Miniaturen, von Hilliard in seinem Traktat als „gentle painting“ „in small volumes, in private manner“⁴⁴ titulierte, bringen, wie Hilliard betont, einen *gentleman* hervor. Nicht nur sind sie für *gentlemen* alleine

38 Hilliard: Treatise, S. 53: „[...] neither breath on it, especially in cold weather. Take heed of the dandruff of the head shedding from the hair, and of speaking over your work for sparkling, for the least sparkling of spittle will never be helped if it light in the face, or any part of the naked.“

39 Hilliard: Treatise, S. 55.

40 Hilliard: Treatise, S. 55: „Sweet odours comfort the brain, and open the understanding, augmenting the delight in limning. Discreet talk or reading, quiet mirth or music, offend not, but shorten the time and quicken the spirit, both in the drawer and he which is drawn.“

41 Hilliard: Treatise, S. 55: „Also in any wise avoid anger, shut out questioners or busy fingers.“

42 Hilliard: Treatise, S. 55. Vgl. auch die frühere Passage, S. 43–45: „Now, therefore, I wish it were so that none should meddle with limning but gentlemen alone, for that it is a kind of gentle painting, of less subjection than any other [...]. It is sweet and clean to use, [...].“

43 Gibson 1977; Gibson 1979. Für eine nähere Erläuterung in Hinblick auf Öl in der Malerei der Frühen Neuzeit Lehmann 2012, hier S. 82–85. Vgl. für dieses Verständnis von Material auch Strässle 2013, S. 9.

44 Hilliard: Treatise, S. 43–45.

geeignet, auch der Künstler, der das Material studiert und manipuliert, wird im Prozess der Herstellung dieser zarten Artefakte zu einem *gentle-man*. Ganz im Sinne von Latour kann hier von einer Interrelation zwischen (nicht-menschlichem) Objekt (Material) und (menschlichem) Subjekt gesprochen werden, von einem Netzwerk gleichwertiger Akteure, die über eine je eigene Handlungsinitiative verfügen und in einer beweglichen, sich stetig verändernden Relation (oder auch Interaktion) zu denken sind.⁴⁵

3. Behältnisse

Neben dieser materialen Agentialität gilt es allerdings auch jene Wirkmacht und Handlungsinitiative zu bedenken, die von diesen materialen Artefakten im Prozess ihrer Handhabung (jenseits ihrer Herstellung) ausgegangen sind. Selbst wenn rückseitig mit Karton verstärkt, waren diese zarten Artefakte immer noch für sich kaum benutzbar. Nicht minder empfindlich als jene *illuminations*, die, im verschließbaren Buch geschützt, auch nur gelegentlich dem Licht preisgegeben wurden, verlangten diese minutiösen Porträts in einem zusätzlichen Behältnis geborgen zu werden. Folgt man Hilliards Traktat, so waren Bilder in der von ihm beschriebenen Technik (Wasserfarben, ergänzt um Edelmetalle wie Gold oder Silber) für drei Zwecke gedacht: die Bücher von Fürsten zu schmücken („[...] being fittest for the decking of princes' books“); die schönsten Blumen und Tiere in den feinsten und reinsten Farben zu imitieren („for the imitation of the purest flowers and most beautiful creatures in the finest and purest colours which are chargeable“; gemeint sind naturwissenschaftliche Zeichnungen, die ebenfalls im gebundenen Buch ihren Platz fanden); oder aber – und das interessiert uns hier – in Juwelen aus Gold gesetzt zu werden („or to put in jewels of gold“);⁴⁶ in kostbare, am eigenen Körper tragbare Schmuckstücke also, die im England des 16. Jahrhunderts ein obligater und besonders üppig eingesetzter Bestandteil der höfischen Kleidung waren.⁴⁷ Gerade letztere Bestimmung, als bildliche Bereicherung von Juwelen

45 Latour 2007, S. 121–135. Vgl. auch Gell 1998, bes. S. 68–72, 83–94; Gell 1999, hier S. 163–166, 175–178. Für die Bedeutung von Gells Modell von *agent* und *patient* in Hinblick auf Kunst vgl. Osborne / Tanner 2007. Und jüngst Schlitte / Verne / Wedekind 2021. Wichtig ist, was Lehmann 2012, S. 86, mit Dewey und Malafouris präzisiert: Die jeweilige *agency* ist weniger in den Dingen oder den Subjekten selbst anzusiedeln, sondern in der Grauzone des *material engagement*, des Herstellungsprozesses von Kunstwerken, der Interaktion zwischen dem Material und der sie handhabenden Person.

46 Hilliard: Treatise, S. 43–45.

47 Vgl. am Beispiel von Elizabeth I. Vincent 2019. Hilliard spricht lediglich von in Gold gefassten Juwelen. Daneben wurden Porträts in Miniatur auch in gedrechselte Dosen aus Holz oder Elfenbein gesetzt, worauf ich hier nicht näher eingehen kann. Vgl. etwa Hilliards Porträt von Elizabeth I., <https://collections.vam.ac.uk/item/O1070379/elizabeth-i-portrait-miniature-nicholas-hilliard/> (letzter Zugriff: 8. Mai 2023).

zu fungieren, erfüllt diese Technik besonders gut, weil, wie Hilliard erklärt, *limning* ermöglicht, den „wahren Glanz“ von Edelsteinen wiederzugeben, womit alle anderen Arten der Malerei überboten werden:

[...] sie [diese Technik, M.K.] übertrifft alle anderen Arten von Malerei in mancherlei Hinsicht, indem sie Perlen und Edelsteinen den wahren Glanz verleiht und die Metalle Gold oder Silber mit sich arbeiten lässt, was das Werk so bereichert und veredelt, dass es die Sache selbst zu sein scheint, eben wie ein Werk Gottes und nicht das eines Menschen.⁴⁸

In Hilliards Verständnis steht *limning* den Edelsteinen nicht nach. In seiner (farblichen) Leuchtkraft und seinem (metallinen) Glanz konkurriert das kleine gemalte Bild mit dem Gold des Medaillons, in dem es aufbewahrt wird, mit den farbkraftig funkelnden Juwelen, in die es kostbarst gefasst ist (Abb. 9).⁴⁹

Als ausgebildeter Goldschmied, Schüler von Robert Brandon – einem der bedeutendsten Londoner Goldschmiede, der für Elizabeth I. gearbeitet hat –, dürfte Hilliard diese *container* auch selbst (mit-)gestaltet haben. Das belegen Rechnungen vom englischen Hof.⁵⁰ Technische Details zu den „jewels of gold“, zur Herstellung dieser metallenen, edelsteinbesetzten Behälter, gibt uns Hilliard in seinem Traktat allerdings nicht.⁵¹ Auch sind nur die wenigsten Stücke aus jener Zeit heute noch erhalten: So wie Kleidung unterlagen die Fassungen dem Wandel der Mode. War die dargestellte Person nicht mehr bekannt, wurde das Bildnis oft ausgerahmt, Edelsteine und Gold zu neuen Fassungen für neue Bildnisse geformt. Wie die originalen „jewels of gold“ zur Zeit von Hilliard ausgesehen haben, lässt sich also nur an wenigen Beispielen rekonstruieren –

48 Hilliard: Treatise, S. 43: „[...] it excelleth all other painting whatsoever in sundry points, in giving the true lustre to pearl and precious stone, and worketh the metals gold or silver with themselves, which so enricheth and ennobleth the work that it seemeth to be the thing itself, even the work of God and not of man.“ Wie diese Passage zeigt, ist Hilliard sehr bemüht, das Malen in Miniatur aus dem Bereich des niedrigen Handwerks zu befreien.

49 Dazu jüngst Leonhard 2015, hier bes. S. 432–442.

50 Tait 1986, S. 178. Hier zit. nach Scarisbrick 2011, S. 61, 70. Robert Brandon war 1583–1591 Chamberlain der City of London und 1582–1583 Vorsteher der Goldsmith's Company. Hilliard lernte 1562–1569 bei Brandon. Vgl. Goldring 2019, S. 77–80; MacLeod et al. 2019, Kat. Nr. 13, S. 66f.

51 Dies mag auch den Grund haben, dass an der Herstellung von Juwelen im England des 16. Jahrhunderts selten eine Person allein, sondern zahlreiche Hände in unterschiedlichen Werkprozessen beteiligt waren. Für die jeweils hoch personalisierten Fassungen vgl. Vincent 2019, hier S. 120, 124f. Einen Einblick in die Technik der Goldschmiedekunst in jener Zeit gibt am ehesten Benvenuto Cellini in seinen *Trattati dell'oreficeria*, vgl. Cellini: Traktate. Cellinis Künstlerselbstverständnis ist freilich Hilliards höfischem eines *gentleman* diametral entgegengesetzt. Vgl. zuletzt Plackinger 2016. Es entspricht dem *bravo*, wie von Suthor 2010 [2021] für die frühneuzeitliche Malerei untersucht.



Abb. 6. George Gower: Porträt von Mary Cornwallis, ca. 1585–1587, Öl auf Holz, 117 × 93,1 cm, Privatsammlung

respektive aus den Bildnissen vom englischen Hof des 16. Jahrhunderts erschließen, in denen solche Juwelen am Körper getragen dargestellt sind. Demnach gab es im Wesentlichen zwei Formen der Fassung: Behältnisse, die gleich Gemmen oder Münzen das gemalte Bildnis hinter transparentem Glas oder Bergkristall offen am Körper zur Schau stellen – wobei ein rasches Wenden das Verhüllen und Schützen garantiert (Abb. 6);⁵² und Juwelen, die das Bildnis in Form eines rundum schließenden Behältnisses in sich bergen, hinter Deckeln, die zu öffnen sind (Abb. 1 und 2). Viele dieser goldenen, außen mit einem flachen Rautenmuster strukturierten Behältnisse waren mit einer einfarbigen, glänzenden Schicht von transparentem Email überzogen, was nicht nur kostbare Edelsteine imitiert, sondern auch ganz funktional begründet ist: Durch die Reibung am Körper drohen erhabene Edelsteine aus ihrer Fassung zu gehen. Selbst Email hat dem materialen Widerstand nicht immer gut standgehalten, wie Isaac Olivers Miniaturporträt einer Dame in Trauer gleich in doppelter Form vor Augen führt (Abb. 7): Die Dame trägt an einer Kette über ihrem Herzen fixiert ein Medaillon – wohl mit dem Bildnis der verstorbenen Person darin –, dessen rote Emaillierung abgeplatzt ist (Abb. 7a),

52 Zu diesem Bildnis von George Gower vgl. Hollis 1980, S. 102, P 10.

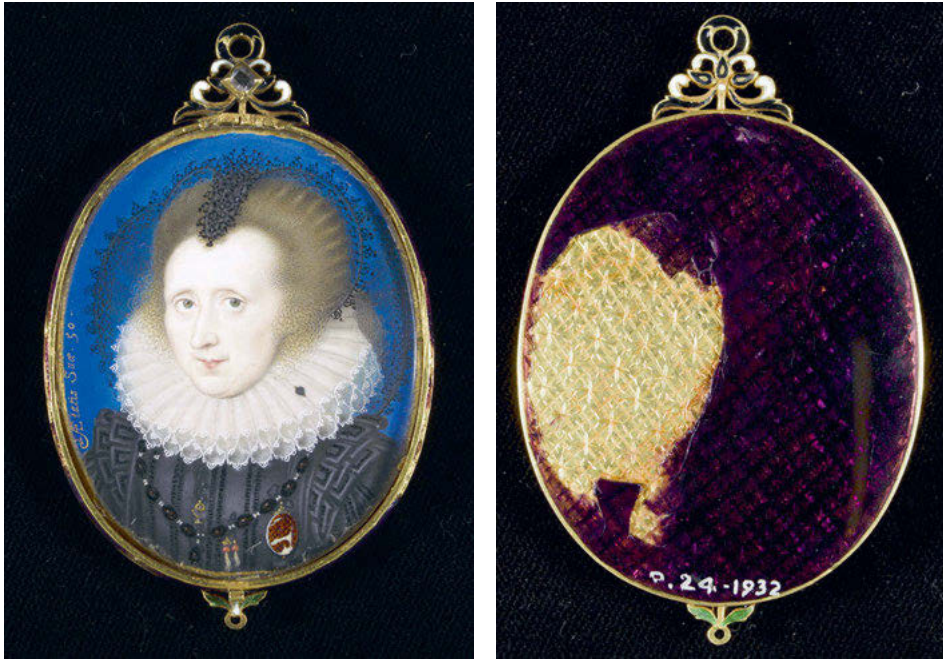


Abb. 7a und b. Isaac Oliver: Porträt einer unbekannten Dame in Trauer mit rotem Bildnismedaillon, Inschrift: „Aetatis Suae 50“, ca. 1615, Wasserfarben und Deckfarben, Gold und Silber auf Vellum, auf Karton aufgeklebt, Fassung: Gold und Email, 55 × 44 mm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. P.24-1932

ganz ähnlich der tatsächlichen Fassung dieses genauso rot emaillierten Medaillons (Abb. 7b).⁵³ Die kostbarsten Stücke freilich waren außen nicht nur einfarbig gefasst, sondern reich mit Perlen und (figurierten) Edelsteinen besetzt (Abb. 9 und 10). Derart gestaltet, sind diese goldenen Behältnisse von einem ‚gewöhnlichen‘ Juwel – ohne einem Bildnis darin – nicht zu unterscheiden: So gut wie jedes der größeren Juwelen, das in Porträts vom englischen Hof des 16. Jahrhunderts am Körper zur Schau getragen wird, könnte im Inneren ein Porträt in Miniatur enthalten haben.⁵⁴

53 Auch andere Details in diesem Porträt sind bemerkenswert: das Juwel im weißen Kragen über dem Medaillon, das die Form eines Herzens hat, oder die zwei roten Perlen an einem schwarzen Band, die blondes Haar bündeln Vgl. zu dieser Miniatur MacLeod et al. 2019, Kat. Nr. 54, S. 149, sowie <https://collections.vam.ac.uk/item/O1067944/an-unknown-woman-portrait-miniature-isaac-oliver/> (letzter Zugriff: 8. Mai 2023).

54 Das gilt sogar für Hutbroschen wie das Sonnenjuwel von Sir Francis Drake, das innen ein Bildnis der Königin enthält. Vgl. Doran 2003, Kat. Nr. 159, S. 151.

Bei Frauen zumeist über dem Herzen fixiert und in der Öffentlichkeit (der Gesellschaft des Hofes) als ein kostbares Geheimnis exponiert, ermöglichten solche Porträtjuwelen aufgrund ihrer verschließbaren Form die performative Herstellung und Vorführung von Intimität und Privatheit.⁵⁵ Mit ihrem verführerischen Glanz, der den Reichtum der Besitzenden nach außen signalisiert, ziehen diese funkelnden Artefakte die Blicke an, bewegen zu einem neugierigen Nähertreten – um dann allerdings zu verstehen zu geben, dass das eigentlich Kostbare nicht im Warenwert von Gold und Edelsteinen liegt, sondern in dem im Inneren Verborgenen: dem gemalten Porträt respektive der immateriellen emotionalen Beziehung zu jener Person, deren Bildnis dieses Juwel so sorgsam umhüllt.

Wie Marcia Pointon treffend festgestellt hat, sind Porträtjuwelen gleichsam kleine Reliquiare: Sie bergen, was den Besitzenden ‚heilig‘ ist – das Bild(nis) der geliebten, der verehrten Person.⁵⁶ Aufgrund der magischen, heilenden Wirkung, die Edelsteinen zur Zeit der Renaissance weiterhin zugeschrieben wurde, und aufgrund der haptischen Qualitäten, ihrer Berührbarkeit, ihrer Tragbarkeit unmittelbar auf dem Körper, der eigenen Haut, fungierten Porträtjuwelen nicht nur als Objekte der Erinnerung an die absente Person, sondern auch als Talisman oder Amulett mit schützenden, das eigene Selbst stärkenden Eigenschaften.⁵⁷

- 55 Zur Frage der Intimität in Hinblick auf die Sonderform der „Augenminiatur“ vgl. Grootenboer 2012, S. 9–14.
- 56 Pointon 2001, S. 55, 60f., 67. Vgl. für die Gattung der Reliquiaranhänger im religiösen Kontext des Mittelalters Tammen 2015. Im 18. Jahrhundert wurde oft Haar inkludiert, was nochmals eine andere Form der „Realpräsenz“ bedeutet. Vgl. Pointon 1999.
- 57 Elizabeth I. verschenkte und besaß Juwelen, denen sie magische, heilende Wirkung zuschrieb. Vgl. Vincent 2019, S. 118f. Erhalten ist auch ein Juwel der Jane Seymour, der dritten Ehefrau von Heinrich VIII., dessen hinten offene Fassung das Aufrufen der Steine auf der Haut gewährt; die rückseitige Inschrift bezeugt die schützende, magische Wirkung: <https://collections.vam.ac.uk/item/O33865/pendant-unknown/> (letzter Zugriff: 8. Mai 2023). Die wichtigste Schrift jener Zeit über die Wirkung von Edelsteinen auf Basis antiker und mittelalterlicher Quellen war Stephen Batmans 1582 im Druck erschienene Bearbeitung von John Trevisas Übersetzung der hochmittelalterlichen Enzyklopädie *De proprietatibus rerum* des Bartholomaeus Anglicus (Batman: *De proprietatibus rerum*). Für den Versuch, die Edelsteine eines Juwels von Elizabeth I. in ihrer Wirkung nach damaligem Glauben zu bestimmen, vgl. Kelly 2007, hier S. 120–122. Zur Unterscheidung zwischen einem Amulett, das magisch-beschützende Wirkung hat, und einem Talisman, der mehr als Glücksbringer verstanden wurde, vgl. Biedermann 1968, S. 31–33, 340–343. Eine ähnliche magische Funktion stellt Pfisterer 2008, S. 252–255, für die Medaille der italienischen Renaissance fest. Miniaturporträts in metallenen, am Körper getragenen Behältnissen hatten damit dieselbe doppelte Funktion von Schützen und Schmücken wie Rüstungen. Vgl. für eine Engführung dieser glänzenden, jeweils zu öffnenden und zu verschließenden Artefakte, die in ihrem Inneren einen (Bild-)Körper bergen, Koos 2021.

4. Operationen des Verhüllens und Enthüllens

In allen Fällen – ob hinter transparentem Bergkristall sichtbar exponiert, oder kostbarst in rundum schließende, mit Juwelen gefasste goldene Medaillons gesetzt – ist mit Porträts in Miniatur ein performativer Akt des Verbergens und Entbergens verbunden. Heute ihrer ursprünglichen Hüllen zumeist beraubt, wurden Miniaturporträts der Renaissance niemals alleine für sich gehandhabt und manipuliert (also als Malerei in zarten Wasserfarben auf feinstem Pergament), sondern immer mit einer schützenden Fassung umgeben und gerne zusätzlich in ein weiteres Material wie Papier, Seide oder Samt eingeschlagen; respektive in einem Kästchen aufbewahrt, das ein Entbergen notwendig macht und in eben diesem Akt eine ‚Aufladung‘ generiert (im außerpolitischen Liebeskontext auch im Sinne einer Erotisierung). Mag dieser Akt des Verhüllens und Enthüllens für Museumsbesucher:innen kaum mehr (be)greifbar sein – all diese kleinen Objekte werden heute hinter Vitrinen fixiert ausgestellt: Es gilt die ursprüngliche Handhabung stets mitzudenken, um die Komplexität der Semantik, aber auch die affektive Wirkmacht dieser kleinen Artefakte adäquat erfassen zu können; jene *agency*, die sich erst im prozessualen Akt des Öffnens und Schließens, der Interrelation zwischen dem Objekt der Miniatur und der sie manipulierenden Person als solche ‚entfaltet‘.⁵⁸

Wie konstitutiv für die Semantik dieser Porträtobjekte das Verbergen und Entbergen, das Wenden und Wandeln tatsächlich ist, darauf weisen die Bildnisse in manchen Fällen selbst hin. Ein besonders reizvolles Beispiel ist Hilliards 69 × 54 mm großes (also nach unten hin explizit ausgeweitetes) Miniaturporträt eines jungen bärtigen Mannes vor loderndem Flammengrund – Symbol für die brennende, die verzehrende Liebe (Abb. 8).⁵⁹ Lediglich mit einem weißen Spitzenhemd bekleidet, trägt der Porträtierte um den Hals an einer langen Kette ein goldenes, juwelenbesetztes Medaillon mit einer herabhängenden großen Perle. Sein Ohr schmückt ein lilienförmiges Juwel (die Lilie ist ein Zeichen der Königin)⁶⁰ und auch an seinem kleinen Finger (dem Finger der Liebe) trägt er einen diamantenen Ring. Nur am Rande sei bemerkt: Die im Bild dargestellten Juwelen müssen ursprünglich heller gewesen sein. Mit echtem Silber ausgeführt, um den blendenden Glanz der Edelsteine zu imitieren, sind diese Partien, wie auch das

58 Erst mit dem 17. Jahrhundert erhielten Porträtminiaturen einen festen Platz an der Wand oder in Vitrinen. Vgl. Murdoch 1997, S. 2; Pointon 2001, S. 48 f.

59 Zu dieser Miniatur vgl. zuletzt MacLeod et al. 2019, Kat. Nr. 27, S. 94 f., sowie <https://collections.vam.ac.uk/item/O16579/an-unknown-man-portrait-miniature-hilliard-nicholas/> (letzter Zugriff: 8. Mai 2023).

60 England trug damals die Lilie im Wappen, als Zeichen für den Anspruch auf den französischen Thron. Vgl. für eine ähnliche Lilie aus Diamanten das Pelikan-Juwel in Hilliards Paulet Portrait von Elizabeth I., heute Sammlung Rothschild, Carey 2017; Strong 2019, Abb. 31, S. 40.



Abb. 8. Nicholas Hilliard: Porträt eines jungen Mannes vor Flammen, um 1600, Wasserfarben, Deckfarben, Gold und Silber auf Vellum, auf Spielkarte aufgeklebt, 69 × 54 mm (ohne Rahmen), London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. P.5-1917

Glanzlicht auf der weißen Perle, mit der Zeit oxidiert.⁶¹ Diese silbernen Partien, wie auch der flammende Grund, in den geschwungene Linien mit Gold eingearbeitet sind, beginnen zu flimmern und zu flirren, sobald diese Miniatur in der Hand bewegt, das metallene Material vom Licht reflektiert wird.

Der Blick des jungen Mannes ist fixierend aus dem Bild gerichtet, nicht anders als das Porträtmedaillon, das er – gleich einem dritten Auge – der betrachtenden Person mit Daumen und Zeigefinger demonstrativ entgegenhält. Die anderen drei Finger indes sind derart zurückgeschlagen, dass sie in Richtung seines Herzens deuten; und also an jenen Ort, wo das Bildnis seiner Dame (Herrin/ „Mistress“) eigentlich verborgen liegt.⁶²

61 Hilliard beschreibt dieses Verfahren explizit in seinem Traktat (Hilliard: Treatise, S. 79): „And with a pretty little tooth of some ferret or stoat or other wild little beast you may burnish your gold or silver here of there as need requireth; as your silver, when you make your diamonds, is first burnished, then draw upon with black in squares like the diamond cut. Other stones must be glazed upon the silver with their proper colours with some varnish etc. [...] give the light of your pearl with silver, somewhat more to the light side than the shadow side and as round and full as you can; [...]“

62 Zur Geschichte des Topos des von Amor ins Herz gemeißelten Bildnisses der Geliebten vgl. Pfisterer 2008, S. 292–305.

Diese selten intime Inszenierung lässt zum einen erkennen, wie edelsteingeschmückte Porträtjuwelen – wenn nicht im Rahmen eines diplomatisch relevanten Aktes über dem dunklen Gewand exponiert – von Männern damals getragen wurden: unter der allerletzten Kleidungsschicht, unmittelbar auf der eigenen Haut.⁶³ Zum anderen ruft sie den performativen Akt des Verbergens und Entbergens eines geheimen Bildes der Liebe vor Augen: So wie die schützende Hülle, die ‚zweite Haut‘ des Hemdes, hier freigelegt und geöffnet worden ist, um das darunter Verborgene sichtbar zu machen (sei dies der Körper des Porträtjuwels oder aber der Körper dieses jungen Mannes, in dessen brennendem Herzen verborgen das Bildnis der Geliebten ruht), so kann auch die schützende Hülle des Medaillons freigelegt und geöffnet werden, um das im Inneren verborgene, medial verkörperte Bild der geliebten Person den fremden Blicken preiszugeben. Eingeweihte wussten zudem, dass diese Miniatur auf einer Spielkarte aufgezogen ist, die – in Korrespondenz mit der Bildsemantik – rückseitig ein Herz-Ass zeigt.⁶⁴

Nicht immer sind die Verweise auf die Handhabung einer Miniatur so explizit wie bei diesem Beispiel. Ein etwas weniger evidentes, aber umso subtileres Angebot (*affordance*),⁶⁵ zu öffnen und zu schließen, zu wenden und zu wandeln, findet sich beim sogenannten *Drake Jewel*, einem der komplexesten Porträtjuwelen vom englischen Hof (Abb. 9).⁶⁶ Das Juwel zeigt auf der Außenseite, aus einem Sardonyx geformt (Abb. 9a), das Profil einer schwarzen afrikanischen und dahinter einer weißen europäischen Gestalt – was von den imperialen Machtinteressen zeugt, welche Elizabeth I. über Sir Francis Drake, den Besitzer dieses Juwels, während ihrer Regentschaft verfolgte; über jenen berühmten Freibeuter und Schiffskommandanten, der auf der Flucht vor den spanischen

63 Für das Tragen von Porträtjuwelen an einem Band um den Hals vgl. etwa Gheeraerts Bildnis von Sir Francis Drake, <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-14136> (letzter Zugriff: 8. Mai 2023), oder das Bildnis von Sir Amias Paulet, Nicholas Hilliard zugeschrieben, heute Slg. Rothschild, https://web.archive.org/web/20170529133029im_/https://apollo.imgix.net/content/uploads/2017/05/Attributed-to-Nicholas-Hilliard-Sir-Amias-Paulet-16th-Century.-Waddesdon-Rothschild-Family-%C2%A9-Hamilton-Kerr-Institute.jpg?auto=compress,format&crop=faces,entropy,edges&fit=crop&w=730&h=977 (letzter Zugriff: 8. Mai 2023).

64 Für einen Versuch, die Bedeutung der Zeichen der Spielkarten zu bestimmen, auf welche die Miniaturen aufgeklebt wurden, vgl. Leonhard 2020.

65 Hier kommt die zweite Form der *affordance* ins Spiel, die soziale Affordanz eines von Menschenhand geschaffenen, historisch wie kulturell bedingten Artefakts im Gegensatz zur Affordanz natürlicher Materialien. Für diese Differenzierung von Gibsons Theorien in Referenz auf Costall 1995 vgl. Fox/Panagiotopoulos/Tsouparopoulou 2015.

66 Das Juwel befindet sich als permanente Leihgabe im Victoria and Albert Museum in London: <https://collections.vam.ac.uk/item/O11103/the-drake-jewel-pendant-hilliard-nicholas/> (letzter Zugriff: 8. Mai 2023). Für eine ikonographische Deutung Dalton 2000. Und in Hinblick auf die Frage englischer Kolonialinteressen Hall 1996, hier S. 222–226.



Abb. 9a, b, c. Nicholas Hilliard (u. a.?): *Drake Jewel*, um 1586–1588, Vorderseite: Gold, Email, Sardonyx, Rubine, Diamanten, Perlen; Rückseite: Gold, Email, Rubine, Perlen; Rückseite in geöffnetem Zustand: Bildnis Elizabeths I. und im herabgeklappten Deckel ein Phönix über Flammen, Miniaturen mit Wasserfarben, Deckfarben, Gold und Silber auf Vellum, auf Spielkarte aufgeklebt, 117 × 70 × 25 mm (geschlossen), London, Victoria and Albert Museum, anonyme Leihgabe, LOAN:MET ANON.1-1990

Verfolgen als erster Mann (unfreiwillig) die Welt umsegelt hatte.⁶⁷ Wendet man das *Drake Jewel*, so erkennt man eine flache, blaue Schließe (Abb. 9b), hinter der, nach unten geklappt (Abb. 9c), das jugendliche Antlitz der Königin (*the mask of youth*) und darunter das Bild eines Phönix über Flammen erscheint, jenes mythischen Vogels, der immer wieder aus seiner eigenen Asche aufersteht, Symbol für die Widerstandskraft der *Virgin Queen* und des englischen Imperiums.⁶⁸ Hier wäre viel über die florale, mit Rubinen,

67 Das Porträt des flämischen Malers Marcus Gheeraerts d. J. (s. o., Anm. 63), in dem Drake das Juwel der Königin an einem Band um den Hals trägt, spricht von diesen englischen Expansions- und Kolonialinteressen in Konkurrenz mit Spanien: Auf dem Tisch vor Drake steht ein großer Globus, der den Betrachtenden so zugekehrt ist, dass die Route des transatlantischen Warenhandels (Afrika, die Karibik und England) zu sehen ist. Die aufgehellte Kante des blau gedeckten Tisches lenkt den Blick auf das Juwel, dessen schwarzes Profil zum Gesicht von Sir Francis Drake darüber vermittelt, dem zweiten weißhäutigen Gegenpart.

68 Für das Symbol des Phönix vgl. Strong 1983, S. 82 f.; Doran 2003, Kat. Nr. 203, S. 199. Es sind mehrere Juwelen und Medaillen erhalten, die das Porträt der Königin mit einem aus Flammen aufsteigenden Phönix kombinieren. Vgl. etwa die Rückseite des *Phoenix Jewel*, ca. 1570–1580, Gold und Email, 60 × 49 mm (mit Fassung), London, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_SLMisc-1778 (letzter Zugriff: 8. Mai 2023). Zur *mask of youth*, dem jugendlichen Bildnis der

Diamanten und Perlen gespickte, auf der Rückseite zu golden-weißen Spitzen geformte Fassung zu sagen, zur Ambivalenz des Goldgrundes zwischen Materialität und Transzendenz, zur Semantik des dunklen Sardonyx oder zur ‚Figur der Zwei‘, die Schwelle und das Scharnier.⁶⁹ Worauf ich hier lediglich hinweisen möchte, ist die formale Parallele zwischen den ausgebreiteten Flügeln des aus den Flammen hochflatternden Phönix’ und dem weißen Kragen der Königin exakt darüber (Abb. 9c), beides Elemente, die gefaltet und geklappt werden. Durch diese Analogie zwischen dem mythischen Vogel und der Virgin Queen wird zum einen die nie untergehende goldene Herrschaft der (ewig jugendlichen) Königin behauptet. Zugleich verweist sie aber auch auf den performativen Akt des Wendens und Wandelns, des Manipulierens und Transformierens, über den sich die verborgene Semantik dieses kostbaren Artefakts erst eigentlich ‚entfaltet‘.⁷⁰

Es sind Stücke wie das *Drake Jewel*, an denen sich am besten erkennen lässt, wie entscheidend die Berücksichtigung der Handhabung für das Verständnis von Porträtjuwelen tatsächlich ist. Nicht in ephemeren, losen Materialien wie Papier, Seide oder Samt und auch nicht nur in einem Kästchen, sondern in einem eigenen, fixierten und verschließbaren Behältnis geborgen, erfordert das Porträtjuwel ein immer wiederkehrendes Öffnen und Schließen, Wenden und Drehen, weil die Sichtbarkeit der einen Seite notwendig das Verdecken der anderen nach sich zieht. Wenn mit zusätzlichen Bildern, Inschriften oder Symbole versehen, können Porträtjuwelen – nicht anders als Wandelaltäre, Bücher oder Schreine – als eine weitere Gruppe jener topologischen Artefakte begriffen werden, die unter dem Titel „Falt- und Klappbilder“ in den letzten Jahren so produktiv untersucht worden sind: Das sind Objekte, bei denen zum einen das Übereinander der einzelnen Bilder, die sich auch als gerade nicht sichtbare, verborgene noch ‚durchdrücken‘ und erinnert werden, und zum anderen der performative Akt des fortschreitenden Entfaltens von außen nach innen, die Abfolge der Anblicke durch die aktive Handhabung des Bildträgers, zu konstitutiven Elementen für die Bildbedeutung werden.⁷¹ Nicht anders als bei religiösen Artefakten haben die Künstler pro-

Königin, das Hilliard ungeachtet des realen Alters Elizabeths bis zu ihrem Tod 1603 produzierte, Strong 1977, S. 47–54. Diese idealisierten Bildnisse wurden von der Königin verschenkt, aber auch ihr geschenkt, wie Dokumente belegen. Vgl. Lawson 2013, S. 277, Nr. 81.164: ein Haarschmuck „with a picture of her Matie“. Goldring 2019, S. 212–217.

- 69 Auch die Edelsteine dieses Juwels bezeugen Englands globalen Warenhandel und koloniale Machtinteressen: Diamanten kamen aus Indien und Borneo; Rubine aus Burma; Saphire aus Sri Lanka, Smaragde aus Kolumbien, die schönsten Perlen aus dem südchinesischen Meer etc. Scarisbrick 1995, S. 38–40, 51–56. Zur Ambivalenz von Gold vgl. Degler/Wenderholm 2016. Zur Figur der Zwei vgl. Neuner/Klammer 2010.
- 70 Eine eingehende Ausführung dieser Aspekte, meine Deutung des *Drake Jewels*, wird unter dem Titel „Brillante Körper“ in einem von Helen Boesecker herausgegebenen Band über Identitätskonstruktionen im Porträt (Internationale Tagung, Bonn 2023) voraussichtlich 2024 erscheinen.
- 71 Exemplarisch für die äußerst breite Forschung zu diesem Feld, die sich in erster Linie auf religiöse Bildmedien des Mittelalters konzentriert, vgl. Schneider 2002; Möhle 2004; Schlie 2004; Jacobs

faner Porträtjuwelen mit der Überlagerung der Bilder, Materialien und Medien sehr genau gearbeitet. Diese Stücke zeigen Rahmen, Schwellen, Spalten und Scharniere, die den Blick leiten, zum Wenden und Klappen animieren und im Prozess des Manipulierens die Semantik wie die Wirkmacht der Artefakte entscheidend verdichten.

5. Zur Agentialität von Porträtjuwelen

Nur sehr wenige solcher Porträtjuwelen aus der Zeit Elizabeths I. sind heute noch erhalten.⁷² Ein besonders beachtenswertes Stück ist das sogenannte *Gresley Jewel*, um ca. 1584/1585 entstanden (Abb. 10), das hier abschließend in Hinblick auf die im Prozess des Öffnens und Schließens entfaltete Agentialität etwas näher betrachtet werden soll.⁷³

Ähnlich dem *Drake Jewel* zeigt dieses Juwel auf der Außenseite, aus dem braun-weißen Stein eines Sardonyx figuriert, das Gesicht einer afrikanischen Gestalt, hier einer Frau mit hellem Turban und Kleid (Abb. 10a). Die weiß emaillierte, mit vier Rubinen und vier Smaragden verzierte hochovale Fassung wird von einem Dreiecksgiebel und zwei Perlen bekrönt, unten von einer waagrechten Leiste abgeschlossen, an der drei weitere weiße Perlen hängen. Seitlich des Rahmens sind zwei vergoldete, einst schwarz gefasste afrikanische Knaben mit Pfeil und Bogen zu erkennen, die sich aus geschwungenen, mit Blumen und Früchten gefüllten *cornucopiae* winden. Einmal von vorne, einmal von hinten dargestellt, animieren sie zum Wenden des Juwels. Dreht man das Artefakt, so zeigt sich eine flache goldene Schließe mit einem – oben zu einem Herzen geformten – Blumenmuster, erneut von einem weißen Rahmen umfasst, dessen Steine nun allerdings nicht echt, sondern ganz in Email imitiert sind (Abb. 10b). Diese rückseitige Schließe lässt sich links lösen, ein Akt, der das Miniaturporträt von Thomas Gresley von Drake-
lowe in Derbyshire und, in der aufgeklappten Schließe, das seiner Ehefrau Catherine Walsingham enthüllt, Kusine von Francis Walsingham, dem *Secretary of State* und ersten Berater der englischen Königin (Abb. 10c).⁷⁴

2012; Ganz/Rimmele 2016. Zum Begriff des ‚Topologischen‘ in Zusammenhang mit Kunst vgl. Pichler/Ubl 2009.

72 Eines der komplexesten dieser Artefakte ist das sogenannte *Heneage* oder *Armada Jewel*, heute im Victoria and Albert Museum in London, <https://collections.vam.ac.uk/item/O33883/the-heneage-jewel-locket-hilliard-nicholas/> (letzter Zugriff: 8. Mai 2023). Vgl. für eine materialesemantische Deutung Kelly 2007. Und für eine nähere Analyse in Hinblick auf die sich im Akt des Öffnens und Schließens entfaltende Semantik Koos 2018.

73 Das Juwel befindet sich in englischem Privatbesitz. Für eine ausführliche Analyse dieses Juwels in Konzentration auf die Frage der Konstitution von Identität über Hautfarben vgl. Koos 2014.

74 Zu Material, Größe und Provenienz dieses Juwels Hollis 1980, Kat. Nr. 46, S. 62f. Thomas Gresley (1552–1610) hatte 1583–1584 das Amt des Sheriffs von Staffordshire inne und wurde von der Königin damit beauftragt, Tutbury Castle vorzubereiten, wo Mary, Queen of Scots 1585 erneut



Abb. 10a, b, c. Nicholas Hilliard (u. a.?): *Gresley Jewel*, um 1584–1585, Vorderseite: Gold, Email, Sardonyx, Perlen, Smaragde und Rubine; Rückseite mit ornamentiertem Deckel, der geöffnet werden kann, Fassung in Gold und Email, Perlen; Rückseite mit geöffnetem Deckel: Porträt von Sir Thomas Gresley und Catherine Walsingham, Wasserfarben, Deckfarben, Gold auf Vellum, auf Karton aufgeklebt, Höhe 6,9 cm, Privatsammlung

Wie dieses Verborgenen-Sein bereits verrät, zelebriert das Juwel die ‚Liebesverbindung‘ eines Paares. Die Semantik verdichtet sich allerdings entscheidend, berücksichtigt man sowohl die genaue Anordnung der Bilder als auch den technischen Mechanismus (die spezifische Form der Klappbarkeit). Anders als beim *Drake Jewel* (Abb. 9), bei dem sich die rückseitige Schließe nach unten öffnen lässt, sind die Bildnisse des *Gresley Jewel* auf einer waagrechten Achse angeordnet – und damit spiegelbildlich aufeinander bezogen. Und mehr: Beide Porträtierte richten ihre Blicke so aus dem Bild, dass diese nicht nur die Person treffen, die das Juwel betrachtend in der Hand hält (das war zuallererst die Besitzerin, Catherine Walsingham), sondern auch das gemalte Gegenüber, mit dem sie über ein Scharnier verbunden sind. Resultat dieser Anordnung ist, dass Thomas Gresley und Catherine Walsingham mit jedem Schließen dieses Medaillons ihre Blicke ineinander senken. Bedenkt man, dass es nach frühneuzeitlicher Vorstellung die Blicke sind, die gleich Pfeilen über das Auge in das Herz des Gegenübers dringen und dort die bitter-süße Wunde der Liebe schlagen (in der damaligen Poesie ein geradewegs obsessives Motiv),⁷⁵ so lässt sich ermessen, welche besondere Wirkmacht diesem kleinen Juwel in

inhaftiert werden sollte – bis Elizabeth I. 1587 ihrer Hinrichtung zustimmte. Das Juwel befand sich bis ins späte 19. Jahrhundert in Familienbesitz der Gresleys.

⁷⁵ Vgl. Spenser: Amoretti, Sonett 17 (*The glorious pourtraict of that Angels face*), S. 604f., V. 9–12: „[...] The sweet eye-glaunces, that like arrowes glide, / the charming smiles, that rob sence from the hart: / the lovely pleasance, and the lofty pride, / cannot expressed be by any art.“ Die Metapher

der Frühen Neuzeit zugekommen ist: Gleich einem magischen Objekt erneuert dieses Artefakt mit jedem performativen Akt des Öffnens und Schließens die Liebe der hier Porträtierten.⁷⁶

Zugleich ist aber auch das Übereinander der Bilder von besonderer Relevanz: Rücken an Rücken mit dem Porträt von Sir Thomas Gresley ist das Bild einer afrikanischen Frau angebracht (Abb. 10a). Dieses Motiv lässt sich nicht alleine mit der natürlichen Farbe des schmückenden und schützenden Sardonyx erklären. Vielmehr muss hier – vor dem Hintergrund des transatlantischen Sklavenhandels, an dem England damals bereits intensiv mit beteiligt war – auch die Frage der eigenen ‚weißen Vorherrschaft‘ fokussiert werden, respektive jene manieristische Verkehrung etablierter Verhältnisse von Macht, die sich zeitgleich in der englischen Liebeslyrik beobachten lässt. So nutzte etwa William Shakespeare die Figur der „dark lady“ in einigen seiner Sonette dafür, die traditionelle Metaphernwelt der petrarkistischen Liebe zur weißhäutig und blond imaginierten (Ma-)Donna Laura gewitzt zu konterkarieren. Die schwarzhäutige Geliebte wird in seiner Poesie zu jener Figur, die es dem lyrischen Ich ermöglicht, sein Leiden an der Ergebenheit gegenüber dem Anderen, Begehrten auf neue Art zum Ausdruck zu bringen.⁷⁷ In diesem literarischen Modell ist die weibliche, afrikanische Gestalt keineswegs bloß ein passives Objekt der Blicke, vielmehr eignet ihr eine Wirkmacht und Agentialität, welche die hegemoniale Position des (männlichen) Liebenden unterläuft und in Frage stellt. Und dies gilt auch für das *Gresley Jewel*. Zum einen kommt der afrikanischen Figur die Aufgabe zu, durch den Kontrast das Eigene hervorzubringen: Erst durch die Differenz wird die Hellhäutigkeit des aristokratischen Paares, die *fairness* von Sir Thomas Gresley und Catherine Walsingham, überhaupt als solche sichtbar – und also

der Blicke gleich Pfeilen geht bis auf antike Sehtheorien zurück, Lindberg 1976, S. 1–17, 147–177; Stewart 2003; für die Kunst der (italienischen) Renaissance Koos 2006; Hub 2008; Weststeijn 2017. Hilliard war mit vielen Literaten seiner Zeit gut bekannt. Zu seinen Freunden zählten u.a. Sir Philip Sidney, der Schwiegersohn von Sir Francis Walsingham (Cousin der mit dem Gresley Jewel beschenkten Catherine Walsingham), oder Sir Robert Cecil, die führende literarische Stimme in der Ausprägung des Bildes der Königin als ewig jugendlicher Schönheit. Reynolds 1971, S. 12; Strong 1983, S. 81.

76 Zum ludischen Charakter, gepaart mit magischen und symbolischen Aspekten, der aufgrund der reduzierten Maße Miniaturen grundsätzlich zu eigen ist, vgl. weiterführend Pointon 2001, S. 66–68 (in Referenz auf Donald Woods Winnicott).

77 Vgl. etwa Shakespeare: Sonette, Nr. 127 (S. 266f.): „In the old age black was not counted fair, / Or if it were, it bore not beauty's name; / But now is black beauty's successive heir, / And beauty slander'd with a bastard shame: / For since each hand hath put on nature's power, / Fairing the foul with art's false borrowed face, / Sweet beauty hath no name, no holy bower, / But is profaned, if not lives in disgrace. / Therefore my mistress' eyes are raven black, / Her eyes so suited, and they mourners seem / At such who, not born fair, no beauty lack, / Sland'ring creation with a false esteem; / Yet so they mourn, becoming of their woe, / That every tongue says beauty should look so.“

jenes Ideal, das Elizabeth I. an ihrem Hof, nicht zuletzt über weiße Schminke, so hoch hielt.⁷⁸ Zum anderen fungiert diese afrikanische Gestalt auf dem Äußeren des Medallions aber auch als ein wirkkräftiges Medusenschild mit versteinender Macht: Gleich den Randmotiven der mit spitzem Pfeil und Bogen hantierenden afrikanischen Knaben in den üppig gefüllten *cornucopiae*, die zwischen Sinnlichkeit und Gefahr oszillieren, zieht diese dunkle, erotisierte, mit halb entblößter Brust dargestellte Figur in ihrem schimmernden Glanz die Blicke an – nicht ohne diese zugleich wirkungsvoll zu bannen. Ihr eignet die Macht, auf die im Inneren geborgene, geheime Liebe zu alludieren und diese zugleich – durch den harten stechenden Blick unter in Zornesfalten zusammengezogenen Augenbrauen – vor Zugriffen durch Unbefugte zu bewahren.⁷⁹

Dieses schillernde Spiel der Relationen zwischen Subjekt und Objekt der Liebe, das letztlich keiner Seite die Position der souveränen Macht gewährt, ja rein binär gedachte Oppositionen prinzipiell untergräbt, zeigt sich erst, berücksichtigt man die Manipulation und Transformation, den Akt des Öffnens und Schließens dieses kleinen Juwels – wobei es gilt, auch die jeweils gerade unsichtbare Seite mitzudenken respektive die taktilen Interrelationen, die sich zwischen materialem Artefakt und handhabender Person entwickeln.

Wie dieser kurze Blick auf das *Gresley Jewel* exemplarisch erkennen lässt, entfaltet sich die Semantik und Agentialität solcher Porträtjuwelen erst im Akt des Wendens und Wandels in voller Komplexität. Zugleich zeigt sich aber auch, wie die scheinbar so souveräne Position der sie Handhabenden gerade im Prozess ihrer Manipulation auch unterlaufen – oder zumindest in Bewegung gesetzt wird: Jene Verdinglichung, die mit der afrikanischen Frau auf der Außenseite des *Gresley Jewels*, *pars pro toto* für dieses Artefakt, traditionell verbunden ist, funktioniert hier nicht.⁸⁰ Vielmehr entwickelt dieses Juwel im Prozess der Interaktion, des Öffnens und Schließens, des Wendens und Drehens eine *Agentialität*, die alle beteiligten Entitäten zu Akteuren in einem sich stetig verändernden, beweglichen Werk-Netz macht.

78 Zum Ideal der Whiteness vor dem Hintergrund der englischen Kolonialinteressen Hall 1996, S. 211–215.

79 Gisela Schäffer 2009, S. 67f., sieht bei dieser Figur hingegen „eine Ausstrahlung von mütterlich-nähernder Weiblichkeit“, was die Figur erkennt.

80 Zur Verdinglichung der „afrikanischen Fremde“ aus methodologischer Perspektive Schmidt-Linsenhoff 2010, Kapitel 3: „Fremde Dinge, Verdinglichte Fremde“, S. 243–248.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Batman: *De proprietatibus rerum* = Batman uppon Bartholome: His booke *De proprietatibus rerum*, Reprint der Ausgabe London 1582, mit einer Einleitung und einem neuen Index von Jürgen Schäfer, Hildesheim/New York 1976 (Anglistica & Americana 161).
- Browne to Shrewsbury = William Browne to the Earl of Shrewsbury. 18. September 1602, in: *Illustrations of British History, Biography, and Manners, in the Reigns of Henry VIII, Edward VI, Mary, Elizabeth, and James I, Exhibited in a Series of Original Papers, Selected from the Manuscripts of the Noble Families of Howard, Talbot, and Cecil [...]*, hg. von Edmund Lodge, 3 Bde., London 1791, Bd. 3, Nr. CCCX, S. 146–147.
- Cellini: *Traktate* = Cellini, Benvenuto: *Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei* = *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, auf der Grundlage der Übersetzung von Ruth und Max Fröhlich als Werkstattbuch komm. und hg. von Erhard Brepohl, Köln 2005.
- Hilliard: *Treatise* = Hilliard, Nicholas: *A Treatise concerning the Arte of Limning, together with A more compendious Discourse concerning ye Art of Limning by Edward Norgate*, hg. von R.K.R. Thornton und T.G.S. Cain, Ashington 1992.
- Melvil: *The memoirs* = *The memoirs of Sir James Melvil of Halhill: containing an impartial Account of the most remarkable Affairs of State during the Sixteenth Century [...]*, Edinburgh 1735.
- Norgate: *Limning* = Norgate, Edward: *A More Compendious Discourse Concerning the Art of Limning, the Nature and Properties of the Colours*, in: *Nicholas Hilliard: A Treatise concerning the Arte of Limning, together with A more compendious Discourse concerning ye Art of Limning by Edward Norgate*, hg. von R.K.R. Thornton und T.G.S. Cain, Ashington 1992, S. 97–105.
- Sidney: *Arcadia* = Sidney, Sir Philip: *The Countess of Pembroke's Arcadia (The new Arcadia, 1593)*, hg., eingeleitet und komm. von Victor Skretkowicz, Oxford 1987 (Oxford English Texts).
- Shakespeare: *Sonette* = Shakespeare, William: *Die Sonette – The Sonnets*, dt. von Klaus Reichert, Salzburg/Wien 2005.
- Spenser: *Amoretti* = *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser*, hg. von William A. Oram, Einar Bjorvand, Ronald Bond, Thomas H. Cain, Alexander Dunlop und Richard Scholl, New Haven 1989.
- Unton to her Majesty = Sir H. [Henry, M.K.] Unton [1557–1596] to her Majesty, from Coucy, Feb. 3, 1595–1596, in: *William Murdin: A collection of state papers relating to affairs in the reign of Queen Elizabeth, from the year 1571 to 1596. Transcribed from original papers and other Authentic Memorials never before published, left by William Cecill Lord Burghley, and Reposited in the Library at Hatfield House*, hg. von William Bowyer, London 1759, S. 717–719.

Sekundärliteratur

- Appadurai 1990 = Appadurai, Arjun (Hg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge/New York 1990.
- Asman 1997 = Asman, Carrie: *Zeichen, Zauber, Souvenir. Das Porträtmedaillon als Fetisch um 1800*, in: *Weimarer Beiträge* 43 (1997), S. 6–16.
- Biedermann 1968 = Biedermann, Hans: *Handlexikon der magischen Künste. Von der Spätantike bis zum 19. Jahrhundert*, Graz 1968.
- Böhme 2006 = Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006 (Rowohlt's Enzyklopädie).

- Carey 2017 = Carey, Juliet: A radical new look at the greatest of Elizabethan artists, in: *Apollo*, 29. Mai 2017.
URL: <https://www.apollo-magazine.com/a-radical-new-look-at-the-greatest-of-elizabethan-artists/> (letzter Zugriff: 1. Juni 2022).
- Coombs 1998 [2005] = Coombs, Katherine: *The Portrait Miniature in England*, London 1998 [Reprint 2005].
- Corbach 2003 = Corbach, Almuth: Von der Haut zur Codexform. Metamorphose eines Organs, in: Ulrike Zeuch (Hg.): *Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800. Katalog zur Ausstellung in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Wiesbaden 2003 (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek 82)*, S. 13–46.
- Costall 1995 = Costall, Alan: Socialising Affordances, in: *Theory & Psychology* 5 (1995), S. 467–481.
- Dalton 2000 = Dalton, Karen C.: Art for the Sake of Dynasty. The Black Emperor in the Drake Jewel and Elizabethan Imperial Imagery, in: Peter Erickson / Clark Hulse (Hgg.): *Early Modern Visual Culture. Representation, Race, and Empire in Renaissance England*, Philadelphia 2000, S. 178–214.
- Degler / Wenderholm 2016 = Degler, Anna / Wenderholm, Iris: Der Welt des Goldes – der Wert der Golde. Eine Einleitung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79.4 (2016), S. 443–460.
- Doran 2003 = Doran, Susan (Hg.): *Elizabeth. The Exhibition at the National Maritime Museum. Katalog zur Ausstellung im National Maritime Museum Greenwich, London 2003*.
- Doran 2015 = Doran, Susan: *Elizabeth I. and her Circle*, Oxford 2015.
- Evans 1922 = Evans, Joan: *Magical Jewels of the Middle Ages and Renaissance, particularly in England*, Oxford 1922.
- Evans / Serjeantson 1933 = Evans, Joan / Serjeantson, Mary S.: *English Mediaeval Lapidaries*, London 1933 (Original Series / Early English Text Society 190).
- Fox / Panagiotopoulos / Tsouparopoulou 2015 = Fox, Richard / Panagiotopoulos, Diamantis / Tsouparopoulou, Christina: Affordanz, in: Thomas Meier / Michael R. Ott / Rebecca Sauer (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin / München / Boston 2015 (*Materiale Textkulturen* 1), S. 63–70. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13993> (letzter Zugriff: 18. April 2023).
- Fumerton 1991 = Fumerton, Patricia: *Cultural Aesthetics. Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*, Chicago / London 1991.
- Ganz / Rimmel 2016 = Ganz, David / Rimmel, Marius (Hgg.): *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, Berlin 2016 (Reimer Bild + Bild 4).
- Gell 1998 = Gell, Alfred: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
- Gell 1999 = Gell, Alfred: The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology, in: Alfred Gell: *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*, hg. von Eric Hirsch, London 1999 (*London School of Economics Monographs on Social Anthropology* 67), S. 159–186.
- Gibson 1977 = Gibson, James J.: The Theory of Affordance, in: Robert Shaw / John Bransford (Hgg.): *Perceiving, Acting, and Knowing. Towards an Ecological Psychology*, Hillsdale, NJ 1977, S. 67–82.
- Gibson 1979 = Gibson, James J.: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979.
- Goldring 2019 = Goldring, Elizabeth: *Nicholas Hilliard. Life of an Artist*, New Haven / London 2019.
- Grootenboer 2012 = Grootenboer, Hanneke: *Treasuring the Gaze. Intimate Vision in Late Eighteenth-Century Eye Miniatures*, Chicago / London 2012.
- Härtel 2003 = Härtel, Helmar: Färben, Beschreiben, Bemalen, Bedrucken und Entziffern von Pergament, in: Ulrike Zeuch (Hg.): *Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800. Katalog zur Ausstellung in der Herzog August Bibliothek, Wiesbaden 2003 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 82)*, S. 47–63.
- Hall 1996 = Hall, Kim F.: „An Object in the Midst of Other Objects“. Race, Gender, Material Culture, in: Kim F. Hall (Hg.): *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca / London 1996, S. 211–253.

- Heal 2014 = Heal, Felicity: *The Power of Gifts. Gift-Exchange in Early Modern England*, Oxford 2014.
- Hammarén/Johansson 2014 = Hammarén, Nils/Johansson, Thomas: *Homosociality. In Between Power and Intimacy*, in: *Sage* 1–2 (2014), S. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.1177/2158244013518057> (letzter Zugriff: 1. Juni 2022).
- Hollis 1980 = Hollis, Jill (Hg.): *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500–1630*. Katalog zur Ausstellung im Victoria and Albert Museum London, London 1980.
- Hub 2008 = Hub, Berthold: *Material Gazes and Flying Images in Marsilio Ficino and Michelangelo*, in: Christine Göttler/Wolfgang Neuber (Hgg.): *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden/Boston 2008, S. 93–120.
- Jacobs 2012 = Jacobs, Lynn F.: *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, University Park, PA 2012.
- Kelly 2007 = Kelly, Jessen: *The Material Efficacy of Elizabethan Jeweled Miniature. A Gellian Experiment*, in: Robin Osborne/Jeremy Tanner (Hgg.): *Art's Agency and Art History*, Malden, MA 2007 (New Interventions in Art History), S. 114–134.
- Koos 2006 = Koos, Marianne: *Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissancemalerei*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), S. 113–174.
- Koos 2014 = Koos, Marianne: *Wandering Things. Agency and Embodiment in Late Sixteenth-Century English Miniature Portraits*, in: *Art History* 37.5 (2014), S. 836–859.
- Koos 2018 = Koos, Marianne: *Concealing and Revealing Pictures ‚in Small Volumes‘. Portrait Miniatures and Their Envelopes*, in: *Espacio, Tiempo y Forma (Serie VII, Historia del Arte)* 6 (2018), S. 33–54. URL: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/22873/18534>. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.6.2018> (letzter Zugriff: 2. Juni 2022).
- Koos 2021 = Koos, Marianne: *Körper in Hüllen. Die Rüstung als Maske/Maskerade und zweite Haut in der englischen Kultur des späten 16. Jahrhunderts*, in: 21. *Inquiries into Art, History, and the Visual – Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 2.4 (2021), S. 35–86. DOI: <https://doi.org/10.11588/xxi.2021.4.84191> (letzter Zugriff: 17. April 2023).
- Kosofsky Sedgwick 1985 = Kosofsky Sedgwick, Eve: *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*, New York 1985 (Gender and Culture).
- Latour 2007 = Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2007.
- Lawson 2013 = Lawson, Jane: *The Elizabethan New Year's Gift Exchanges 1559–1603*, Oxford 2013 (Records of Social and Economic History 51).
- Lehmann 2012 = Lehmann, Ann-Sophie: *Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 57 (2012), S. 69–88.
- Leonhard 2015 = Leonhard, Karin: *Painted Gems. The Color Worlds of Portrait Miniature Painting in Sixteenth- and Seventeenth-Century Britain*, in: *Early Science and Medicine* 20 (2015), S. 428–457.
- Leonhard 2020 = Leonhard, Karin: *Game of Thrones. Early Modern Playing Cards and Portrait Miniature Painting*, in: *British Art Studies* 17 (2020). DOI: <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-17/kleonhard> (letzter Zugriff: 1. Juni 2022).
- Lindberg 1976 = Lindberg, David Charles: *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago/London 1976 (University of Chicago History of Science and Medicine).
- MacLeod et al. 2019 = MacLeod, Catharine/MacGibbon, Rab/Butt, Victoria/Coombs, Katherine/Derbyshire, Alan: *Elizabethan Treasures. Miniatures by Hilliard and Oliver*, Begleitpublikation zur Ausstellung in der National Portrait Gallery London, London 2019.
- Mauss 1999 [1924] = Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften*, 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1999 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 743) [zuerst: *Essai sur le don*, 1924].

- Möhle 2004 = Möhle, Valerie: Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innen-seiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhun-derts, in: David Ganz/Thomas Lentz (Hgg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bild-gebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004 (KultBild 1), S. 147–169.
- Murdoch 1997 = Murdoch, John: Seventeenth-Century English Miniatures in the Collection of the Vic-toria and Albert Museum, London 1997.
- Murdoch et al. 1981 = Murdoch, John/Murrell, Jim/Noon, Patrick J./Strong, Roy (Hgg.): The English Miniature, New Haven/London 1981.
- Murrell 1981 = Murrell, Jim: The Craft of the Miniaturist, in: John Murdoch/Jim Murrell/Patrick J. Noon/Roy Strong (Hgg.): The English Miniature, New Haven/London 1981, S. 1–24.
- Neuner/Klammer 2010 = Neuner, Stefan/Klammer, Markus: Die Figur der Zwei./The Figure of Two. Exposé, in: 31. Das Magazin des Instituts für Theorie 14–15 (2010), S. 15–21.
- Osborne/Tanner 2007 = Osborne, Robin/Tanner, Jeremy: Introduction. *Art and Agency* and Art His-tory, in: Robin Osborne/Jeremy Tanner (Hgg.): *Art's Agency and Art History*, Oxford 2007 (New Interventions in Art History), S. 1–27.
- Parkin 1999 = Parkin, David: Mementoes as Transitional Objects in Human Displacement, in: *Journal of Material Culture* 4.3 (1999), S. 303–320.
- Pichler/Ubl 2009 = Pichler, Wolfram/Ubl, Ralph (Hgg.): Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie, Wien 2009.
- Pietz 1985–1988 = Pietz, William: The Problem of the Fetish, I, in: *RES. Anthropology and Aesthetics* 9 (1985), S. 5–17; The Problem of the Fetish, II. The Origin of the Fetish, in: *RES. Anthropology and Aesthetics* 13 (1987), S. 23–45; The Problem of the Fetish, IIIa. Bosman's Guinea and the Enlight-enment Theory of Fetishism, in: *RES. Anthropology and Aesthetics* 16 (1988), S. 105–124.
- Pietz 1996 = Pietz, William: Fetish, in: Robert Nelson/Richard Schiff (Hgg.): *Critical Terms for Art History*, Chicago/London 1996, S. 197–207.
- Pfisterer 2008 = Pfisterer, Ulrich: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder: Das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008.
- Pointon 1999 = Pointon, Marcia: Materializing Mourning. Hair, Jewellery and the Body, in: Marius Kwint/Christopher Breward/Jeremy Aynsley (Hgg.): *Material Memories. Design and Evocation*, Oxford/New York 1999 (Materializing Culture), S. 39–57.
- Pointon 2001 = Pointon, Marcia: Surrounded with Brilliants. Miniature Portraits in Eighteenth-Century England, in: *The Art bulletin* 83 (2001), S. 48–71.
- Pointon 2009 = Pointon, Marcia: *Brilliant Effects. A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*, New Haven/London 2009 (Paul Mellon Centre for Studies in British Art).
- Plackinger 2016 = Plackinger, Andreas: *Violenza. Gewalt als Denkfigur im michelangelesken Kunstdis-kurs*, Berlin/Boston 2016 (Actus et Imago 15).
- Reynolds 1971 = Reynolds, Graham: *Nicholas Hilliard & Isaac Oliver*, 2. Aufl. London 1971.
- Rimmele 2010 = Rimmele, Marius: *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, München/Paderborn 2010.
- Scarisbrick 1995 = Scarisbrick, Diana: *Tudor and Jacobean Jewellery*, London 1995.
- Scarisbrick 2011 = Scarisbrick, Diana: *Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*, London 2011.
- Schäffer 2009 = Schäffer, Gisela: Schwarze Schönheit. ‚Mohrinnen-Kameen‘. Preziosen der Spätrenais-sance im Kunsthistorischen Museum Wien. Ein Beitrag aus postkolonialer Perspektive, Marburg 2009.
- Schlie 2004 = Schlie, Heike: Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln, in: *Das Mit-telalter* 9.1 (2004), S. 22–43.

- Schlitte / Verne / Wedekind 2021 = Schlitte, Annika / Verne, Markus / Wedekind, Gregor: Die Handlungsmacht ästhetischer Objekte. Ein Aufriss, in: Annika Schlitte / Markus Verne / Gregor Wedekind (Hgg.): Die Handlungsmacht ästhetischer Objekte, Berlin / Boston 2021 (Phoenix. Mainzer kunstwissenschaftliche Bibliothek 7), S. VII–XXIV.
- Schmidt-Linsenhoff 2010 = Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien, 2 Bde., Marburg 2010.
- Schneider 2002 = Schneider, Wolfgang Christian: Die ‚Aufführung‘ von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices. Zur performativen Dimension von Werken der Buchmalerei, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 47 (2002), S. 7–35.
- Stewart 1984: Stewart, Susan: On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Baltimore, MD / London 1984.
- Stewart 2003 = Stewart, Dana E.: The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry, Lewisburg / London 2003.
- Strässle 2013 = Strässle, Thomas: Einleitung. Pluralis materialitatis, in: Thomas Strässle / Christoph Kleinschmidt / Johanne Mohs (Hgg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven, Bielefeld 2013 (Image 47), S. 7–23.
- Strong 1969 = Strong, Roy: The English Icon. Elizabethan & Jacobean Portraiture, London 1969 (Studies in British Art).
- Strong 1977 = Strong, Roy: The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry, London 1977.
- Strong / Murrell 1983 = Strong, Roy / Murrell, James: Artists of the Tudor Court. The Portrait Miniature Rediscovered, 1520–1620. Katalog zur Ausstellung im Victoria and Albert Museum, London 1983.
- Strong 1983 = Strong, Roy: The English Renaissance Miniature, London 1983.
- Strong 2019 = Strong, Roy: The Elizabethan Image. An Introduction to English Portraiture, 1558 to 1603, New Haven / London 2019.
- Suthor 2010 [2021] = Suthor, Nicola: Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit, München / Paderborn 2010 [engl.: Suthor, Nicola: Bravura. Virtuosity and Ambition in Early Modern European Painting, Princeton / Oxford 2021].
- Tait 1986 = Tait, Hugh: Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum, 3 Bde., London 1986, Bd. 1: The Jewels.
- Tammen 2015 = Tammen, Silke: Bild und Heil am Körper. Reliquiaranhänger, in: Kristin Marek / Martin Schulz (Hgg.): Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen, 4 Bde., Paderborn 2015, Bd. 1: Mittelalter, S. 299–322.
- Vincent 2019 = Vincent, Susan: Queen Elizabeth. Studded with Costly Jewels, in: Erin Griffey (Hg.): Sartorial Politics in Early Modern Europe. Fashioning Women, Amsterdam 2019 (Visual and Material Culture 1300–1700), S. 115–138.
- Warburg 1902 = Warburg, Aby: Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Studien 1, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 23.3/4 (1902), S. 247–266.
- Weststeijn 2017 = Weststeijn, Thijs: The Painting Looks Back. Reciprocal Desire in the 17th Century, in: Walter S. Melion / Joana Woodall / Michael Zell (Hgg.): Ut pictura amor. The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory and Practice, 1500–1700, Leiden / Boston 2017, S. 264–295.
- Zeuch 2003 = Zeuch, Ulrike (Hg.): Verborgten im Buch. Verborgten im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800. Katalog zur Ausstellung in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 2003 (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek 82).

Über das Verschwinden einer amplifizierenden Materialität

Die Ästhetik frühneuzeitlicher Typographie am Beispiel preußischer Herrscherlobreden des frühen und späten 18. Jahrhunderts

Abstract

The ruler's praise speech constitutes one of the common communication methods in the 18th century. Due to their nature as an oral performance, there is a clear challenge in the aesthetic study of these historical speeches. To address this challenge, it is worth focusing on the typographical design and its development throughout the century. Although typographic design often coincides with general contemporary developments, taking the rhetorical nature of print design at the time into account allows the aesthetic impact of these specific artifacts to be placed on a new foundation.

Through typographic comparison of monarchs' praise speeches of the early and late 18th century, the change in material aesthetic can be made clear. The extent to which, on the typographical level, features referencing its orality can make the speech's goal (praise) visible and function in a rhetorical – namely amplifying – way, in the sense of epideictic eloquence, will be discussed in this paper.

Keywords

Epideictic Rhetoric, Monarchs' Praise, 18th Century, Typography, Material Aesthetic

Die Herrscherlobrede gehört in der rhetorischen Gattungstrias von Gerichtsrede, Beratungsrede sowie Lob- und Tadelrede letzterer, der *Epideiktik*, an.¹ In der Frühen Neuzeit avancierte die *epideiktische* Rede in der rednerischen Praxis zur dominierenden rhetorischen Gattung. Insbesondere das 18. Jahrhundert zeichnet sich durch eine anlassspezifische Pluralisierung der rednerischen Praxis der Lobrede aus. Mannigfaltige Anlässe wie Ankünfte, Verabschiedungen, Huldigungen, Inthronisierungen, Geburtstage, Begräbnisse oder Hochzeiten konnten von solchen Reden begleitet werden. Auch Herrscherlobreden – ein Spezialfall des Personenlobs – sind als Bestandteile rituell-zeremoniell abgehaltener Anlässe zu betrachten.² Solche Anlässe wurden durch eine ganze

1 Vgl. Matuschek 2001, Sp. 390. „Lobrede“ wird bis ins 18. Jahrhundert als deutsche Bezeichnung der Begriffe *panegyricus* und *laudatio* verwendet. – An dieser Stelle möchte ich den Tagungsteilnehmer:innen für die interessanten Anregungen zu meinem Vortrag danken. Ein besonderer Dank gilt Daniela Wagner und Jan Stellmann, die diesen Beitrag durch hilfreiche Hinweise und interessante Ideen signifikant bereichert haben. Die Arbeit an diesem Beitrag wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1391 – Projektnr. 405662736.

2 Vgl. Hamsch 1996, Sp. 1377.

Reihe unterschiedlicher festlicher Elemente geprägt, darunter Feuerwerke, Tisch- und Kleiderordnungen oder musikalische Einlagen, die nach Miklautz mittels symbolischer Inszenierung die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv erfahrbar werden lassen.³

Geht man davon aus, daß jede Kultur sich ihrer selbst nur durch symbolische Inszenierungen zu versichern vermag, kann man das Fest ebenso wie die Festrede als kulturellen Text lesen: als Versuch, die integrierende, orientierende und sinnstiftende Funktion von Institutionen auf gleichsam magische Weise zu vergegenwärtigen und wiederzubeleben.⁴

Damit bildeten Lobreden auf den Herrscher ein Element des rituell-zeremoniellen Gesamtkomplexes eines Anlasses, der sich in einem multimodalen Ablauf ereignet. Umso mehr stellt sich die Frage nach den spezifischen Funktionen und den ästhetischen Wirkmöglichkeiten unterschiedlicher, auf einen Anlass ausgerichteter Festelemente.⁵

Möchte man sich mit der Materialität, d.i. der materiellen Konzeption der Rede, beschäftigen, ergeben sich zwei unterschiedliche Sichtweisen.⁶ Die Rede in Form eines mündlich vollzogenen Kommunikationsakts weist eine andere Materialität auf als die Rede in Form eines schriftlich festgehaltenen Artefakts.⁷ Die vorgetragene Rede konstituiert sich stimmlich, ihre Materialität realisiert sich im mündlichen Vortrag. Dadurch lässt sich die materielle Qualität der Rede im Allgemeinen durch den gezielten Einsatz der menschlichen Stimme definieren, die sich neben Mimik und Gestik zu einem besonders differenzierten Evozieren von Affekten eignet.⁸

3 Vgl. Miklautz 1999, S. 193.

4 Miklautz 1999, S. 194.

5 Vgl. Braungart 1988, S. 151–162.

6 Vgl. Meier/Focken/Ott 2015, S. 19.

7 Vgl. Lukas/Nutt-Kofoth/Podewski 2014, S. 12. Anhand der hier vollzogenen Gegenüberstellung zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit wird die enge Verzweigung von Materialität und Medialität offenkundig. Schriftliche und verbale Kommunikation als Medien der Rede sind wesentlich mit der materialen Beschaffenheit verknüpft. Aufgrund kultureller Praktiken wie dem Schreiben auf Materialien wie Papier oder Pergament sowie der kulturellen Praktik der rhetorischen Beredsamkeit bedingen sich Medien- und Materialgebrauch gegenseitig. In diesem Beitrag betrachte ich die typographische Gestaltung als zur Materialität der gedruckten Rede zugehörig. Die einzelnen Materialkonstellationen wie Papierbeschaffenheit oder die materielle Beschaffenheit des Einbandes werden in diesem Fall nicht berücksichtigt, obschon sie Einfluss auf die Materialästhetik nehmen. Ich konzentriere mich im Folgenden anhand der Gliederungssystematik, die im Beitrag von Haischer/Kurbjuhn 2016 ähnlich vorgegeben wurde, auf die Gestaltung paratextueller Elemente wie Titelblätter, den Einsatz von Ornamenten, die Seitenarchitektur, das Format und deren direkte Bezugnahme auf das Kommunikationsziel der Rede bzw. den Verweis auf die Oralität der gedruckten Textgattung.

8 Vgl. Aristot. rhet. 3,1 1404a.

Ansätze zu einer eigentlich *rhetorischen Theorie* der Stimme finden sich jedoch erst in der ‚Rhetorik‘ des Aristoteles, für den der Vortrag „ἐν τῇ φωνῇ“ (en tē phōnē; in der Stimme) liegt. Dem *pathos* als affektorientiertem Überzeugungsmittel entspricht daher auch ein bewußter Einsatz der Stimme, unterschieden nach den Qualitäten „μέγεθος, ἁρμονία, ῥυθμός“ (mégethos, harmonía, rhythmós; Lautstärke, Harmonie / Tonfall, Rhythmus).⁹

Die Herrscherlobrede als abgrenzbare und zweckgebundene Form der Kommunikation ist in ihrer mündlichen Realisation also darauf angelegt, diese der Stimme eigene Qualität in verdichteter bzw. präziser Weise – beispielsweise durch gesetzte Betonungen, Lautstärke oder Tonfall – zum Einsatz zu bringen. Grundsätzlich erfolgt die stimmliche Hervorbringung der Rede durch den physisch anwesenden, sprechenden Körper eines Redners. Dadurch wird die Rede zu einem wahrnehmbaren Akt innerhalb einer physikalisch limitierten Reichweite sowie historisch bedingt durch den Rahmen der Öffentlichkeit, in der eine Rede vorgetragen und präsentiert wurde. Die Rede als mündlicher Kommunikationsvorgang ist damit an den engen räumlichen und zeitlichen Wirkhorizont des festlichen Rahmens gebunden.¹⁰

Abseits des mündlichen Vortrags sind Herrscherlobreden des 18. Jahrhunderts auch in gedruckter Form erhalten, was auf eine soziale Praxis der Überreichung oder Übersendung dieser Artefakte hindeutet, zumindest jedoch einen zusätzlichen Wunsch nach Fixierung und Verbreitung ausdrückt.¹¹ Das materielle, schriftliche Festhalten dieser Reden – nicht nur als Manuskript, sondern als serieller Druck – führt damit zu einer zusätzlichen ästhetischen Realisierung der Rede in Bezug auf einen bestimmten Anlass.

Die Lobreden-Forschung ist also aufgrund der Quellenlage und den medientechnischen Voraussetzungen des 18. Jahrhunderts zwangsläufig auf die gedruckten Bestände dieser eigentlich oralen Gattung zurückgeworfen und auf andere Zugänge angewiesen, die eine ästhetische Annäherung an diese Artefakte ermöglichen. Da sich der performative Aufführungscharakter der Herrscherlobrede der retrospektiven Beurteilung weitgehend entzieht, bietet die Auseinandersetzung mit der typographischen Gestaltung einen bisher wenig beachteten Anhaltspunkt für die rednerische Demonstration in der *actio*. Ein Blick auf die typografische Gestaltung kann, wie hier gezeigt werden soll, einen Zugang zur ‚Black Box‘ rednerischer Realisierung herstellen.

9 Campe / Wilczek 2009, Sp. 84 (Hervorhebungen im Original).

10 Vgl. Zumthor 2010, S. 236, 238.

11 Die genaue Auflage der abgedruckten Reden ist bisher nicht erfasst worden. Zudem müssen in einzelnen Fällen die Distributionswege der gehaltenen Herrscherlobreden weiter untersucht werden. Bei gewissen Logenreden ist dank eines schriftlichen Austausches mit Stefan Sarrach von der Großen National-Mutterloge „Zu den drei Weltkugeln“ beispielsweise davon auszugehen, dass Mutterlogen ein Exemplar übergeben wurde. In Anbetracht der Fokussierung auf den Herrscher als Redegegenstand und der Annahme, dass dieser bei der *actio* selbst meist nicht anwesend war, muss auch davon ausgegangen werden, dass dem Hof als Geltungszentrum des Herrschers solche Reden übermittelt wurden.

Am Beispiel der typographischen Darstellung der Herrscherlobrede des 18. Jahrhunderts kann des Weiteren ein paradigmatisches Nachdenken über die intermediale Beziehung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit nachvollzogen werden. Hierunter fallen Aspekte wie die Ausdrucksqualität der Schrift, aber auch mögliche Korrelationen zwischen Form und Inhalt eines historischen Textes.¹² Es stellt sich anschließend die Frage, inwiefern in den gedruckten Herrscherlobreden der sinnliche Eindruck des rituell-zeremoniellen Anlasses mit Mitteln der typographischen Materialgestaltung (nicht nur) als Spur medial präsent ist.¹³ Insofern stünden sich beständige Monumentalität und ephemere Performanz nicht diametral gegenüber.

Bei den typographischen Gestaltungsmitteln handelte es sich dann vielmehr um materielle Spuren der stimmlichen Hervorbringung der Rede in der *actio*. Durch diese orale Rückgebundenheit ließen sich, so die These, dann auch bestimmte Aspekte rednerischer Umsetzung durch typographische Markierungen wiederholen. Die schriftliche Fixierung eines ephemeren Kommunikationsaktes wie der Herrscherlobrede kann so im Grunde auch als ästhetischer Reproduktionsversuch jenes oralen Kommunikationsaktes verstanden werden.¹⁴

1. Die Herrscherlobrede zwischen einer Ästhetik des Ephemeren und einer Ästhetik des Beständigen

In Anlehnung an Thomas Rahns Analyse der höfischen Figurendichtung stellt sich die Frage, ob in der schriftlichen Manifestation der Herrscherlobrede als Druck deren zeremonielle Funktionsweise visualisiert werden sollte. Dahinter verbirgt sich für die höfische Figurendichtung das ästhetische Wirkungsziel des höfischen Festes – eine „Attacke auf die Sinne“.¹⁵

Der Medienwechsel vom Ereignis zum Druck – das liegt auf der Hand – gefährdet das ästhetische Wirkungsziel des Zeremoniells: den *éclat*. Durch Schrift, Bild – und Schriftbild lässt sich die Wirkung des zeremoniellen Medienensembles nicht erreichen. Wohl aber lässt sich eine Inszenierung des Druckes denken, die einen medienimmanenten *éclat* produziert [...].¹⁶

12 Eine allgemeine Auseinandersetzung zum Fachdiskurs findet sich im Beitrag Rahn 2006.

13 Vgl. Rahn 2005, S. 409.

14 Vgl. Rahn 2005, S. 410 f.

15 Rahn 2005, S. 409.

16 Rahn 2005, S. 410. Prägnanter als im Falle der Herrscherlobrede wird dieses Phänomen bei Rahn am Beispiel der kasuellen Figurendichtung. Die Verengung des höfischen Festes auf den *éclat* sollte jedoch im jeweiligen Fall geprüft und die entsprechenden Entwicklungen innerhalb des 18. Jahrhunderts berücksichtigt werden.

In diesem Sinne generiert die schriftliche Konservierung eines oralen Kommunikationsaktes wie der Herrscherlobrede im Druck einen veränderten ästhetischen Wirkhorizont. Dieser reicht über die situative Gelegenheit der mündlichen Austragung hinaus, verweist jedoch weiterhin auf das Kommunikationsziel in der konkreten Aufführungspraxis. Die schriftliche Verfügbarkeit, die über die räumlichen und zeitlich eingeschränkten Rahmenbedingungen hinausgeht, verleiht der Rede eine gewisse Beständigkeit.

So vermag die Rede in ihrer schriftlichen Materialität – in Anlehnung an Aleida Assmanns Überlegungen zu Formen des kulturellen Gedächtnisses – einem kollektiven Vergessen stärker entgegenzuwirken.¹⁷ Durch die schriftliche Fixierung kommt der Rede ein anderes ästhetisches Potenzial der Expansion von Dauerhaftigkeit zu, die aufgrund der materiellen Voraussetzungen der stimmlichen Realisation nicht möglich wäre.¹⁸ Eine bewährte Möglichkeit, eine Botschaft an die häufig adressierte Nachwelt zu übermitteln, liegt in der schriftlichen Bewahrung der Rede. „Diese Botschaft soll in der Zeit überdauern. Sie impliziert einen Fernhorizont kultureller Kommunikation, den Horizont des kulturellen Gedächtnisses [...]“¹⁹

Die beiden materiellen Erscheinungsformen, einerseits der kunstfertige Einsatz der menschlichen Stimme und andererseits der elaborierte Umgang mit Papier, Lettern und Tinte, besitzen eine ihnen eigene ästhetische Wirkmächtigkeit.²⁰ Das ästhetische Wirkungspotenzial einer vorgetragenen Herrscherlobrede im Rahmen eines rituellzeremoniell orchestrierten Festes gründet vornehmlich in der sinnlichen Überwältigung der Zuhörenden. In einem dem Anlass nachgelagerten Druck hingegen verstärkt sich der Aspekt der Bewahrung der Botschaft, die sich nun an eine ‚Nachwelt‘ richtet und beispielsweise den spezifischen Charakter eines Herrschers über einen längeren Zeitraum vermitteln kann. Es handelt sich hierbei also gewissermaßen um ein zweifaches ästhetisch-mediales Auftreten der Herrscherlobrede: einerseits als ephemere Performanz und andererseits als beständiges Monument in Form des gedruckten Textes.

In Anbetracht des ephemeren Charakters der rhetorischen Realisierung der Rede in der *actio* und mangels ausführlicher Schilderungen der gehaltenen Reden aus der Perspektive der Zuhörenden dienen die Herrscherlobreden in ihrer gedruckten Form als

17 Vgl. Assmann 2018, S. 181.

18 Vgl. Zumthor 1990, S. 210. Interessant erscheinen in diesem Zusammenhang auch Zumthors Überlegungen zur mündlichen Dichtung (S. 210). In Bezug auf die mündliche Dichtung gibt er deren ‚falsche Wiederholbarkeit‘ als wesentliches Kriterium an. Zu den Bewahrungsmechanismen mündlicher Dichtung zählt er neben der Archivierung durch Schrift auch das direkte oder indirekt vermittelte Erinnern. Wichtig hierbei erscheint die Anmerkung, dass die Archivierung immer nur eine einzelne Aufführung festzuhalten vermag.

19 Erll 2017, S. 193.

20 Das Material der Rede wird im Folgenden als dasjenige verstanden, was als physische Grundlage eines ästhetischen Artefakts oder Akts gilt. Vgl. Meier/Focken/Ott 2015, S. 21.

primäre Quelle zur Untersuchung der rednerischen Praxis. Obschon Festbeschreibungen oder ähnliche Quellen auf tatsächlich gehaltene Reden verweisen können, ist die Schilderung in solchen Texten nicht darauf ausgelegt, Abweichungen von erwartbaren Standards zu benennen, und daher nur in erheblich eingeschränktem Maß geeignet, den Aufführungscharakter solcher Reden nachzuvollziehen.²¹ Anders könnte es sich jedoch bei abgedruckten Reden verhalten, in denen durch typographische Gestaltungsmechanismen insbesondere präskriptive Vorgaben für eine nichtsdestoweniger weitestgehend unverfügbare *actio* veranschaulicht werden.

2. Rhetorizität als frühneuzeitliches Druckgestaltungsprinzip

Im Rahmen seines Buches „Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter“ beschäftigt sich Andreas Keller auch mit den frühneuzeitlichen Mechanismen des Textaufbaus und der Textgestaltung. Texte dieser Zeit charakterisiert Keller als „[...] sichtbar mehrteilige Systeme, in denen heterogene Elemente funktional miteinander verknüpft sind“.²² Diese Heterogenität verdeutlicht sich auch in der Präsentation frühneuzeitlicher Texte durch paratextuelle Elemente, denen folglich ein rhetorischer Kommunikationscharakter attestiert werden kann: „Diese Texte sind nicht selbstgenügsam und selbstbezüglich, sondern folgen einem dialogischen Prinzip, sie benennen ausdrücklich oder indirekt Sprecher, Thema, Empfänger und Gesprächszusammenhang.“²³ Die hierin manifestierte Kontextualisierung der Texte erscheint als erster Anhaltspunkt einer Verfahrensweise, die sich eher an den Gegebenheiten des Dialogs orientiert. Nimmt man den von Keller attestierten dialogischen Kommunikationscharakter als konzeptionellen Rahmen für die Untersuchung frühneuzeitlicher Texte mit Blick auf ihre typographische Erscheinung ernst, hat dies Auswirkungen auf die Einordnung makrotypographischer Elemente. Ornamente können in diesem Rahmen nicht nur als Dekor, sondern auch als Textgliederungselement verstanden werden. Hervorhebungen können als Marker für Funktionseinheiten betrachtet werden, die das Textverständnis wesentlich mitbestim-

21 Vgl. Füßel 2009, S. 44; Stollberg-Rilinger 2013, S. 98. So erwähnt Johann von Besser das Halten einer Lobrede anlässlich der Krönung von Friedrich I. als Teil eines multimodalen Programms. Aus der protokolларischen Erwähnung folgt allerdings keine ausführliche Bemerkung zur ästhetischen Performanz der gehaltenen Rede oder zu deren inhaltlichen Schwerpunkten. Siehe hierzu: Besser: *Schriften in gebundener und ungebundener Rede*, S. 226: „Dienstags/ den fünf und zwanzigsten/ hielte die Universität der Königlichen Krönung zu Ehren eine Lob-Rede; Und vollführte dadurch den unterthänigsten Zu=Ruf der Musen/ von welchem die vorige Nacht=Musick der studirenden Jugend/ gleichsam das Vorspiel gewesen.“

22 Keller 2008, S. 30.

23 Keller 2008, S. 28.

men. Solche ästhetisch-pragmatischen Distinktionsverfahren können zudem als Steuerungselemente des Lese- und Verständnisvorgangs dienen.²⁴

Die durch typographische Mittel entstehende Lenkung von Aufmerksamkeit und die stärkere Orientierung an einem dialogischen Argumentationsprozess erlaubt es, der frühneuzeitlichen Druckpraxis Rhetorizität, also die „[...] spezifische Verwendung von Konzeptionen, Verfahren und Elementen der Rhetorik [...]“, ²⁵ als Grundprinzip zuzuschreiben. Typographische Steuerungs- und Gliederungselemente können als ‚stumme Betonungen‘ verstanden werden, die das Lesen durch vorstrukturierte Bahnen lenken und die Lesenden dazu anhalten, sich zu dem Präsentierten zu positionieren, also dem Gelesenen zu widersprechen oder zu folgen.²⁶

2.1 Die Amplifikation als ästhetisches Verfahren der Herrscherlobrede

Im Falle der Herrscherlobrede finden Widerspruch oder Zustimmung jedoch weniger auf argumentativer denn auf affektiver Ebene statt. Das Publikum wird von Aristoteles für die Festrede bzw. Lobrede, anders als für die Gerichts- oder die Beratungsrede, als genießende bzw. betrachtende Zuhörerschaft charakterisiert.²⁷ Insofern basiert die Überzeugungskraft der Rede primär auf der Beurteilung des rednerischen Vermögens im Hinblick auf ein ästhetisches Empfinden der Zuhörenden. Diese ästhetische Empfindung, die im Falle der Lobrede als Genuss beschrieben werden kann, soll durch das zentrale Verfahren der *amplificatio* einer vorher bereits vom Publikum grundlegend geteilten Aussage erzeugt werden.²⁸ Die *amplificatio* wird im „Historischen Wörterbuch der Rhetorik“ als ein rhetorisches Verfahren definiert, das bestimmten Kommunikationszielen, Gedanken oder Teilen einer Rede zusätzliches Gewicht verleihen kann.²⁹ Übersetzt ‚Verstärkung‘ oder ‚Erweiterung‘, verschafft die *amplificatio* eine höhere Überzeugungskraft oder eine stärkere affektive Wirkung. Seit der aristotelischen Rhetorik wird die Bedeutung des Verfahrens der Amplifikation für die Gattung der Lob- und Tadelrede als charakteristisch bezeichnet – sie ist, wenn man so will, das zentrale ästhetische Verfahren für die Herrscherlobrede, deren bestimmendes Kommunikationsziel in der lobenden Hervorhebung des Redegegenstandes liegt.³⁰

24 Vgl. Keller 2008, S. 29.

25 Schmidt-Haberkamp / Ostheeren 2007, Sp. 214.

26 Vgl. Keller 2008, S. 28–30.

27 Vgl. Aristot. rhet. 1,3,2 1358b 3.

28 Vgl. Pernot 2015, S. 87.

29 Vgl. Bauer 1992, Sp. 445.

30 Vgl. Bauer 1992, Sp. 445.

2.2 Typographische Mündlichkeitsmerkmale

Ausgehend von Kellers allgemeiner Auseinandersetzung mit der typographischen Gestaltung von frühneuzeitlichen Texten und der daraus resultierenden rhetorischen Übersetzung typographischer Gestaltungsmittel, soll an dieser Stelle auf typographische Mündlichkeitsmerkmale als wichtigen Bezugspunkt für die spätere Analyse hingewiesen werden.

Der Terminus ‚typographisches Mündlichkeitsmerkmal‘ geht auf Paul Zumthor zurück, der damit alle Elemente bezeichnet, die in einem Text auf einen besonderen Eingriff der menschlichen Stimme verweisen.³¹ ‚Typographische Mündlichkeitsmerkmale‘, wie Susanne Wehde diesen Begriff verwendet, stellen einen Verweiszusammenhang auf lautlich-prosodische Erscheinungsformen von Mündlichkeit her.³² Diese Visualisierungen mündlicher Qualitäten erlauben Rückschlüsse auf Redeabsichten, Entstehungssituationen oder Sprecherpathos und beeinflussen dadurch das Verständnis schriftlich festgehaltener Sprechakte wie Herrscherlobreden.³³

Als typographische Mündlichkeitsmerkmale dienen vor allem Auszeichnungsschriften (Kursivierung, Versal- oder Fettdruck), aber auch nichtalphabetisches, graphisches Auszeichnungsmaterial wie Linien und Druckfarbe oder visuell-syntaktische Formbildungen wie Spationierungen (Sperrdruck). Im Vergleich zu den hochdifferenzierten und extrem variationsreichen lautlich-prosodischen Eigenschaften mündlichen Sprechens sind die Ausdrucksmöglichkeiten typographischer Mündlichkeitsmerkmale deutlich beschränkter, aber dennoch können prosodische Ausdrucksqualitäten wie Lautstärke, Sprachtempo, Akzent und Betonung typographisch angezeigt werden.³⁴

Es gibt demzufolge Zeichenmittel, die als Mündlichkeitsmerkmale gelesen werden können und dadurch einen besonderen Verweisungscharakter auf die orale Praxis der Gattung ermöglichen sowie einen materialästhetischen Einfluss auf die Wahrnehmung der Lesenden ausüben. Es gibt hingegen keine typographischen Auszeichnungsformen, die ausschließlich als Mündlichkeitsmerkmale fungieren. Entscheidend für die Zuordnung erscheint der jeweilige Kontext, in dem sie eingesetzt werden.³⁵ Was im Konkreten als Mündlichkeitsmerkmal aufgefasst wird, ist kulturell konventionalisiert.³⁶

31 Vgl. Zumthor 1987, S. 37.

32 Wehde 2000, S. 134 f., bezieht das Vorkommen typographischer Mündlichkeitsmerkmale nicht nur auf literarische Textgattungen, sondern weitet ihr Einsatzfeld auch auf Alltagssprachliche Vertextungen aus. Diese Blickverschiebung von der Literatur in ein weiteres Feld im Druck festgehaltener Texte legt prinzipiell die Möglichkeit nahe, auch Gattungen wie die Lobrede unter dem Gesichtspunkt des Einsatzes typographischer Mündlichkeitsmerkmale zu betrachten.

33 Vgl. Wehde 2000, S. 133.

34 Wehde 2000, S. 135.

35 Vgl. Wehde 2000, S. 135.

36 So kann beispielsweise das Kleinerwerden von Schrift nach Wehde 2000, S. 133–140, als Abnehmen von Lautstärke verstanden werden. Diese Korrelation basiert jedoch auf einer kulturellen Konven-

Diese Merkmale können im Text Einfluss auf die sprachliche Artikulation und Deutung nehmen, während diese durch das Weglassen einer besonderen Markierung in das Ermessen der Lesenden bzw. Vorlesenden gelegt werden. Auch im stillen Lesevorgang können Mündlichkeitsmerkmale als solche aufgefasst und in die sprachliche Gewichtung einbezogen werden. Wird eine Auszeichnungsform einmal als ein solcher Marker anerkannt, so erweist sich dieser als derart verbindlich, dass eine Missachtung als unzulässiges oder fehlerhaftes Intonieren aufgefasst werden müsste.³⁷ Im Folgenden wird daher insbesondere die amplifizierende Wirkung auf materieller Ebene durch Identifizierung von Mündlichkeitsmerkmalen in den Blick genommen.

3. Die typographische Gestaltung der Herrscherlobrede in vier Beispielen

Typographische Gestaltung findet immer in einem engen Variationsbereich statt. Das liegt an grundsätzlichen Faktoren wie physiologischen Parametern, Leseerwartungen und Sehgewohnheiten. Daher muss der gestalterische Spielraum im Druck immer in Begrenzungen gedacht werden.

Der Leser aber nimmt Details der Formgebung gar nicht oder nur unbewußt wahr und sieht im Buchstaben kein ästhetisches Einzelgebilde, sondern das vertraute abstrakte Zeichen, mittels dessen er den Text aufnimmt. [...] Statt von „schöner“ sollte man vielleicht besser von guter Schrift sprechen, und zwar dann, wenn einzelne Formen beim Lesen nicht ins Auge stechen und der Leser die formale Gestaltung gar nicht wahrnimmt.³⁸

Die versuchte Entkoppelung von Ästhetik und Pragmatik scheint jedoch subtilere Wirkmöglichkeiten der Typographie außer Acht zu lassen. Typographische Einflussbereiche sind Schrifttypen, Formate, Proportionen des Satzspiegels, Ornamente und der Einsatz von paratextuellen Elementen wie Titelblättern. Die Distinktions- und Variationsmöglichkeiten von Mündlichkeitsmerkmalen sind im 18. Jahrhundert auch wegen technischer Machbarkeiten und ökonomischer Überlegungen grundsätzlich beschränkt. Druckgestaltung hängt also vielfach von pragmatischen Entscheidungsfaktoren ab, die konventionell nicht in ein ästhetisches Verständnis besonders durchdachter und einmaliger Ausgestaltung zu integrieren sind.³⁹ Eine sich zunehmend dynamisch entwickelnde

tion und muss daher nicht notwendigerweise kulturübergreifend in dieser Weise wahrgenommen werden.

37 Vgl. Wehde 2000, S. 133–140.

38 Hanebutt-Benz/Wilkes 2019, S. 406f.

39 Vgl. Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 13–16. Gemäß dem praxeologischen Modell des SFB 1391 *Andere Ästhetik* erscheint es gerade vielversprechend, auch pragmatische Entscheidungsprozesse und

Druckpraxis, die sich im rege wachsenden Repertoire eines Buch- und Zeitschriftenmarktes offenbart, richtete sich nicht zuletzt an eine größer werdende Leserschaft und musste technisch auch in der Lage sein, diesen veränderten Markt zu bedienen.⁴⁰

Von diesen grundlegenden Voraussetzungen der Zeit weichen auch die Herrscherlobreden nicht ab. Die typographische Materialästhetik der Herrscherlobrede des 18. Jahrhunderts befindet sich demgemäß stets innerhalb eines eng begrenzten Möglichkeitsrahmens, der sich in eine allgemeine Entwicklung einfügt. Nichtsdestotrotz lassen sich gängige typographische Verfahren hinsichtlich ihrer ästhetischen Implikationen für die Herrscherlobrede beschreiben und als Teil des ästhetischen Wirkungshorizonts in ihrer gedruckten Form veranschaulichen. Der Einsatz typographischer Gestaltungsmittel ist trotz pragmatischer Ausrichtung auch immer mit ästhetischen Implikationen verknüpft.⁴¹

Da typographische Gestaltungsmittel meist eher unschwellig auf die Lesenden einwirken, blieb die Materialität häufig zugunsten medialer Aspekte unbeachtet. Kommunikations- und zeichentheoretische Arbeiten argumentieren vermehrt, dass die Materialität in den Hintergrund treten muss, damit „[...] der Blick auf den Inhalt ‚frei‘ wird [...]“.⁴² Für eine materialästhetische Betrachtung typographischer Kontinuitäten und Transformationen werden exemplarisch vier preußische Geburtstagsreden analysiert:⁴³

1. die 1714 von dem Professor für Natur- und Völkerrecht und Konsistorialrat Nikolaus Hieronymus Gundling in der Friedrichs-Universität in Halle gehaltene Rede anlässlich des Geburtstages von Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I;⁴⁴

lebensweltliche Verzweckungen in die Sphäre der Ästhetik miteinzubeziehen und dadurch die spezifische Dynamik vormoderner Artefakte wie gedruckter Herrscherlobreden herauszuarbeiten. Das Zusammenspiel von autologischen und heterologischen Einflüssen zeigt sich im Falle der Herrscherlobrede paradigmatisch an der typographischen Gestaltung. Wünsche des Verfassers sowie Zensurfragen und Bezahlbarkeit des Drucks können als wesentliche Kriterien für die letztendliche Ausgestaltung aufgeführt werden. Auch die Aufteilung unterschiedlicher Arbeitsschritte entzieht gewisse ästhetische Entscheidungen der direkten Kontrolle des Verfassers. So war es beispielsweise üblich, dass die Setzer mit Ornamentvorräten arbeiteten, die anderorts angefertigt wurden. Das bedeutet, dass der Einfluss der Verfasser auf die druckgestalterische Umsetzung von vielen Faktoren und vielen Personen begrenzt wurde.

40 Vgl. Stollberg-Rilinger 2000, S. 11.

41 Vgl. Lukas/Nutt-Kofoth/Podewski 2014, S. 1.

42 Spitzmüller 2010, S. 110.

43 Bei den Beispielen handelt es sich um zwei frühe und zwei späte Reden des 18. Jahrhunderts auf Mitglieder desselben Herrschergeschlechts und zum selben Anlassstyp. In Anbetracht der Ähnlichkeiten jener Parameter soll die Vergleichbarkeit zwischen den Reden zu einer stärkeren Nachvollziehbarkeit der Entwicklungen innerhalb des betrachteten Zeitraums führen.

44 Gundling: Das Bildniß Eines weisen Königes Stellte An dem Höchst=erfreulichen XXVII. Geburths=Tag Des Aller=Durchlauchtigsten / Großmächtigsten Fürstens und Herrn / HERRN Friedrich Wilhelms / Königs in Preußen / Marckgrafens zu Brandenburg / des Heil. Röm. Reichs Ertz=Cämmerers und Chur=Fürstens, Souverainen Prinzens von Oranien und Neufchatel, Herzogens

2. die 1727 vom Rektor des Akademischen Gymnasiums Stettin, Michael Friedrich Quade, ebendort gehaltene Geburtstagsrede auf König Friedrich Wilhelm I;⁴⁵

3. die 1786 von Johann Christoph Andreas Mayer, Professor für Medizin an der Universität Frankfurt an der Oder, anlässlich des Geburtstages König Friedrich Wilhelms II. gehaltene Rede;⁴⁶

4. die 1794 von Johann Heinrich Ludwig Meierotto, Mitglied des Oberschulcollegiums, am Joachimstaler Gymnasium gehaltene Geburtstagsrede auf Friedrich Wilhelm II.⁴⁷

zu Magdeburg, Cleve, Jülich, Bergen, Stettin, Pommern, Cassuben, Wenden, Mecklenburg, und in Schlesien zu Crossen, Burggrafen zu Nürnberg, Fürstens zu Halberstadt, Minden, Camin, Wenden, Schwerin, Ratzeburg, und Möriß, Grafen zu Hohen=Zollern, Rupin, Marck, Ravensberg / Hohenstein, Tecklenburg, Lingen, Schwerin, Bühren und Lehrdamm, Marquisen zu der Vehre und Vlißingen / Herrn zu Ravenstein, und der Lande Rostock, Starngard, in Lauenburg, Bütow, Arlay, und Breda etc. etc. Unser Aller=Gnädigsten Königs und Herrn / Welcher Den 15. Aug. 1714. glückselig erschienen, Im Nahmen der hiesigen Friedrichs=Universität / In einer öffentlich gehaltenen Teutschen Rede allerunterthänigst für, D. Nicolaus Hieronymus Gundling / Königl. Preußischer Consistorial=Rath, des Rechts der Natur und Völcker, ingleichen der Beredsamkeit und Antiquitäten Professor, im Folgenden: Bildniß Eines weisen Königes, gedruckt in Quart, Druckort unbekannt. München, Bayrische Staatsbibliothek, 2 Diss. 12#Beibd.67, nicht paginiert. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10631005> (letzter Zugriff: 13. April 2023).

45 Quade: Die unschätzbahre Glückseligkeit Der Königlich Preußischen und Chur=Brandenburgischen Lande, unter der beglückten Regierung Des Allerdurchlauchtigsten, Großmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich Wilhelms, Glorwürdigsten Königes in Preussen, Marggrafen zu Brandenburg, des Heil. Röm. Reichs Ertz=Cämmerer und Chur=Fürstens, etc. Welche Den bevorstehenden 4/15 Augusti Als an dem höchsterfreulichen Geburts=Tage Ihro Königl. Maj. Im Nahmen Dero allerunterthänigsten Gymnasii allhier zu Alten=Stettin Vermittelst einer teutschen Lob=Rede gebührend preisen und von Continuation bis auf späte Jahre von GOTT erbitten soll Matthias Otte Ubechel, Gymn. Carol. Stud. Zu welcher Solennitet zuforderst Alle hohe Chefs und Königliche sowol Militair- als Civil-Bedienten, Hiernächst Alle vornehme Patronen und Gönner unsers Gymnasii, Überhaupt aber Alle wohlgesinnte Preußische Unterthanen hiesiges Orthes Einen jeden nach Standes Gebühr hiermit respective unterthänigst, gehorsamst und dienstfreundlich einladen wollen, D. Michael Friderich Quade, Das gedachten Königl. Gymnasii Rector und Prof. Publ., im Folgenden: Die unschätzbahre Glückseligkeit, gedruckt in Quart, Stettin. Dresden, Staats- und Landesbibliothek, Hist.Pom.7, misc.13, nicht paginiert. <http://digital.slub-dresden.de/id366901915> (letzter Zugriff: 13. April 2023).

46 Mayer: Rede auf den frohen Geburtstag Seiner Majestät Friedrich Wilhelms Königs in Preußen etc. etc. gehalten Im Namen der Königlichen Universität Zu Frankfurt an der Oder in deren großem Hörsaal von Johann Christoph Andreas Mayer Königl. Hofrat und Professor der Arzneiwissenschaft, im Folgenden: Rede auf den frohen Geburtstag, gedruckt in Lexikonoktav, Berlin. Dresden, Staats- und Landesbibliothek, Hist.Boruss.59.p, nicht paginiert. <http://digital.slub-dresden.de/id355018896> (letzter Zugriff: 13. April 2023).

47 Meierotto: Rede an des Königs Geburtstage gehalten den 25sten September 1794 im K. Joach. Gymnasium von J.H.L. Meierotto, im Folgenden: Rede an des Königs Geburtstage, gedruckt in Kleinoktav, Berlin. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 6 in: Ah 15834,

Auf Grundlage dieser vier Herrscherlobreden werden im Folgenden vor allem makrotypographische Gestaltungsbereiche aufgeführt und hinsichtlich ihrer ästhetischen Verschiedenartigkeit miteinander in einen diachronen Vergleich gestellt.⁴⁸

3.1 Der Einsatz von Paratexten: Titelblatt

Die ästhetische Wahrnehmung einer gedruckten Herrscherlobrede beginnt mit dem Titelblatt.⁴⁹ Deshalb muss der typographischen Gestaltung paratextueller Elemente wie des Titels für das 18. Jahrhundert eine erhebliche Bedeutung zugesprochen werden.⁵⁰ Da in der zeitgenössischen Buchhandelspraxis das Binden von Büchern durch die Käufer selbst beauftragt werden musste und eine Analyse der Bindung folglich weniger Kenntnisse über die typographische Einordnung als über Geschmack und finanzielle Möglichkeiten des Erstbesitzers liefert, muss hier auf diesen Aspekt verzichtet werden. Einen visuellen Anreiz für den Erwerb bot daher weniger der Einband als vielmehr der

nicht paginiert. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001925100000000> (letzter Zugriff: 13. April 2023).

- 48 Papier, d. i. ein meist aus pflanzlicher Faser hergestellter Werkstoff, gilt als wesentlicher materieller Bestandteil der untersuchten Drucke. Die im 18. Jahrhundert entwickelten Produktionsverfahren sowie regionale Unterschiede der Papierherstellung konnten beispielsweise durch die teilweise schlechte Qualität des deutschen Papiers signifikant die ästhetische Wirkung der Drucke beeinflussen. Auf die spezifische Bedeutung des Papiers als materieller Bestandteil des Drucks kann hier nicht weiter eingegangen werden. Zur Papierherstellung und Rohstoffversorgung, Wertschätzung des Papiers sowie dem Aufkommen von Velinpapier in Deutschland siehe: Wilkes / Schmidt / Hanebutt-Benz 2010, S. 414–432; Estermann / Schmidt 2016, S. 401–410; Meyer / Sauer 2015, S. 356, 360–362.
- 49 Im 18. Jahrhundert wurden ungebundene Drucke ohne Einband erworben und dann gemäß den eigenen Vorlieben bzw. Möglichkeiten mit einem Einband versehen. Das führte auch zu individuellen Kompilationen unterschiedlicher Textsorten in einem größeren Verbund. Insofern begegnen einem heute einige der bestehenden Herrscherlobreden in gebundenen Zusammenschlüssen, die von institutionellen Gemeinsamkeiten – wie der Bindung mit anderen Schriftstücken aus dem Schul- oder Universitätskontext, worunter auch Lehrpläne oder Regulatorien fallen – über die Zusammenfassung verschiedener Textsorten – wie Oden oder Gelegenheitsgedichte – bis zu einem bestimmten Anlass reichen können. In manchen Fällen sind Reden auch ganz ohne Bindung überliefert. Die ästhetischen Implikationen der Bindung durch Eingliederung einer Herrscherlobrede in unterschiedliche Kontexte sollen hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden.
- 50 An dieser Stelle muss bemerkt werden, dass auch bei den aufgeführten Beispielen leider nicht immer bekannt ist, wer den Druck ausführte. Dies liegt unter anderem an der nachträglichen Zusammenbindung mit anderen Schriftstücken. Hier gingen wie im Beispiel der Rede von Gundling die Angaben über den Druck durch unachtsames Zurechtschneiden verloren. Im Fall der von Quade verfassten Rede ist der obere Seitenrand beschnitten, wobei der Titel hier jedoch noch rekonstruierbar ist. Auch das ist ein paratextueller Aspekt, der beide Reden aus dem frühen 18. Jahrhundert betrifft, im Folgenden jedoch nicht weiter thematisiert werden kann.



Abb. 1. Nicolaus Hieronymus Gundling: Bildniß Eines weisen Königes, Titelblatt der 1714 in Halle gehaltenen Rede, Quart, Druckort unbekannt 1714. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Diss. 12#Beibd.67, nicht paginiert

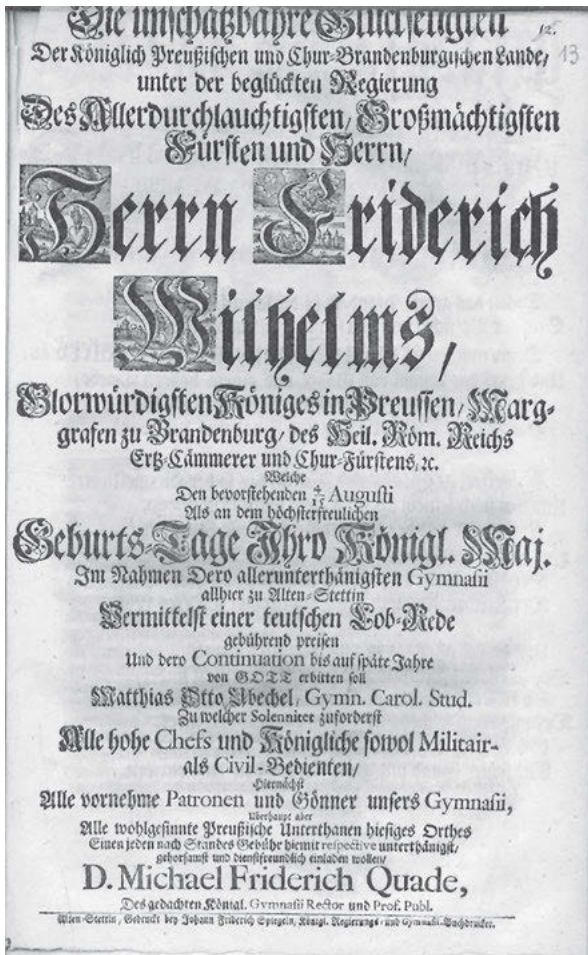


Abb. 2. Michael Friedrich Quade:
 Die unschätzbahre Glückseligkeit,
 Titelblatt der 1727
 in Stettin gehaltenen Rede, Quart,
 gedruckt in Stettin 1727. Dresden,
 Staats- und
 Landesbibliothek, Hist.Pom.7,
 misc.13, nicht paginiert

unmittelbare erste Eindruck des Textes durch Betrachtung eines unverborgenen Titelblatts.⁵¹

Betrachtet man die beiden früheren Herrscherlobreden aus den Jahren 1714 (Abb. 1) und 1727 (Abb. 2) im Vergleich mit den beiden späteren Exemplaren aus den Jahren 1786 (Abb. 3) und 1794 (Abb. 4), so fällt zunächst ein erheblicher Unterschied in Bezug auf den Weißraum auf. Diese Verschiedenheit liegt vornehmlich an der Variation in der Textmenge, die auf den Titelblättern abgedruckt wurde. Ohne den Inhalt der Titelblätter genauer zu betrachten, wird allein aus der Ausfüllung der Titelseiten des frühen 18. Jahrhunderts ein gewisser Anspruch auf Vollständigkeit hinsichtlich der Kontex-

51 Vgl. Keller 2008, S. 25.

tualisierung deutlich. „Die in ihrer Umständlichkeit heute kurios ausführlich wirkenden ‚sprechenden‘ Titel, auf denen sich oft genaue Inhaltsangaben finden, erfüllen die Funktion, die heute dem Buchumschlag zukommt [...]“.⁵²

Das Titelblatt der 1727 von Quade gehaltenen Rede liefert ein eindrückliches Beispiel der detailreichen Kontextualisierung, die in solchen sprechenden Titeln zum Ausdruck gebracht werden kann:

Die unschätzbahre Glückseligkeit
Der Königlich Preußischen und Chur=Brandenburgischen Lande,
unter der beglückten Regierung
Des Allerdurchlauchtigsten, Großmächtigsten
Fürsten und Herrn,
Herrn Friedrich
Wilhelms,
Glorwürdigsten Königes in Preussen, Marg=
grafen zu Brandenburg, des Heil. Röm. Reichs
Ertz=Cämmerer und Chur=Fürstens, etc.
Welche
Den bevorstehenden 4/15 Augusti
Als an dem höchsterfreulichen
Geburts=Tage Ihro Königl. Maj.
Im Nahmen Dero allerunterthänigsten Gymnasii
allhier zu Alten=Stettin
Vermittelst einer teutschen Lob=Rede
gebührend preisen
Und dero Continuation bis auf späte Jahre
von GOTT erbitten soll
Matthias Otte Ubechel, Gymn. Carol. Stud.
Zu welcher Solennitet zuzuforderst
Alle hohe Chefs und Königliche sowol Militair=
als Civil-Bedienten,
Hiernächst
Alle vornehme Patronen und Gönner unsers Gymnasii,
Überhaupt aber
Alle wohlgesinnte Preußische Unterthanen hiesiges Orthes
Einen jeden nach Standes Gebühr hiermit respective unterthänigst, gehorsamst und dienstfreund=
lich einladen wollen,
D. Michael Friderich Quade,
Das gedachten Königl. Gymnasii Rector und Prof. Publ.⁵³

52 Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 31.

53 Quade: Die unschätzbahre Glückseligkeit, Titelseite.

Neben deutlichen Größenunterschieden sind auch Schrifttypenwechsel hin zur Schwabacher und die in dieser Zeit übliche typographische Unterscheidung von Fremdworten in Antiqua auf Titelblättern des frühen 18. Jahrhunderts ersichtlich.⁵⁴ Im Falle der Rede von 1714 sind noch die im vorherigen Jahrhundert üblichen Virgeln im Einsatz, die in der Herrscherlobrede 1727 bereits nicht mehr vorkommen. Mehrere Arten von Schmuckinitialen ermöglichten auch graduelle Nuancierungen in der Gewichtung und optischen Betonung wichtiger Worte wie des Anlasses „Geburths=Tag“. Die 1714 gehaltene Geburtstagsrede weist zusätzlich zur schriftlichen Kontextualisierung im unteren Seitendrittel ein rund 12,5 × 7,5 cm großes Rankenornament mit Krone auf. Der Einsatz von Zierelementen wie Vignetten oder Schmuckbuchstaben führt schon auf den Titelblättern zu einer markanten ästhetischen Differenz zwischen frühen und späten Reden aus dem 18. Jahrhundert. Auf den Titelblättern der älteren Herrscherlobreden begegnet man insgesamt einem großen Repertoire an typographischen Distinktions- und Hervorhebungsverfahren. Das erhebliche Spektrum an Schriftgradwechseln führt eine klar identifizierbare Distinktionsebene und sprachliche Gewichtung je nach Wichtigkeit des Geschriebenen ein.⁵⁵ Die Schriftgradwechsel können in diesem Kontext als leicht verständliche Visualisierungen sozialer Distanz bzw. Rangunterschieden und dem öffentlich-sichtbaren Performieren von Macht dienen.⁵⁶ So scheint es nicht überraschend, dass in den Drucken des frühen 18. Jahrhunderts die Nennung des Königs in besonderer Weise amplifizierend hervorsticht. Die Bedeutung des Gelobten tritt in überlegener Sichtbarkeit materiell hervor.⁵⁷

Eine weitere Auffälligkeit findet sich im Aufbau: Die in den älteren Drucken eher nachrangig aufgeführte Markierung der Textgattung als ‚Rede‘ findet sich in den jüngeren Beispielen präsent an erster Stelle der Titelblätter. Dadurch lässt sich unmittelbar und einheitlich erkennen, mit welchem Artefakt man es als Lesender zu tun hat. Die prominente Stellung der Kategorie ‚Rede‘ verweist also letztlich auch auf eine Transformation der Konzeption von Titelblättern, die, wenn man so will, weg von einem Fokus auf die Materie und hin zur Konzentration auf die Form führt.

54 Die bereits im 15. Jahrhundert entwickelte Schwabacher wurde als dominierende Schrifttype zwar in den 1540er Jahren von der Fraktur abgelöst, bleibt jedoch vereinzelt bis ins 18. Jahrhundert als Schrift für typographische Auszeichnungen bestehen. Hierzu Hanebutt-Benz / Wilkes 2019, S. 413.

55 Vgl. Rahn 2005, S. 415. Hier wird solchen Auszeichnungen sogar die Konstitution einer ‚typographischen Sinnproduktion‘ zugeschrieben.

56 Im 19. Jahrhundert finden sich auch Fälle, in denen die soziale Distanz zwischen König und Verleger durch bestimmte Attribute aufgefüllt werden konnte. Vgl. Wilkes / Schmidt / Hanebutt-Benz 2010, S. 159; Stollberg-Rilinger 2013, S. 132.

57 „Die Differenz der typographischen Mittel betont eine stratifikatorische Differenz und wahrt einen ‚Ehrenabstand‘ zwischen den Buchhandwerkern und den Fürsten.“ Rahn 2005, S. 415.

Eine Entmaterialisierung der Titelblätter des späten 18. Jahrhunderts äußert sich beispielsweise durch den Umstand, dass sich auf ihnen kaum noch Zierrat befindet – mit Ausnahme des Einsatzes von Linien wie der sich in der Mitte verdickenden englischen Linie in der Rede von 1794. Auch die Verwendung von Schmuckbuchstaben wie Kassetteninitialen entfällt für die Titelblätter der späten Reden. Allein die typographischen Distinktions- und Hervorhebungsverfahren durch Schriftgradwechsel (vorrangig des Redegegenstandes) und Sperrungen bleiben auf den späten Titelblättern erhalten. Die ästhetische Reduktion durch das Einsparen von Text und eine Rücknahme von Zierelementen eröffnet hingegen das Potenzial einer Distinktion durch Weißraum. Im Gegensatz zur gedrängten und ästhetisch komplex anmutenden typographischen Titelblattgestaltung des frühen 18. Jahrhunderts erscheinen die beiden späten Titelblätter inhaltlich (beispielsweise hinsichtlich der Aufzählung der diversen Titel des Königs) und in ihrer Darstellung (der Reduktion von Zierelementen) nunmehr auf das Wichtigste reduziert.⁵⁸ Im diachronen Vergleich aller vier Titelblätter wird deutlich, inwiefern eine stärker individualisierte Komposition der ästhetischen Vereinheitlichung und Reduktion gewichen zu sein scheint.

3.2 Monumentalität vs. Praktikabilität: Format

Eine für die ästhetische Wirkung signifikante Veränderung der typographischen Gestaltung zeigt sich im Format. Das Prestige der Drucke wurde unabhängig vom Inhalt der jeweiligen Texte im 18. Jahrhundert wesentlich durch das Format ausgedrückt. Dieser Prestigefaktor zeigt sich unter anderem in der zunehmend verbreiteten Praxis, ein und denselben Text mit derselben Satzform in verschiedenen Formaten anzubieten. Am preisgünstigsten waren die kleinen Drucke ohne breiten Papierrand, im mittleren Bereich lagen die kleinformatigen Drucke mit breiterem Rand und am teuersten war der Text in einer Ornamenteinfassung mit breitem Papierrand.⁵⁹

Während die Reden von 1714 und 1727 in Quart, also mit einer Buchrückenhöhe von 30 bis 35 cm, in einem sehr großen Format abgedruckt wurden, ist die Rede von 1794 in Kleinoktav gedruckt, mit einer Buchrückenhöhe von nur noch 18 cm. In Anbetracht des repräsentativen Werts des Druckformats stellt sich die Frage, ob dadurch eine Abnahme der Bedeutung von Herrscherlobreden zum Ausdruck gebracht wird. Dies zu bejahen wäre jedoch vorschnell. Es handelt sich hierbei womöglich auch um einen pragmatisch bedingten Geschmackswandel, der weniger das Prestige der Drucke als vielmehr Gebrauchsfaktoren in den Vordergrund stellte.

58 Womöglich geht mit dieser ästhetischen Schlichtheit auch eine ästhetische Annäherung von Reden auf Herrscher an Reden auf andere Personen einher, was bemerkenswert wäre.

59 Vgl. Haischer / Kurbjuhn 2016, S. 24–29.

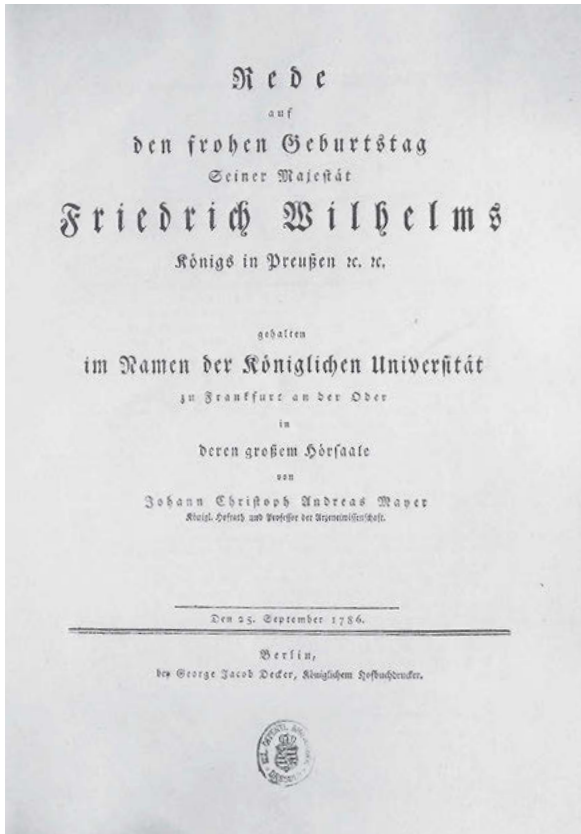


Abb. 3. Christoph Andreas Mayer: Rede auf den frohen Geburtstag, Titelblatt der 1786 in Frankfurt an der Oder gehaltenen Rede, Lexikonoktav, gedruckt in Berlin 1786. Dresden, Staats- und Landesbibliothek, Hist.Boruss.59.p, nicht paginiert

Die Beurteilung des Formats muss anhand mehrerer Kriterien betrachtet werden: „Mode, Repräsentationsbedürfnis und Lesepragmatik“.⁶⁰ Das Format muss also neben Prestigefaktoren auch in Zusammenhang mit der Funktionsorientierung, die durch Satz und Typographie gegeben wird, eingeordnet werden. Peter-Henning Haischer und Charlotte Kurbjuhn stellen fest, dass sich in Handbüchern des frühen 18. Jahrhunderts „[...] in der Regel kaum konkrete ästhetische Prinzipien des Setzens [...]“⁶¹ finden. Es sei daher naheliegend, dass sich individuelle Wünsche einfacher aushandeln ließen.⁶² Formatbezogene Setzerkonventionen weisen allerdings durchaus darauf hin, dass Regeln des Geschmacks eine kleine Schriftgröße bei großformatigen Drucken kaum zuließen.⁶³ Ohne konkrete

60 Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 29.

61 Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 24.

62 Vgl. Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 24.

63 Eine Zusammenstellung traditioneller Satzregeln finden sich bei Hanebutt-Benz/Wilkes 2019, S. 125–127.

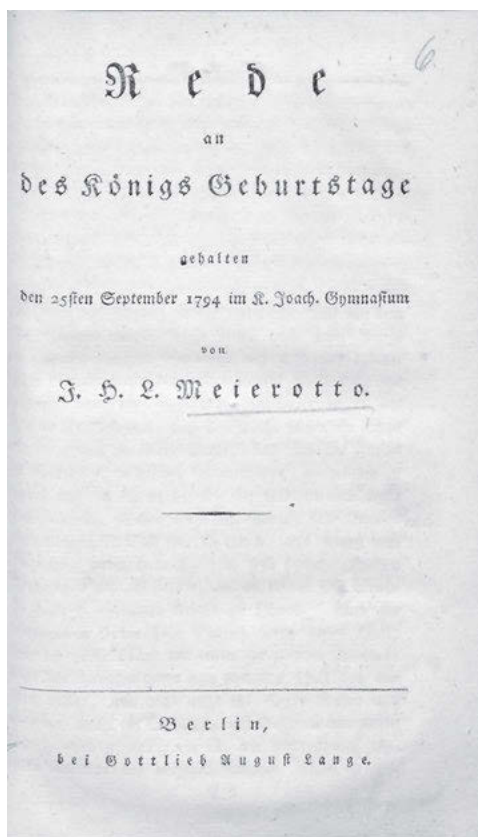


Abb. 4. Johann Heinrich Ludwig Meierotto:
 Rede an des Königs Geburtstage, Titelblatt der
 1794 in Berlin gehaltenen Rede, Kleinoktav,
 gedruckt in Berlin 1794. Berlin, Staatsbibliothek
 zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 6 in:
 Ah 15834, nicht paginiert

Anweisungen des Verlegers oder Verfassers wurde nach den vorherrschenden Setzerkonventionen die Schriftgröße und das Format je nach Genre zugeordnet.⁶⁴ Das Quart-Format wird im 18. Jahrhundert allgemein populärer als das zuvor gebräuchliche Folio, was durchaus durch pragmatische Faktoren wie die bessere Handhabung erklärt werden kann. Mit einer Buchrückenhöhe zwischen 30 bis 35 cm wird das immer noch große Quart-Format vor allem für Publikationen angedacht, die nicht häufig gelesen werden. Laut Haischer und Kurbjuhn kann man großformatige Drucke des 18. Jahrhunderts als ‚typographische Denkmale‘ verstehen, deren Monumentalität Ehrfurcht hervorrufen und Prestige vermitteln sollte.⁶⁵ Man muss also davon ausgehen, dass großformatige

64 So sind Foliodrucke im frühen Buchdruck oftmals für theologische und juristische Drucke vorgesehen. Mit dem Rückgang theologischer Drucke im 18. Jahrhundert könnte der Rückgang des Folioformats also auch mit dem Rückgang bestimmter Genres korrelieren. Vgl. Wittmann 1982, S. 96.

65 Vgl. Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 26.

Drucke von Herrscherlobreden qua Monumentalität in eindrucksvoller Weise auf die Beständigkeit im kulturellen Gedächtnis zu verweisen vermochten, wohingegen kleiner gedruckte Reden diese Eindrücklichkeit durch das Format nicht in gleicher Weise bieten konnten.

Seit den 1760er Jahren ist generell eine zunehmende Verkleinerung der Formate beobachtbar – insbesondere von Publikationen, die der ‚schönen Literatur‘ zugeordnet werden.⁶⁶ Obschon Prachtdrucke Ende des 18. Jahrhunderts weiterhin in größeren Formaten wie Folio gedruckt werden, könnte die Anpassung der Herrscherlobreden an eine zunehmende Durchsetzung der kleinen Formate wie Oktav auch auf eine Integration der Drucke in den Alltag oder eine mögliche Expansion ihrer Verbreitung in einer Gesellschaft mit wachsender Leserschaft hindeuten.⁶⁷ Das scheint jedoch nicht allein den allgemeinen Trend, Herrscherlobreden in kleineren Formaten zu drucken, zu begründen. Viele der Herrscherlobreden des späten 18. Jahrhunderts wurden in recht unbekannten Druckereien angefertigt, was den Eindruck einer wohl abnehmenden Bedeutung der typographischen Repräsentativität verstärkt. Im Gegensatz dazu wurde die Geburtstagsrede von 1727 beispielsweise in der Königlichen Regierungs- und Gymnasiumsdruckerei angefertigt.⁶⁸

Es ist daher nicht auszuschließen, dass neben einem allgemeinen Trend zu praktikableren Formaten der Druck von Herrscherlobreden gerade Ende des 18. Jahrhunderts weniger repräsentativen Wert ausdrückte. Der offensichtliche ästhetische Wechsel von monumentaler Größe zu praktikabler Handhabbarkeit, der sich im genannten Zeitraum vollzieht, machte auch vor der ästhetischen Gestaltung herrscherbezogener Lobreden keinen Halt. Ein darin zu vermutender Wandel von einer Verschiebung von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit erscheint nur auf den ersten Blick treffend. Vielmehr sollte man typographische Gestaltungsfaktoren wie das Format als Mittel der Relationierung

66 Dieser Formatwandel birgt sowohl ökonomische Vorteile, wie geringere Druckkosten, als auch eine pragmatische Weiterentwicklung des Mediums durch die stärkere Einbindung des Drucks in den Alltag. Gleichmaßen verändert sich durch ein kleineres Format aber auch die ästhetische Erscheinung der Drucke. Im Gegensatz zu großformatigen Drucken in Folio oder Quart erscheint das Oktav-Format handlicher und weniger monumental. Vgl. hierzu auch Hanebutt-Benz/Wilkes 2019, S. 403.

67 Vgl. Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 24–29.

68 Die hier ausgewählten Exemplare sind, soweit bekannt, von königlichen Hofbuchdruckern, Regierungs- und Gymnasiumsdruckern sowie einem weiteren größeren deutschen Buchhändler und Verleger herausgegeben bzw. gedruckt worden. Andere Beispiele aus Preußen aus demselben Untersuchungszeitraum zeichnen jedoch insgesamt das Bild einer Druckpraxis, die nicht auf Repräsentativität in der Wahl des Verlags oder Druckers schließen lässt. Dies trifft vorrangig auf den größeren Bestand an Herrscherlobreden aus dem späten 18. Jahrhundert zu. Diesen Hinweis verdankt die Autorin einem schriftlichen Austausch mit Prof. Ralf de Jong. Über die Gestaltungseinflüsse von Autoren und Verlegern siehe auch Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 72–76.

zwischen innen und außen begreifen. Der gezielte Einsatz von typographischen Gestaltungsmöglichkeiten wie die Verwendung eines größeren Formats, um Monumentalität des Redegegenstandes zu repräsentieren, kann gerade als Verstärkung im Sinne einer *amplificatio* des Inneren (d.i. das Lob des Königs) durch das Äußere (d.i. die Materialität des Drucks) betrachtet werden.

3.3 Die Seitenarchitektur: Satzspiegel und Auszeichnungselemente

Aufgrund der häufigen und unterschiedlich gestalteten Hervorhebungen durch Schriftgruppenwechsel und Schriftgradwechsel divergieren die Durchschüsse in den frühen Reden mitunter stark und ergeben ein unruhiges, lückenhaftes Gesamtbild (Abb. 5).⁶⁹

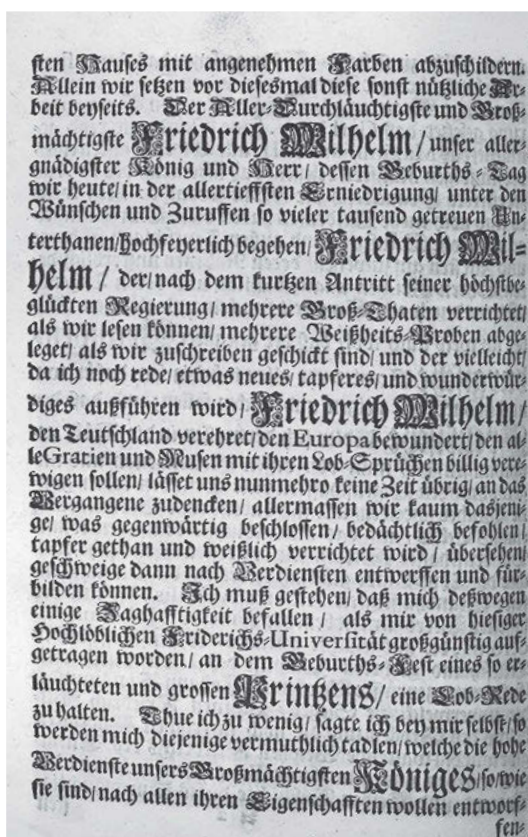


Abb. 5. Nicolaus Hieronymus Gundling,
Bildniß Eines weisen Königes, Fließtext-
ansicht der 1714 in Halle gehaltenen
Rede, Quart, Druckort unbekannt 1714.
München, Bayerische Staatsbibliothek,
2 Diss. 12#Beibd.67, nicht paginiert

69 Vgl. Haischer / Kurbjuhn 2016, S. 30.

Die zum Teil erhebliche Schriftgrößenvarianz auf einer Seite, die barocke Auszeichnungsvielfalt und Zweischriftlichkeit, die fremde Stammworte konsequent in Antiqua wiedergibt, wobei deutsche Beugeformen und Partikel meist in Fraktur angehängt werden, führen zu einem formenreichen Satzbild, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch die Erscheinung deutschsprachiger Bücher prägt.⁷⁰

Hauptsächlich hervorgehoben werden in beiden früheren Drucken der Name des Königs, seines Herrschaftsgebietes oder ähnlich zentrale Worte. Da diesen Worten oder teilweise ganzen Passagen eine besondere typographische Markierung zukommt, suggerieren sie gleichzeitig im Sinne typographischer Mündlichkeitsmerkmale eine sprachliche Gewichtung, Akzentuierung bzw. lautlich-prosodische Verstärkung. Gerade Schriftgradwechsel sind dazu in der Lage, den Redegegenstand regelrecht in den Fokus zu setzen. Gemäß Wehdes Annahmen bezüglich der Wahrnehmungsbedeutung von Schriftgradwechseln kann unter Berücksichtigung kultureller Konventionen die Hervorhebung des Wortes ‚König‘ als Erhöhung der Lautstärke gedeutet werden.⁷¹ Somit kann der Schriftgradwechsel in einem spezifischen Kontext als Spur der stimmlichen Realisierung im Vortrag und der Amplifikation zentraler Aspekte gelesen werden.

Ein Beispiel hierfür findet sich in der Rede von 1727, in welcher der Satz „Nach Stand und Würden Hochgeschätzte Anwesende!“⁷² durch einen Schriftgradwechsel und eine zentrierte Position die Ansprache der Zuhörerschaft hervorhebt (Abb. 6). Aber auch eine erhöhte Sorgfalt für eine deutliche Aussprache oder besondere Betonung durch Pausensetzungen vor und nach der Hinwendung zum Publikum scheinen in diesem Fall als denkbare mündliche Realisierungen dieser Markierungen. Dieses Beispiel verdeutlicht die potenzielle Uneindeutigkeit in der Zuordnung typographischer Auszeichnungsverfahren zur stimmlichen Realisierung. Es handelt sich jedoch in den meisten Fällen um zentrale Aussagen oder Begrifflichkeiten, die direkt auf das Kommunikationsziel der Rede hindeuten. Durch Distinktion wird für die einzelnen Worten oder Passagen zusätzliche bewusste oder unbewusste typographische Aufmerksamkeit erzeugt. In der Rede von 1714, die typographisch stärker an der barocken Druckpraxis des 17. Jahrhunderts orientiert ist, werden noch Virgeln eingesetzt, die nicht als grammatische Unterteilungen von Sinnabschnitten, sondern im Sinne typographischer Mündlichkeitsmerkmale als rhetorische Zeichen auf Pausensetzungen verstanden werden müssen.⁷³ Dennoch geht diese Form der Gestaltung teilweise auf Kosten guter Lesbarkeit. Die geringe Laufweite und enge Schriftsetzung der frühen Reden lassen ein gedrungenes Textbild mit starker Schwerpunktsetzung auf den betonten Worten entstehen, das wiederum zugunsten monumentaler Wirkung an Klarheit einbüßt.

70 Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 30.

71 Vgl. Wehde 2000, S. 140.

72 Quade: Die unschätzbahre Glückseligkeit, S. 7.

73 Vgl. Keller 2008, S. 31.

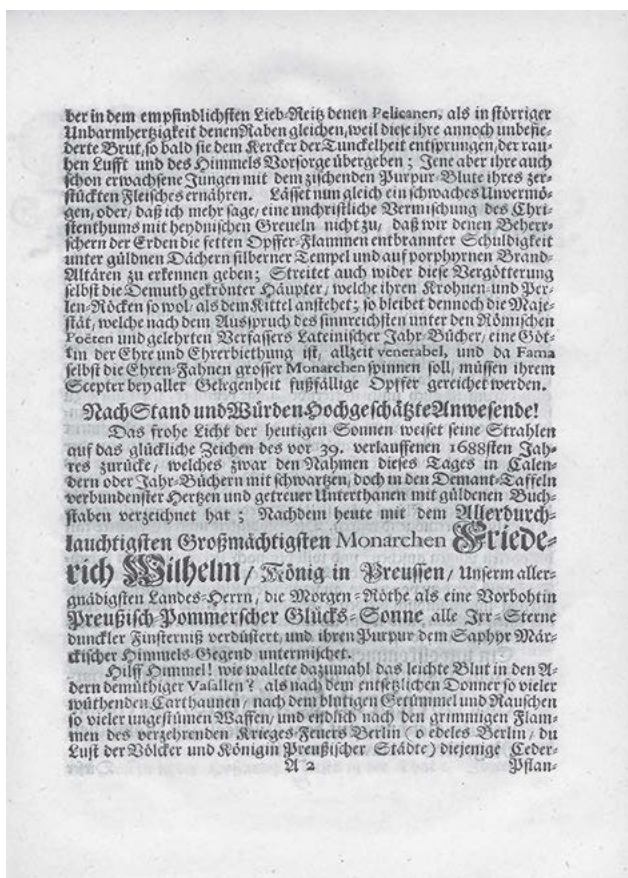


Abb. 6. Michael Friedrich Quade: Die unschätzbahre Glückseligkeit, Fließtextansicht der 1727 in Stettin gehaltenen Rede, Quart, gedruckt in Stettin 1727. Dresden, Staats- und Landesbibliothek, Hist.Pom.7, misc.13, nicht paginiert

In den späten Drucken von 1786 und 1794 finden sich hingegen kaum Hervorhebungen von Passagen oder einzelnen Worten durch die Verwendung der Schwabacher oder der Kennzeichnung von Fremdworten durch Antiqua (Abb. 7). Auf Schmuckbuchstaben wird in den Herrscherlobreden des späten 18. Jahrhunderts innerhalb des Fließtextes sogar ganz verzichtet. Diese finden sich in zurückgenommener Form – meist nur in einfacher oder zweifacher Zeilenhöhe – noch am Beginn der Rede als basale typographische Orientierungsmarker (Abb. 8). Dieser allgemeine Trend setzt sich demnach selbst in der Druckgestaltung bei einem hohen Redegegenstand wie dem König durch.

Die Rede aus dem Jahr 1786 kennzeichnet den Namen des Königs zwar durch einen leichten Schriftgradwechsel, welcher sich zwar aufgrund der Reduktion des Größenunterschieds technisch harmonischer in die Seitenarchitektur einfügen ließ, jedoch dadurch gleichermaßen den ästhetischen Schwerpunkt einer stärkeren Distinktion des hohen Redegegenstands zurückstellte (Abb. 8). Im Verhältnis zur Versalhöhe erscheint

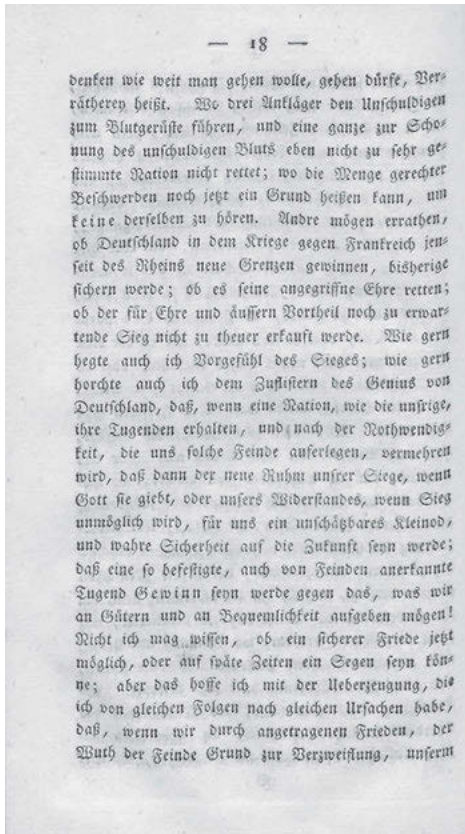


Abb. 7. Johann Heinrich Ludwig Meierotto: Rede an des Königs Geburtstage, Fließtextansicht der 1794 in Berlin gehaltenen Rede, Kleinoktav, gedruckt in Berlin 1794. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 6 in: Ah 15834, S. 18

der Durchschuss bei den späten Reden großzügiger gewählt, was wiederum die Lesbarkeit der Reden begünstigte.⁷⁴

Der in den Reden von 1786 und 1794 beobachtbare Einsatz typographischer Hervorhebungen ist ästhetisch wesentlich subtiler und fügt sich müheloser in den Fließtext ein als in den älteren Reden, ohne dass der Durchschuss grob verändert werden musste. Auch die Untergliederung von Textabschnitten erfolgt in einheitlicher Weise und ohne mehrere Distinktionsebenen wie größere Zeilenabstände oder gar eine Änderung der Textausrichtung wie Zentrierung. Mittels des sparsamen Einsatzes dieser Unterteilungen – Absätze ohne Leerzeilen – wirkt das Seitenbild neutraler und gewissermaßen unaufgeregt. Durch die Zurücknahme markanter Distinktions- und Hervorhebungsmittel liegt die Betonung der Seitenarchitektur damit vielmehr auf einem einheitlichen Textcharakter, wodurch zentrale Aspekte der Rede weniger stark visuell zum Ausdruck gebracht werden.

74 Vgl. Haischer / Kurbjuhn 2016, S. 27f.

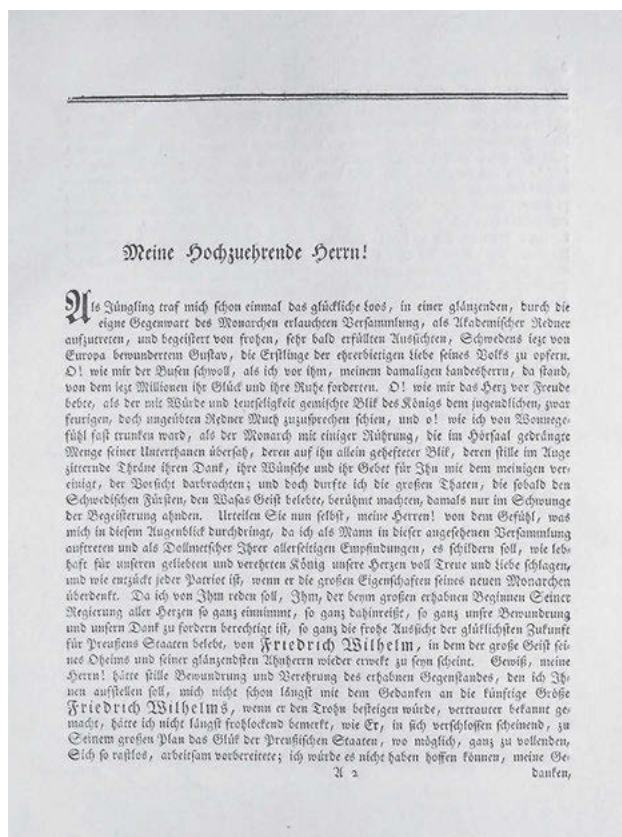


Abb. 8. Christoph Andreas Mayer: Rede auf den frohen Geburtstag, Seitenansicht erste Redeseite der 1786 in Frankfurt an der Oder gehaltenen Rede, Lexikonoktav, gedruckt in Berlin 1786. Dresden, Staats- und Landesbibliothek, Hist. Boruss.59.p, nicht paginiert

3.4 Ein Ort der Intermedialität: Ornamente

Grundlegend kann die Kombination von Text und Ornament als Verknüpfung unterschiedlicher medialer Funktionsweisen angesehen werden, denn typographische Gestaltung wirkt meist eher unterschwellig auf die Lesenden ein, wohingegen Bildelemente auf bewusste Aufmerksamkeitserregung abzielen. Ornamentale Elemente sollten im 18. Jahrhundert den Text unterstützen, weshalb man in den frühen Beispielen die Vignetten an Ruhepunkten wie Titelseiten am Beginn und Ende der Reden gesetzt findet. Dekorelemente wie Vignetten führen in den behandelten Fällen demnach auch zur Rahmung des Textes.⁷⁵

Die Ornamente in den untersuchten Reden weisen keine Anzeichen einer individuellen Anfertigung für den jeweiligen Druck auf (Abb. 9). Die oft wenig spezifischen

75 Vgl. Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 54–65.



Abb. 9. Nicolaus Hieronymus Gundling: Bildniß
Eines weisen Königes, Seitenansicht erste
Redeseite der 1714 in Halle gehaltenen Rede,
Quart, Druckort unbekannt 1714. München,
Bayerische Staatsbibliothek, 2 Diss. 12#Beibd.67,
nicht paginiert

Motive konnten so problemlos für verschiedene Textsorten und Druckaufträge eingesetzt werden.⁷⁶ Es handelt sich insgesamt um eher unspezifische Elemente wie florale Ranken oder anlassbezogene Darstellungen wie Urnen, die aufgrund ihrer Offenheit in den meisten Fällen aus dem Bestand des Setzers gestammt haben dürften. Sichtbar wird dies beim Einsatz von Schlussvignetten wie in der Rede von 1727, die gerade durch ihre thematische Unbestimmtheit gekennzeichnet ist (Abb. 10). Auch die Vignette auf der ersten Textseite der Rede von 1714 stellt zwar einen inhaltlichen Bezug zu Preußen her, verweist jedoch weder auf den aktuell regierenden König Friedrich Wilhelm I. noch auf den Anlass des Geburtstages (Abb. 9).

Zwischen 1780 und 1790 vollzog sich ein Wechsel in der Gestaltung von Texten; auf dekorative Druckelemente wie Vignetten wurde zunehmend verzichtet. Der Verzicht auf Ornamente avancierte allmählich zum neuen ästhetischen Standard. In den Reden von

⁷⁶ Vgl. Haischer / Kurbjuhn 2016, S. 59.

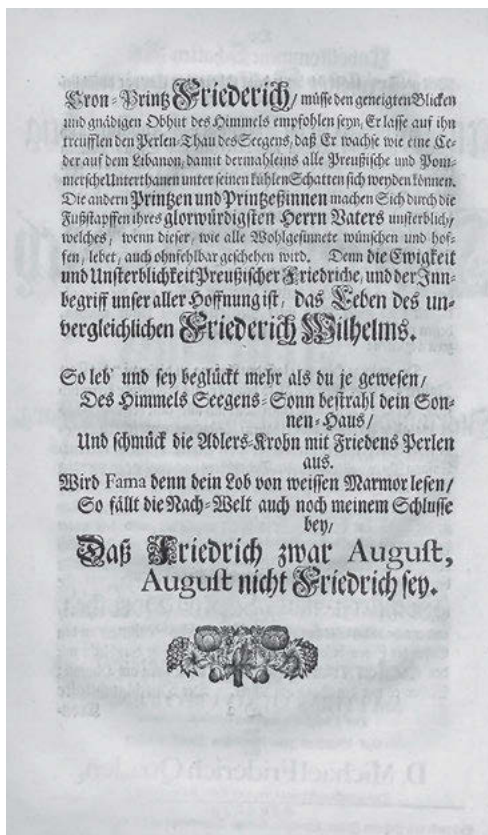


Abb. 10. Michael Friedrich Quade:
 Die unschätzbahre Glückseligkeit,
 Seitenansicht letzte Redeseite der 1727 in
 Stettin gehaltenen Rede, Quart, gedruckt
 in Stettin 1727. Dresden, Staats- und
 Landesbibliothek, Hist.Pom.7, misc.13,
 nicht paginiert

1786 und 1794 finden sich an solchen Stellen, an denen in den früheren Herrscherlob-
 reden noch Vignetten eingesetzt wurden, Zierlinien, die insgesamt zu einer noch unbe-
 stimmteren Ornamentgestaltung und einem mehr auf den Text fokussierenden Gesamt-
 bild beitragen. Bis 1770 kann man generell von einer typographischen ‚Aufhellung‘ des
 Dekors sprechen: Ornamente werden dezenter, schlichter, kleiner und technisch feiner.
 Dahinter steht nach Haischer und Kurbjuhn der Abbau eines allgemeinen „[...] Unbe-
 hagens gegenüber typographischem Leerraum [...]“, ⁷⁷ was im Fall der späten Reden in
 prägnanter Weise nicht nur an der Gestaltung der Titelblätter, sondern auch im ver-
 änderten Umgang mit Ornamenten im Haupttext zu beobachten ist. ⁷⁸ Diese Reduktion
 von Zierelementen hält sich auch über das ausgehende 18. Jahrhundert hinaus. ⁷⁹

77 Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 59.

78 Vgl. Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 59.

79 „Sparsamer Umgang mit schmückendem Beiwerk war nicht Unvermögen, sondern Programm.“
 Wilkes/Schmidt/Hanebutt-Benz 2010, S. 402.

4. Fazit

Im deutschsprachigen Druck des 18. Jahrhunderts zeigt sich ein allgemeiner Wandel der Textgestaltung. Dieser ist zwar weniger offenkundig als im experimentierfreudigen Zeitraum zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert, führt aber dennoch zu deutlichen ästhetischen Verschiebungen und einer veränderten materiellen Gestaltung.⁸⁰ Diese Entwicklung, die sich im 18. Jahrhundert beobachten lässt, ist wesentlich durch eine ästhetische Verfeinerung der tradierten Druckverfahren in Anlehnung an die ausländische Druckgestaltung bestimmt. Diese Veränderungen wirken sich, wie gezeigt wurde, signifikant auf die Materialästhetik der untersuchten Drucke aus.⁸¹

Eine verzögerte Durchsetzung neuer druckästhetischer Einflüsse schlägt sich in den gezeigten Beispielen deutlich nieder. Reden aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts orientieren sich häufig noch stark an der barocken Formenvielfalt des 17. Jahrhunderts, ihr ästhetisches Wirkungspotenzial erinnert dabei tatsächlich an eine „Attacke auf die Sinne“. Der Einsatz von einem Überfluss an Materialien und Schmuckelementen – der retrospektiv durch pejorative Verwendung von Bezeichnungen wie ‚Schwulst‘ oder ‚Bombast‘ im 18. und ‚Barock‘ im 19. Jahrhundert stilistisch diskreditiert wurde – findet seine Begründung 1634 bei Nicolaus Caussin neben der schöpferischen Kraft des Geistes in der Natur selbst:⁸²

Wenn man die Rede nicht ausschmücken soll, warum ist dann die Erde mit Blumen übersät, mit Kräutern, Bäumen, Früchten, deren aller unglaubliche Fülle sich noch in eine unersättliche Vielfalt aufspaltet?⁸³

Im Jahrhundert der Aufklärung wirken diese sinnlichen Ausdrucksweisen und Gestaltungsweisen zunehmend „[...] bizarr, verwunderlich, abstrus oder abgelegen [...]“.⁸⁴

80 Im Allgemeinen müssen gestalterische Veränderungen in der Druckgestaltung zeitverzögert hinsichtlich ihrer großflächigen Umsetzung und Verbreitung gedacht werden. Durch die Gebundenheit der Druckereien an die Gießereien, die das Maßsystem und die Schriftform vorgaben, vollziehen sich Entwicklungen eher kontinuierlich denn abrupt. Lettern und Ornamenten kam eine gewisse Nutzungsdauer zu, die Veränderungen verzögern konnte. Zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert blieb der visuelle Charakter der Frakturlettern im Wesentlichen bestehen. Vgl. hierzu auch die Darstellung der Entwicklung im nachfolgenden Jahrhundert in Hanebutt-Benz/Wilkes 2019, S. 401–409, 423.

81 Vgl. Haischer et al. 2016, S. VII–IX. Für den zeitgenössischen Stand deutscher Drucke müssen jedoch im Vergleich mit Italien oder den Niederlanden auch Defizite konstatiert werden. Die mangelnde Papierqualität und das Festhalten an der schwer lesbaren Frakturschrift brachten Herausforderungen mit sich, mit denen man im Laufe des 18. Jahrhunderts, in mehrerlei Hinsicht umzugehen suchte. In Preußen beispielsweise führte der Mangel an Rohstoffen, die für den Druck benötigt wurden, zu einem Exportverbot von Fleischabfällen.

82 Vgl. Bernecker 1992, Sp. 24; Moser 2010, S. 589–597; Sulzer: Allgemeine Theorie, S. 1058–1060.

83 Caussin: De eloquentia, S. 122a.

84 Moser 2010, S. 591.

Andere ästhetische Maßstäbe und Sehgewohnheiten wie zeitlose Größe, Autonomie oder Normen der Sprachreinheit und Formklarheit sollten die „[...] hundert anderen kindischen und geschminckten Auszierungen [...]“⁸⁵ nicht nur auf sprachlicher Ebene überwinden.⁸⁶ Die amplifizierende Fülle der Ausdrucksvielfalt und Variation stellt sich im 18. Jahrhundert also zunehmend als Herausforderung für eine ästhetische Formgebung dar.

Bereits der Umgang mit paratextuellen Einheiten wie Titelblättern verweist auf eine deutliche Entwicklung der druckgestalterischen Ästhetik der Herrscherlobreden – in kondensierter Form spiegeln sie die wesentlichen Veränderungen des typographischen Geschmackswandels innerhalb des 18. Jahrhunderts. Auch die beobachtbare Tendenz des Schrumpfens der Formate von Quart zu Kleinoktav dokumentiert einen allgemeinen Trend, der auch im Falle der Herrscherlobreden zu einer ästhetischen Relativierung der zu Beginn des Jahrhunderts noch materiell sichtbaren repräsentativ-monumentalen Wirkmächtigkeit beiträgt. Der zu Beginn des Jahrhunderts noch übliche ‚rhetorische Satz‘, also die Nutzung unterschiedlicher Distinktionsverfahren, um Betonungen hervorzuheben, wurde bald von einer Seitenarchitektur einheitlicher Fließtexte mit stärkerem Durchschuss, den ‚splendiden Satz‘, abgelöst.⁸⁷

Eine stärkere Einheit von Text und Bild muss daher als eine der Hauptverschiebungen innerhalb des betrachteten Zeitabschnittes festgehalten werden. Auch Zierelemente wie Vignetten weichen zunehmend dem Einsatz von feinen Zierlinien und tragen damit zur Aufhellung der Seitenarchitektur bei.⁸⁸

Diese Entwicklung muss als fundamentale Veränderung der Materialästhetik der Reden aufgefasst werden. Und mehr noch gibt diese Entwicklung mitunter sogar einen materiellen Verweis auf ein verändertes Verständnis der Herrscherlobrede als rhetorischen Kommunikationsakt.⁸⁹ Nun steht die hier angestellte Betrachtung wesentlich im Zeichen der Frage, welches ästhetische Wirkungspotenzial die typographische Gestaltung oraler Kommunikationsakte wie Herrscherlobreden im 18. Jahrhundert bietet. Insofern liegt in der Auseinandersetzung mit einer amplifizierenden Materialität von Herrscherlobreden die konsequente Weiterführung rhetorischer Wirkmöglichkeiten durch typographische Gestaltungsmittel, die Keller allgemein für frühneuzeitliche Drucke ausweist.⁹⁰

85 König: Untersuchung, S. 235.

86 Vgl. Keller 2008, S. 11. Ein wichtiger Beitrag zur Formulierung eines kunstgeschichtlichen Modells des Barocks ist Wölfflin 1915.

87 Vgl. Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 30.

88 Vgl. Haischer/Kurbjuhn 2016, S. 30.

89 Für eine weitere Untersuchung dieser möglichen Korrelationen müsste jedoch auf die inhaltliche Entwicklung der Amplifikation in den Herrscherlobreden eingegangen werden.

90 Vgl. Keller 2008, S. 22–33.

Im Sinne der aufgezeigten typographischen Entwicklung konnte anhand gedruckter Herrscherlobreden des 18. Jahrhunderts gezeigt werden, dass die Anwendung gestalterischer Hervorhebungen zu einer amplifizierenden Wirkung hinsichtlich des Kommunikationsziels – dem Lob des Königs – beitragen konnte und typographische Mittel, als Mündlichkeitsmerkmale gelesen, an den oralen Aufführungscharakter der vorgetragenen Rede erinnern. Nebstdem wird dadurch eine intermaterielle (Vortrag und Druck) und intermediale (Mündlichkeit und Schriftlichkeit) Bezugnahme hergestellt. Die amplifizierende Materialität verlor im Laufe der Zeit sichtbar an Bedeutung. Die typographischen Verweise auf die Oralität des Gedruckten verschwinden nahezu oder werden, wenn noch vorhanden, ästhetisch subtiler und führen dadurch allmählich ästhetische Sehgewohnheiten herbei, mit denen wir bis heute vertraut sind.⁹¹ Konsequenz dieser Entwicklung ist, dass die gedruckte Rede zunehmend ihren materiell-amplifizierenden und auf die mündliche Performanz verweisenden Charakter einbüßt. Der spärliche Einsatz von verstärkend wirkenden typographischen Mitteln muss unter Berücksichtigung der konkreten Verwendung also als Verringerung einer typographischen *amplificatio* gewertet werden, die nicht mit einer Hinwendung zu einer typographischen *minutio* gleichzusetzen ist, die dem Inhalt der Reden dann paradox entgegenstehen würde. Anstatt die materialästhetische Hinwendung zum gegenteiligen Kommunikationsziel, also der Verringerung des gelobten Gegenstandes, anzunehmen, erscheint es im Kontext aufklärungsästhetischer Prägung plausibler, von einem Wandel hin zur ästhetischen Entmaterialisierung zu sprechen, die sich nach ästhetischen Maßstäben der Aufklärung richtet. Insofern ist die typographische Gestaltung von Herrscherlobreden des 18. Jahrhunderts durch ein kontinuierliches Verschwinden einer vormals amplifizierenden Materialität gekennzeichnet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Besser: Schrifften in gebundener und ungebundener Rede = Besser, Johann von: Schrifften, 5 Bde., Bd. 1: Schrifften in gebundener und ungebundener Rede, hg. von Knut Kiesant, Heidelberg 2009.
- Caussinus: De eloquentia = Caussinus, Nicolaus: De eloquentia sacra et humana, Libri XVI, Paris 1657 (Ioannis-Amati Candy).
- Gundling: Bildniß eines weisen Königes = Gundling, Nicolaus Hieronymus: Das Bildniß Eines weisen Königes Stellte An dem Höchst=erfreulichen XXVII. Geburtis=Tag Des Aller=Durchlauchtigsten / Großmächtigsten Fürstens und Herrn / HERRN Friedrich Wilhelms / Königs in Preußen / Marck-

91 Vgl. Forssman 2016, S. 3.

grafens zu Brandenburg / des Heil. Röm. Reichs Ertz=Cämmerers und Chur=Fürstens, Souverainen Prinzens von Oranien und Neufchatel, Herzogens zu Magdeburg, Cleve, Jülich, Bergen, Stettin, Pommern, Cassuben, Wenden, Mecklenburg, und in Schlesien zu Crossen, Burggrafens zu Nürnberg, Fürstens zu Halberstadt, Minden, Camin, Wenden, Schwerin, Ratzeburg, und Mörl, Grafens zu Hohen=Zollern, Rupin, Marck, Ravensberg / Hohenstein, Tecklenburg, Lingen, Schwerin, Bühren und Lehrdamm, Marquisen zu der Vehre und Vlißingen / Herrn zu Ravenstein, und der Lande Rostock, Starngard, in Lauenburg, Bütow, Arlay, und Breda etc. etc. Unsers Aller=Gnädigsten Königs und Herrn / Welcher Den 15. Aug. 1714. glückselig erschienen, Im Nahmen der hiesigen Friedrichs=Universität / In einer öffentlich gehaltenen Teutschen Rede allerunterthänigst für, D. Nicolaus Hieronymus Gundling / Königl. Preußischer Consistorial=Rath, des Rechts der Natur und Völcker, ingleichen der Beredsamkeit und Antiquitäten Professor, Druckort unbekannt 1714 (Drucker unbekannt).

König: Untersuchung = König, Johann Ulrich: Untersuchung Von dem Guten Geschmack In der Dicht- und Rede=Kunst ausgefertigt, in: Des Freyherrn von Canitz Gedichte, hg. von Johann Ulrich König, Leipzig/Berlin 1727, S. 227–322.

Mayer: Rede auf den frohen Geburtstag = Mayer, Johann Christoph Andreas: Rede auf den frohen Geburtstag Seiner Majestät Friedrich Wilhelms Königs in Preußen etc. etc. gehalten Im Namen der Königlichen Universität Zu Frankfurt an der Oder in deren großem Hörsaal von Johann Christoph Andreas Mayer Königl. Hofrat und Professor der Arzneiwissenschaft, Berlin 1786 (bey George Jacob Decker, Königlichem Hofbuchdrucker).

Meierotto: Rede an des Königs Geburtstage = Meierotto, Johann Heinrich Ludwig: Rede an des Königs Geburtstage gehalten den 25sten September 1794 im K. Joach. Gymnasium von J.H.L. Meierotto, Berlin [vmtl. 1794] (bei Gottlieb August Lange).

Quade: Die unschätzbahre Glückseligkeit = Quade, Michael Friedrich: Die unschätzbahre Glückseligkeit Der Königlich Preußischen und Chur=Brandenburgischen Lande, unter der beglückten Regierung Des Allerdurchlauchtigsten, Großmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friderich Wilhelms, Glorwürdigsten Königes in Preussen, Marggrafen zu Brandenburg, des Heil. Röm. Reichs Ertz=Cämmerer und Chur=Fürstens, etc. Welche Den bevorstehenden 4/15 Augusti Als an dem höchsterfreulichen Geburts=Tage Ihro Königl. Maj. Im Nahmen Dero allerunterthänigsten Gymnasii allhier zu Alten=Stettin Vermittelst einer teutschen Lob=Rede gebührend preisen Und dero Continuation bis auf späte Jahre von GOTT erbitten soll Matthias Otto Ubechel, Gymn. Carol. Stud. Zu welcher Solennitet zusehnd Alle hohe Chefs und Königliche sowol Militair- als Civil-Bedienten, Hiernächst Alle vornehme Patronen und Gönner unsers Gymnasii, Überhaupt aber Alle wohlgesinnte Preußische Unterthanen hiesiges Orthes Einen jeden nach Standes Gebühr hiermit respective unterthänigst, gehorsamst und dienstfreundlich einladen wollen, D. Michael Friderich Quade, Des gedachten Königl. Gymnasii Rector und Prof. Publ., Stettin 1727 (Gedruckt bey Johann Friedrich Spiegeln, Königl. Regierungs= und Gymnasii=Buchdrucker).

Sulzer: Allgemeine Theorie = Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 2: K–Z.

Sekundärliteratur

Aristot. rhet. = Aristoteles: Rhetorik, hg. und übers. von Gernot Krapinger, Stuttgart 2018 (Reclams Universal-Bibliothek 19397).

Assmann 2018 = Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2018.

- Bauer 1992 = Bauer, Barbara: *Amplificatio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, mitbegr. von Walter Jens, 12 Bde., Tübingen/Berlin 1992–2015, Bd. 1: A–Bib, Tübingen 1992, Sp. 445–471.
- Bernecker 1992 = Bernecker, Roland: *Abundanz*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, mitbegr. von Walter Jens, 12 Bde., Tübingen/Berlin 1992–2015, Bd. 1: A–Bib, Tübingen 1992, Sp. 21–24.
- Braungart 1988 = Braungart, Georg: *Hofberedsamkeit. Studien zur Praxis höfisch-politischer Rede im deutschen Territorialabsolutismus*, Tübingen 1988 (*Studien zur deutschen Literatur* 96).
- Campe/Wilczek 2009 = Campe, Rüdiger/Wilczek, Markus: *Stimme, Stimmkunde*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, mitbegr. von Walter Jens, 12 Bde., Tübingen/Berlin 1992–2015, Bd. 9: St–Z, Tübingen 2009, Sp. 83–99.
- Erll 2017 = Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, 3. aktual. und erw. Aufl. Stuttgart 2017.
- Estermann/Schmidt 2016 = Estermann, Monika/Schmidt, Frieder: *Die Buchkultur im 19. Jahrhundert*, Bd. 2,1: *Zeitalter – Materialität – Gestaltung*, Hamburg 2016 (Veröffentlichung der Maximilian-Gesellschaft für das Jahr 2016).
- Forssman 2016 = Forssman, Friedrich: *Zur Geschichtlichkeit der Buchgestaltung. Im Dialog mit dem Typographen Friedrich Forssman*, in: Peter-Henning Haischer/Charlotte Kurbjuhn/Steffen Martus/Hans-Peter Nowitzki (Hgg.): *Kupferstich und Letternkunst. Buchgestaltung im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 2016 (*Wieland im Kontext* 2), S. 1–12.
- Füssel 2009 = Füssel, Marian: *Fest – Symbol – Zeremoniell. Grundbegriffe zur Analyse höfischer Kultur in der Frühen Neuzeit*, in: Kirsten Dickhaut/Jörn Steigerwald/Birgit Wagner (Hgg.): *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2009 (*Culturae* 1), S. 31–53.
- Haischer et al. 2016 = Haischer, Peter-Henning/Kurbjuhn, Charlotte/Martus, Steffen/Nowitzki, Hans-Peter: *Vorwort*, in: Peter-Henning Haischer/Charlotte Kurbjuhn/Steffen Martus/Hans-Peter Nowitzki (Hgg.): *Kupferstich und Letternkunst. Buchgestaltung im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 2016 (*Wieland im Kontext* 2), S. VII–XII.
- Haischer/Kurbjuhn 2016 = Haischer, Peter-Henning/Kurbjuhn, Charlotte: *Faktoren und Entwicklung der Buchgestaltung im 18. Jahrhundert*, in: Peter-Henning Haischer/Charlotte Kurbjuhn/Steffen Martus/Hans-Peter Nowitzki (Hgg.): *Kupferstich und Letternkunst. Buchgestaltung im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 2016 (*Wieland im Kontext* 2), S. 13–94.
- Hamsch 1996 = Hamsch, Björn: *Herrscherlob*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, mitbegr. von Walter Jens, 12 Bde., Tübingen/Berlin 1992–2015, Bd. 3: Eup–Hör, Tübingen 1996, Sp. 1377–1392.
- Hanebutt-Benz/Wilkes 2019 = Hanebutt-Benz, Eva-Maria/Wilkes, Walter: *Die Buchkultur im 19. Jahrhundert*, Bd. 2.2: *Illustration/Schrift/Einband*, Hamburg 2019 (Veröffentlichung der Maximilian-Gesellschaft für das Jahr 2019/2020).
- Keller 2008 = Keller, Andreas: *Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter*, Berlin/Boston 2008 (*Akademie Studienbücher – Literaturwissenschaft*).
- Lukas/Nutt-Kofoth/Podewski 2014 = Lukas, Wolfgang/Nutt-Kofoth, Rüdiger/Podewski, Madleen: *Zur Bedeutung von Materialität und Medialität für Edition und Interpretation. Eine Einführung*, in: Wolfgang Lukas/Rüdiger Nutt-Kofoth/Madleen Podewski (Hgg.): *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, Berlin/Boston 2014 (*Editio. Beihefte zu Editio* 37), S. 1–22.

- Matuschek 2001 = Matuschek, Stefan: Lobrede, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, mitbegr. von Walter Jens, 12 Bde., Tübingen/Berlin 1992–2015, Bd. 5: L–Mus, Tübingen 2001, Sp. 390–398.
- Meier/Focken/Ott 2015 = Meier, Thomas/Focken, Friedrich-Emanuel/Ott, Michael R.: Material, in: Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München/Boston 2015 (*Materiale Textkulturen* 1), S. 19–32.
- Meyer/Sauer 2015 = Meyer, Carla/Sauer, Rebecca: Papier, in: Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München/Boston 2015 (*Materiale Textkulturen* 1), S. 355–369.
- Miklautz 1999 = Miklautz, Elfie: Feste. Szenarien der Konstruktion kollektiver Identität, in: Josef Kopperschmidt/Helmut Schanze (Hgg.): *Fest und Festrhetorik. Zur Theorie, Geschichte und Praxis der Epideiktik*, München 1999 (*Figuren* 7), S. 193–206.
- Moser 2010 = Moser, Walter: Barock, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Studienausgabe Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 1: *Absenz-Darstellung*, S. 578–618.
- Pernot 2015 = Pernot, Laurent: *Epideictic Rhetoric. Questioning the Stakes of Ancient Praise*, Austin, TX 2015.
- Rahn 2005 = Rahn, Thomas: Typographisches Decorum. Ordnung und Éclat in der Typographie der höfischen Figurendichtung und Festbeschreibung, in: Karl A.E. Enenkel/Wolfgang Neuber (Hgg.): *Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, Leiden/Boston 2005, S. 409–432.
- Rahn 2006 = Rahn, Thomas: Druckschrift und Charakter. Die Semantik der Schrift im typographischen Fachdiskurs und in der Textinszenierung der Schriftproben, in: *Text. Kritische Beiträge* 11 (2006), S. 1–31.
- Schmidt-Haberkamp/Ostheeren 2007 = Schmidt-Haberkamp, Barbara/Ostheeren, Klaus: Rhetorizität, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, mitbegr. von Walter Jens, 12 Bde., Tübingen/Berlin 1992–2015, Bd. 8: *Rhet–St*, Tübingen 2007, Sp. 214–222.
- Spitzmüller 2010 = Spitzmüller, Jürgen: Typografische Variation und (Inter-)Medialität. Zur kommunikativen Relevanz skripturaler Sichtbarkeit, in: Arnulf Deppermann/Angelika Linke (Hgg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, Berlin/New York 2010, S. 97–126.
- Stollberg-Rilinger 2000 = Stollberg-Rilinger, Barbara: *Europa im Jahrhundert der Aufklärung*, Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek 17025).
- Stollberg-Rilinger 2013 = Stollberg-Rilinger, Barbara: *Rituale*, Frankfurt a.M. 2013 (*Historische Einführungen* 16).
- Wehde 2000 = Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000 (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 69).
- Wilkes/Schmidt/Hanebutt-Benz 2010 = Wilkes, Walter/Schmidt, Frieder/Hanebutt-Benz, Eva-Maria: *Die Buchkultur im 19. Jahrhundert*, Bd. 1: *Technische Grundlagen*, Hamburg 2010 (Veröffentlichung der Maximilian-Gesellschaft für das Jahr 2010).
- Wittmann 1982 = Wittmann, Reinhard: *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880*, Tübingen 1982 (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 6).
- Wölfflin 1915 = Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
- Zumthor 1987 = Zumthor, Paul: *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris 1987.

Zumthor 1990 = Zumthor, Paul: Einführung in die mündliche Dichtung, aus dem Franz. übers. von Irene Selle, durchges. von Jacqueline Grenz, Berlin 1990.

Zumthor 2010 = Zumthor, Paul: Mündlichkeit/Oralität, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Studienausgabe Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 4: Medien-Populär, S. 234–256.

II. Diskurse

The Aesthetics of the Ancient Book between Materiality and Context

Abstract

The paper attempts to place ancient Greek and Latin books within the CRC's praxeological model of pre-modern aesthetics. It focuses on the material aspects defining the aesthetics of ancient books and their relationship with the function of these objects within the social-cultural contexts from which they stem. The guiding questions are: what did the ancients consider a 'beautiful book'? For whom and to what purposes were such books produced? What physical characteristics of the material, of the layout (columniation, line division, margins, etc.), and of the writing contribute to aesthetic pleasure? What links are there between the content of a book and its appearance? To address these questions, this study examines several ancient Greek and Latin manuscripts, dating from the 4th century BCE to the 4th century CE, as well as literary sources describing ancient books.

Keywords

Book History, Papyrology, Manuscripts, Graeco-Roman Literature, Palaeography

When I first discovered the heuristic model proposed by the CRC *Different Aesthetics*, I was immediately intrigued by the possibility of applying this analytical tool to the study of manuscripts, and especially to the fragmentary remnants of Greek and Latin books from Antiquity, conventionally grouped under the rubric of 'Literary Papyri'.¹ Manuscript books seem indeed to have a very particular position within the continuum of tradition, practicability, mediality, and aesthetics. Their modes of production, format, and use are defined by well-established techniques and tradition (i.e. the autological dimension), but at the same time strongly influenced by pragmatic and contextual aspects, such as availability of material, purpose, and type of readership (i.e. the heterological

- 1 References to papyri editions are those of the "Checklist of Editions of Greek, Latin, Demotic, and Coptic Papyri, Ostraca, and Tablets": <https://papyri.info/docs/checklist> (last accessed: 13 May 2023). References to literary papyri are accompanied by their number in the "Mertens-Pack³ Catalogue of Greek and Latin Literary Papyri" (MP³), which includes an updated bibliography for each papyrus: www.cedopal.uliege.be (last accessed: 13 May 2023). For documentary papyri, the TM number ("Trismegistos. An Interdisciplinary Portal of the Ancient World") is given: <https://www.trismegistos.org/> (last accessed: 13 May 2023). – My sincerest thanks to Daniela Wagner, Jan Stellmann, and the anonymous reviewer for their careful reading and valuable suggestions on this chapter.

dimension).² A pertinent analysis of the aesthetics of these objects must account for numerous factors such as scribal practices, editorial conventions, functionality, fashion, taste, without neglecting the fact that, unlike printed books, each manuscript is a *unique* artefact, no two are identical. By placing the aesthetic reality at the intersection of autology and heterology, and thus postulating a *different aesthetics* for pre-modern acts and artifacts, the CRC's praxeological model offers a new perspective from which to approach manuscripts.

At a first glance, books as objects seem to have a very straightforward function: to hold text. It is precisely as 'containers of text', that Greek and Latin manuscripts and papyri have been traditionally studied in the field of Classical Philology. It is only in the past few decades that scholars have started approaching ancient books as historical artifacts, whose material aspects deserve not only to be described but also analysed as vital elements for understanding the social-cultural contexts in which these objects were produced and used. After all, much like their modern counterparts, ancient readers perceived their books as a coherent unity of *content* and *form*, and the way a book *looked*, defined by its *materiality*, often reflects different facets of its *mediality*, i.e. the purpose to which it was intended, how it was used, and even the symbolic message it conveys. In what follows, I present a few considerations on the *different aesthetics* of ancient books, illustrated by preserved fragments from Greek and Latin manuscripts, as well as by literary sources.

1. The ancient book: content & form

At the outset, it is important to define what is understood, at least for the purposes of this paper, as a book. Written remnants from Antiquity – papyri, stone and wall inscriptions, tablets, graffiti, dipinti, etc. – reveal the multifarious facets of the written culture of ancient societies. The content, format, scope, and reception of these writings are not always the same: a personal letter scribbled on a wooden tablet did not have the same function and was not perceived in the same way as a dedication carved on a monument. Different modes of reading were at play: whereas literature was often read aloud, frequently (but not always) in groups, and, in the case of some poetic genres, with musical accompaniment, documents and private papers were often read in silence and individually.³ People and practices involved in the writing would also differ: laypeople (when

2 The CRC's praxeological model and the project's definition of 'different aesthetics' are presented in Gerok-Reiter/Robert 2022.

3 Johnson 2000, p. 602: "Reading a tax document and reading love poetry are essentially different events, even for the same person in the same place [...]. Reading love poetry in a scholastic context differs essentially from reading over wine with a lover. Reading alone differs essentially from reading with a group."

they were literate) would use writing for their everyday needs, but would not carve public inscriptions and copy manuscripts for libraries; these tasks were undertaken by professionals (stonecutters and scribes).⁴ As a *working definition*, we can understand the book in Graeco-Roman Antiquity as a medium of storing and transmitting written information, and as an easily transportable object whose main purpose is to preserve and disseminate literary texts.⁵ Of course, this imperfect description raises a number of questions, three of which must be briefly addressed. (1) First, the definition of literature itself, which, as we know, is not always the same when applied to the ancient and modern worlds. Technical and scientific works traditionally included in Greek and Roman bodies of literature would hardly be considered literary according to modern conceptions, which emphasise the *artistic* and/or *fictional* nature of the text. This conceptual discussion however falls out of the scope of this paper. (2) Second, in terms of materiality and terminology, literary and non-literary texts were often intertwined in Antiquity. The script of the earliest surviving literary papyri, from the late Classical and early Hellenistic periods, was based on that of stone inscriptions. In the 3rd century BCE, we start noticing a distinction between book hands, usually slower and more formal, and more rapid and cursive documentary hands, but, as papyri show, the frontiers were far from fixed: documents sometimes display calligraphic scripts akin to those of professionally made books, while scribes used to writing documents would sometimes copy books, and even people who were not professional scribes would copy literary texts, either for private use or in a school context.⁶ Moreover, the materials and formats of library production were also used for administrative and official documents. Consequently, the Greek (τόμος [*tomos*], βίβλος [*biblos*], βιβλίον [*biblion*]) and Latin words for books (*charta*, *liber*, *uolumen*, *codex*) were equally employed for administrative documents in roll or codex format.⁷ The term βιβλιοθήκη (*bibliothēkē*) is used for public records office as well as for libraries, from at least the imperial period. In Graeco-Roman Egypt, documentary archivists are called βιβλιοφύλακες (*bibliophylakes*), and Roman *librarii* can be either book or document scribes, librarians, booksellers, archivists, and secretaries in public or military offices. It could be argued that, for Greeks and Romans, a book was first and foremost something that had the *form* of a book, that is a roll or codex, independent of content. Because of form, they gave the same names to written artifacts for which, where content was concerned, they recognised an essential difference. (3) Lastly,

4 On literacy in the Graeco-Roman world, see Harris 1991.

5 Even if flawed, definitions of books emphasising the distinction between literary and non-literary content are traditionally used by palaeographers and papyrologists, e.g. Birt 1882, p. 1; Cavallo/Maehler 1987, p. 2; Turner 1987, p. 1; Johnson 2000, p. 607, and Johnson 2004, p. 3.

6 Cavallo/Maehler 2008, pp. 6–8.

7 Birt 1882, pp. 1f. In her discussion on books and reading in ancient Rome, Florence Dupont uses the terms “literary books” and “other books” to distinguish bookrolls and codices containing literature from those used in bureaucracy, archives, etc. Dupont 2009, p. 144.

there is the question of scope. A considerable portion of the Greek and Latin epigraphical corpus consists of verse inscriptions and graffiti. Yet it would not occur to anyone to say that a statue base, a drinking cup, or tombstone holding poetry (or any other literary text for that matter) is a book, nor would the ancient world have considered them as such.⁸ The primary *raison d'être* of such writings was not to preserve a work of literature, but to convey, in a literary form, a message with a precise social, cultural, or religious scope (a dedication, a prayer, an epitaph, etc.). In such cases, the object that holds the text has itself a purpose other than being a medium for writing.⁹ Furthermore, ostraca (i.e. potsherds), wooden tablets, and individual slips of papyrus were used as writing supports in schools throughout Antiquity: the texts they hold are often literary in the narrow sense – verses from Homer, and Virgil, sentences by Menander, etc. – used as writing exercises or grammatical *exempla* by pupils. Such objects were neither conceived nor perceived in the same manner as the books containing the same texts destined for publication and circulation.¹⁰

Building from our imperfect but useful definition, we can examine the two forms of the book in Classical Antiquity. First, the roll or scroll (χάρτης [*chartēs*], τόμος [*tomos*], *uolumen*, *liber*), composed of sheets made with the fibers of the papyrus plant that were glued together and which was rolled and unrolled horizontally, the text being copied in the inner part of the roll where the fibers of the papyrus run horizontally. Already attested to in Pharaonic Egypt, it remained the most common form of the book in all the Graeco-Roman world up to the 3rd and 4th century CE.¹¹ Second, the codex (*codex*, *membranae*, *liber*, βίβλος [*biblos*], βιβλίον [*biblion*], μεμβράναι [*membranai*], δέλτος [*deltos*], δέρμα [*derma*], πυκτίς [*pyktis*], πυκτίον [*pyktion*], σωματίον [*sōmation*], τεῦχος [*teuchos*]), the ancestor of the modern book with sheets of papyrus or parchment (and later paper) stacked together and folded. The codex was in all likelihood a Roman invention. Its ancestor seems to have been wooden tablets that were joined together in a polyptych and then used for bureaucratic and business purposes, in schools, as private notebooks, and, more rarely, as books.¹² This was the object that was first given the name *caudex* or *codex*, whose original meaning is ‘bark of a tree’.¹³ The codex has many advantages over

8 Svenbro 1988.

9 Dupont 2009, p. 143.

10 Greek school exercises are edited and commented in Cribiore 1996. These writings must be distinguished from papyrological fragments which belonged to actual books (in the form of roll or codex) used in schools, both by teachers and pupils. See also Del Corso 2010.

11 On the bookroll, see Capasso 1995 and Johnson 2004.

12 The only well-preserved example of an ‘edition’ of a literary text in the form of a codex of wooden tablets is P. Kellis III Gr. 5 (MP³ 1240.03), discovered in the Dakleh oasis in Egypt, and dated to the 4th century CE. It holds three speeches by Isocrates (*Ad Demonicum*, *Ad Nicoclem*, *Nicocles*).

13 The origins of the codex have been much discussed. See e.g. Roberts/Skeat 1983; Blanchard 1989; Van Haelst 1989; and, more recently, Ammirati 2013 with further bibliography.

the roll: it can hold more text, since the folded sheets can be inscribed on both sides, it is more resistant, and above all, more practical to manipulate and transport. The Roman poet Martial is the first author to tell us about the new form of the book, marveling at the possibility of having access to great texts in a compact and easily transportable object instead of in cumbersome rolls.¹⁴ The codex gradually replaced the bookroll, becoming the predominant book form in the 3rd or 4th century.

2. The beautiful book

What did the ancient Greeks and Romans consider a beautiful book? A small number of ancient textual sources mention the material features that made a book aesthetically pleasing. The most detailed of these texts come from Roman poets and concern the book in roll form. Let us take the opening of Ovid's *Tristia* as a starting point:

Parue – nec inuideo – sine me, liber, ibis in urbem:
 ei mihi, quod domino non licet ire tuo!
 uade, sed incultus, qualem decet exulis esse;
 infelix habitum temporis huius habe.
 nec te purpureo uelent uaccinia fuco – 5
 non est conueniens luctibus ille color –
 nec titulus minio, nec cedro charta notetur,
 candida nec nigra cornua fronte geras.
 felices ornent haec instrumenta libellos:
 fortunae memorem te decet esse meae. 10
 nec fragili geminae poliantur pumice frontes,
 hirsutus sparsis ut uideare comis.
 (Ov. trist. 1,1,1–12)

My little book, I am not jealous that you will go to the city without me. Alas! I, your master, am not allowed to go! Go, but without ornaments, as it suits the book of an exile. Wretched creature, wear the clothes of these times. May the blueberries not cover you with purple dye, for this colour does not befit mourning. May the title not be written in red, may the papyrus not be anointed with cedar oil, may you not bear white horns on your black brow. This attire adorns happy books, but you must remember my fate. Your twin fronts shall not be polished by the pumice stone, so that you appear hirsute with scattered hair.¹⁵

To reflect his own suffering in exile, Ovid's book must forgo the elements that adorn a bookroll: (1) a cover (usually of leather or parchment) dyed in purple, the royal colour, (2) titles written in red ink, (3) the surface of the papyrus was anointed with cedar oil to give it a shiny golden-brown complexion, (4) the cylinder (ὀμφαλός [*omphalos*], *umbil-*

14 On the practicability of the codex, see below pp. 127 f.

15 Unless otherwise stated, all translations are by me, G.N.M.

icus) around which the roll was rolled, would have ends made of ivory ('white horns'), (5) the inner and outer sides of the papyrus ('twin fronts') would be polished with the pumice stone. These are the characteristics of what we could call a 'deluxe' bookroll, an expensive, luxury item which would be owned by members of the elite. Thus, the aesthetics of the book is ultimately determined both by its material qualities (autology), and by the intentions behind these qualities, and the social value it acquires through them (heterology). This is well illustrated by Martial in a similar poetic address to one of his own books of epigrams, where the poet advises his *libellus* to seek a rich patron, a certain Faustinus, so that it can benefit from such ornaments:

Faustini fugis in sinum? sapisti.
 Cedro nunc licet ambules perunctus
 et frontis gemino decens honore
 pictis luxuriis umbilicis,
 et te purpura delicata uolet, 10
 et cocco rubeat superbus index
 (Mart. 3,2,6–11)

Do you flee to the bosom of Faustinus? You are wise. Now you may walk around anointed and bearing the double honour of painted brows with luxurious cylinders, and may a delicate cover of purple enwrap you, and may your proud title redden with scarlet dye.

Titles in red ink are found in high quality manuscripts throughout Antiquity and the Middle Ages, but unfortunately, no purple dyed covers or ivory bosses from cylinders have been preserved.¹⁶ However, thanks to surviving papyrological fragments we have a fairly good idea of the material aspects of ancient 'deluxe' books. First, beautiful books were copied by scribes trained in calligraphy ('beautiful writing'), who produced aesthetically pleasing scripts, in which each letter is drawn out very clearly and individually, with few or none of the ligatures and cursive elements typical of the more rapid scripts used for documents and everyday writing.¹⁷ Second, the text layout is carefully considered. In bookrolls, the text is set in columns with relatively ample intercolumns, and upper and lower margins. Columns tend to be slightly wider and shorter in poetry works, and narrower and taller in prose, especially in historical and rhetorical works.¹⁸

16 On the use of red ink in papyri, see Marganne 2022. The only surviving ancient book cylinders are carbonised wooden fragments from Herculaneum, see Capasso 1990.

17 A survey of Greek and Latin bookhands, including the calligraphic types, is found in Cavallo 2008 (with further bibliography).

18 Compare, for instance, P. Lit. Lond. inv. 733 + PSI 12.1278 (MP³ 175; 2nd century CE) with Bacchylides: *Odes* (http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Papyrus_733, last accessed: 13 May 2023), and P. Lit. Lond. inv. 134 + P. Louvre inv. 7169 + P. Babington inv. I–VI (MP³ 1233; 1st or 2nd century CE) with two rhetorical speeches by Hyperides (http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Papyrus_115, last accessed: 13 May 2023).

Likewise, codex pages held one or two text columns with generous margins.¹⁹ The relatively high ratio of unwritten to written space created an ‘aerated’ layout that was comfortable for reading, and pleasant to behold. In more ordinary, cheaper books, most often copied in informal, cursive or semi-cursive hands, the reading surface often has a more crammed appearance, because scribes wanted to use as much of the available space for writing as possible.²⁰ We also have instances of private copies, produced in casual circumstances, where beauty was not a criterion. One telling example is the only surviving manuscript of Aristotle’s *Athenian Constitution*, copied on the verso of four rather rough papyrus rolls glued together (total length: 5,7 m), whose recto holds farm accounts, by four cursive unbookish hands. This book was not destined to be commercialised nor to be included in a prestigious library, but rather answers to a very practical need. Somebody in the countryside of Egypt, for a reason unbeknownst to us, wanted this work of Aristotle, and had it copied under the circumstances and with the material available. The essential purpose was to have the text.²¹

2.1 Is big beautiful?

Ample unwritten spaces mean that a *bigger* book is necessary to hold the entire text. This translates into either more columns and pages, which make rolls longer and codices thicker, or into larger papyrus and parchment sheets that make taller rolls and taller and wider codices. In Antiquity, there seems to be a link between ‘big’ and ‘beautiful’ regarding books. However, this does not mean that big books were always beautiful or that all deluxe books were big.²² Analysing over 400 bookroll fragments from Oxyrhynchus, William Johnson demonstrated that the *éditions de luxe* in Hellenistic and Roman times were characterised by short text columns, very large upper and lower margins

19 Codices with more than two columns per page are rare. An exceptional occurrence is the magnificent *Codex Sinaiticus* of the Bible (4th century CE) whose pages hold four columns, and whose appearance, once opened, resembled that of a partially unrolled bookroll. Digital images available at <http://codexsinaiticus.org> (last accessed: 13 May 2023).

20 For example, the bookroll P. Lit. Lond. inv. 165 (MP³ 2339; 1st century CE) containing an anonymous medical treatise (<https://www.bl.uk/collection-items/the-anonymus-londiniensis-papyrus>, last accessed: 13 May 2023).

21 P. Lit. Lond. 108 (MP³ 163; 1st century CE). Digital images: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Papyrus_131 (last accessed: 13 May 2023).

22 Callimachus’ criticism of the μέγα βιβλίον [*mega biblion*] (Call. fr. 465 Pfeiffer) is of little help in a discussion about perception of the *physical bigness* of books in Antiquity. The comment is quoted by Athenaeus at the very beginning of book III of *The Learned Banqueters* (Athen. 3.72a), probably as an ironic note on his own prolixity, before launching into a discussion about beans. We know nothing of its original context within Callimachus’ work. Knowing the poet’s preference for short poetic formats, it can be *hypothesised* that the comment concerns more the textual length of epic poems, than the practical disadvantages of large books.

(6–7 cm or more), large scripts, and an *excessive* length, which would make a bulky and probably heavy object when rolled up. They were not exceedingly tall, but rather situated in the mid-range of roll heights.²³ The longest papyrus rolls known – whose length is reconstructed with a good degree of certainty – are luxury books, such as P. Berol. inv. 16985, which originally held books 19 to 23 of Homer’s *Iliad*, and was 19 metres long, which is exceptional considering that the normative span for bookrolls is from 3 to 15 m in length.²⁴ In Oxyrhynchus, most rolls of extrapolated length hold the historical works of Herodotus and Thucydides, whereas a number of copies exceeding 15 m length (and some exceeding 20 m) are present among the philosophical treatises from the Villa of Papyri in Herculaneum.²⁵ Although evidence seems to show that the longest books were invariably handsome books, not all handsome books were excessively long. Books of dramatic and lyric poetry examined by Johnson do not exceed 15 m, but some of them are written in calligraphic scripts and indeed show the other features of formally beautiful books.²⁶

In the realm of the early codex, the correlation between size and aesthetics appears slightly different. From late Antiquity, we have a small number of excessively large codices, in papyrus and codices, extrapolating 40 cm in height, and/or 37 cm in width.²⁷ Famous specimens include the sumptuous *Codex Sinaiticus*, which is the oldest preserved copy of the New Testament (height: 40 cm, width: 35 cm; c. 400 preserved leaves)²⁸, and the extremely luxurious *Vergilius Augusteus* with its monumental epigraphic-style script and coloured enlarged initials (height: 42 cm; width: 32.5 cm; estimated total number of leaves: 330).²⁹ These books were considered as *objets d’art*, conceived primarily to be looked at and admired. Somewhat like modern day coffee table books, they were not comfortable to move and use, and were probably displayed in the homes of their

- 23 Johnson 2004, pp. 155 f. The author has aptly demonstrated that there were no ‘standard’ dimensions for bookrolls in Antiquity.
- 24 P. Berol. inv. 16985 (MP³ 980; 1st century BCE. Digital images: <https://berlpap.smb.museum/record/?result=2&Alle=16985> (last accessed: 13 May 2023).
- 25 Johnson 2004, pp. 143–152. On the anatomy of bookrolls from Herculaneum, see Cavallo 1983.
- 26 Johnson 2004, pp. 148 f., and Table 3.7A.
- 27 Turner 1977, table 1, p. 14 (Papyrus codices); table 2, p. 26 (Parchment codices).
- 28 These are the reconstructed original dimensions. The leaves were cropped at an unknown date and now measure between 37.4 and 38.6 cm in height and c. 34.5 cm in width. Preserved in the Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai until the middle of the 19th century, the *Codex Sinaiticus* is now divided between four institutions: 347 leaves at the British Library (Add MS 43725), 43 leaves at the Universitätsbibliothek Leipzig, 14 fragments at Saint Catherine’s Monastery, and three leaves at the Russian National Library in Saint Petersburg. A full digital facsimile is available on the *Codex Sinaiticus Project* website: <https://codexsinaiticus.org> (last accessed: 13 May 2023).
- 29 On the *Vergilius Augusteus* (Vat.Lat.3256 and Berlin, Staatsbibliothek Lat. F. 416), Nocchi Macedo 2021, pp. 49 f., and 252–256 (Catalogue n° 26). Digital images: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3256 (last accessed: 13 May 2023).

wealthy owners.³⁰ However, most late antique deluxe codices did not have oversized page dimensions, even when they were intended for admiration more than for reading. The sumptuously illuminated Roman and Vatican Virgils, for example, fall perfectly within the normative span of early codex dimensions, the former being a larger, but entirely manageable format (height: 35 cm, width: 33.5 cm), and the latter being medium-sized and almost square (height: 24 cm, width: 20 cm).³¹ Conversely, some of the larger papyrus codices we know were not luxury books, but ‘ordinary’ books, sometimes intended for very practical purposes such as school use. For instance, a Greek-Latin glossary of Cicero’s *Catilinaria*, intended for Greek-speakers learning Latin in Egypt, seems to have been 40 cm tall and 30 cm wide,³² while a similar bilingual word-list from Virgil’s *Aeneid* has the reconstructed dimensions of 18.5 cm × 30 cm.³³ Both were copied by competent but informal hands, with cursive elements, and have a much less harmonious, aerated, and imposing look than their deluxe counterparts.

2.2 Aesthetics and practicality

Handling a papyrus roll was not an easy task. The reader had to unfurl one side of the roll with the right hand, and simultaneously roll the other with the left hand. Once he or she reached the end of the text, the book had to be rolled in the opposite direction to be ready for the next use. The longer (hence bulkier), and taller the roll, the more complicated the operation. Pliny the Younger tells of 83-year-old consul Verginius Rufus who was about to deliver a speech of thanksgiving to emperor Nerva, when the ‘rather large’ (*grandiorem*) book he was carrying fell under its own weight (*liber [...] ipso pondere elapsus est*). Bending down to pick it up, he slipped and broke his collarbone. As he was old, it did not heal properly and Rufus died shortly afterward.³⁴

It is little wonder that readers like Martial were so amazed by the practical advantages of the new format, the codex, which one could hold in one hand, and easily carry around:

30 Nocchi Macedo 2021, p. 152.

31 *Vergilius Romanus* (Vat.Lat.3867; 6th century), see Nocchi Macedo 2021, pp. 237–239; digital images: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3867 (last accessed: 13 May 2023). *Vergilius Vaticanus* (Vat.Lat.3225; 4th/5th century), Nocchi Macedo 2021, pp. 240–242. Digital images: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225 (last accessed: 13 May 2023). The dimensions given here are reconstructed, as the leaves of both codices were cropped in the modern period.

32 P. Vindob. inv. L 127 (MP³ 2923.1; 5th century). Digital images: <https://onb.digital/result/100AC76A> (last accessed: 13 May 2023).

33 PSI 7.756 (MP³ 2946; 4th century CE). Digital images: <http://www.psi-online.it/documents/psi;7;756> (last accessed: 13 May 2023).

34 Plin. epist. 2,1,5.

Qui tecum cupis esse meos ubicumque libellos
 et comites longae quaeris habere uiae,
 hos eme, quos artat breuibis membrana tabellis:
 scrinia da magnis, me manus una capit.
 (Mart. 1,2,1–4)

You who wish to have my little books with you everywhere and require to have companions for the long road, buy these that the parchment confines in small pages: give your shelves to the big books, a single hand holds me.

Besides this passage, Martial commends the benefits of the codex in five of the ‘Gift Epigrams’ (*Apophoreta*) of book 14, each referring to a book by a classical author.³⁵ The epigrams of this particular book, all distiches except for the introductory poem (14,1), are arranged to alternate between ‘expensive’ (*diuitis*) and ‘cheap’ presents (*pauperis sortes*).³⁶ The parchment codices belong to the latter category, while the books celebrated in the intervening poems – all of them papyrus rolls – are in the former group.³⁷ This arrangement reflects the reality of the economic advantages of the codex, less costly to produce since it makes use of both sides of the writing material, which also explains the ultimate triumph of the format.³⁸ It has however been observed that the codices lauded by Martial, if less expensive than the rolls, were nevertheless destined for an elite readership to which the poet himself belonged.³⁹ These professionally produced and commercialised books were most likely well laid out and copied in formal bookhands. One of them, the Virgil codex, even included a portrait of the author on the first page.⁴⁰ In other words, they were more affordable, more practical, less imposing, but still aesthetically pleasing books.

The codex does offer more format and layout possibilities, which allow for a more varied aesthetic relationship between the autological (material) and the heterological (practical and intentional) dimensions than the one observed in bookrolls.⁴¹ Martial was probably not alone in his pleasure over the small formats, which he once dubs *pugillares membranei*, ‘books that fit the hand’.⁴² Papyrological evidence confirms that these

35 Mart. 14,184 (Homer), 186 (Virgil), 188 (Cicero), 190 (Livy), and 192 (Ovid).

36 Mart. 14,1,5: *diuitis alternas et pauperis accipe sortes* (‘receive the alternating gifts of the rich and the poor’).

37 Mart. 14,183 (*Batrachomimachia*), 185 (Virgil’s *Culex*), 187 (Menander’s *Thais*), 189 (Propertius), 191 (Sallustius), 193 (Tibullus), 195 (Catullus).

38 Roberts/Skeat 1983, pp. 44f.

39 Roberts/Skeat 1983, p. 24; Birt 1907, p. 31.

40 Mart. 14,186: *Quam brevis inmensum cepit membrana Maronem! / Ipsius uultus prima tabella gerit.* (‘Such a small parchment contains all the great Virgil! / The first page bears his very countenance.’).

41 On the typology of codex formats in Antiquity, see Turner 1977.

42 Mart. 14,7.



Fig. 1. Fragment of the Cologne Mani Codex, Egypt, end of 4th–beginning of 5th century, parchment, 4.5 × 3.5 cm (single page), Cologne, Universität zu Köln, Papyrussammlung, inv. 04780, pp. 75 and 94

practical volumes, comparable to our pocketbooks, were often also beautiful books. One of the oldest preserved fragments of a Greek parchment codex is a leaf holding verses from Euripides' *Cretans*, measuring 14.5 cm in height and 11.5 cm in width.⁴³ The text was carefully laid out in a single column surrounded by ample margins. The text was copied in a handsome mixed style script. In a recent study, Marie-Hélène Marganne observed that small-format parchment codices with Greek medical texts, intended for a practical daily use by practitioners, were carefully laid out (often including titles, subtitles, and sigla) and copied by expert hands, mostly in formal scripts bookhands. They would have probably been more expensive than papyrus codices in Egypt.⁴⁴

Evidence from Egypt also reveals the existence of 'miniature' codices, both in papyrus and parchment, less than 10 cm wide.⁴⁵ The very smallest of these, the smallest book known, is the famous 'Mani codex', measuring 4.5 cm in height and 3.5 cm in width and containing the Greek biography of Mani in a total of 192 pages (Fig. 1).⁴⁶

43 Group XI in Turner 1977, table 2, p. 28. P. Berol. inv. 13217 (MP³ 437; 2nd/3rd century CE). Image in Turner 1977, p. xiv, and Cavallo 2008, tavola 83.

44 Marganne 2021.

45 Turner 1977, table 1, p. 22 (Group 11), and table 2, pp. 29f. (Group XIV).

46 P. Colon. inv. 04780 (3rd/4th century CE). Digital images: <https://papyri.uni-koeln.de/stueck/tm64574> (last accessed: 13 May 2023).

Discovered in a tomb, the partially mutilated parchment leaves show the features of a very handsome book: the text is carefully laid out in a single column per page, with proportionally ample margins around it, the hand is a calligraphic inclined minuscule, divisions within the text are marked by protruding enlarged initials, and titles accompanied by decorative strips. One can reasonably ask whether such a tiny book, undoubtedly very easy to carry and move around, would not actually be impractical to read, placing strain on the eyes. We are here at the exact opposite end of the spectrum when compared to the deluxe oversized books with large scripts. The extremely reduced dimensions of the Mani codex probably stem from the fact that Manicheism was outlawed by emperor Valentinian in 372. Produced at the end of the 4th or beginning of the 5th century, the manuscript was owned by a well-educated member of the religion who, if necessary, would have had to hide it. Thus, ease of concealment was more important than reading functionality. Another possible interpretation is that the codex was not designed for reading, but rather to be used as an amulet which would guide the soul of the Manichean to the afterlife.⁴⁷ In this case too, ease of reading would not be the first priority.

2.3 Beauty in the eye of the beholder: the Montserrat *codex miscellaneus*

One of the most *sui generis* manuscripts from the Graeco-Roman world is the so-called Montserrat *codex miscellaneus*, consisting of fifty-six papyrus leaves of small dimensions (average size: 12.3 cm in height and 11.4 cm in width), discovered in Upper Egypt, and preserved at the Benedictine abbey of Montserrat in Catalonia (P. Monts. Roca inv. 129–178). Dated to the 4th century, the manuscript is one of the earliest examples of the miscellany, a format that would become extremely popular in the Middle Ages.⁴⁸ It contains four Latin and two Greek texts, not linked to each other by theme or literary genre, as well as a page-sized drawing (Fig. 2).

All texts and the drawing were executed by one and the same hand, neither calligraphic nor expert in drawing. The abounding mistakes, some of them quite inexplicable, in the Latin texts reveal that the scribe had a limited knowledge of the language. The codex is a rather crude product: the papyrus is coarse and thick, the leaves are unevenly cut, the very narrow margins make for a ‘crammed’ layout, the poetic works (*Psalmus*, *Alcestis*, and one liturgical text) were copied as prose, with no regard to verse division.⁴⁹ Five pages hold exaggeratedly ornate colophons (or end-titles), indicating the end of a text or of a section of a text. Three of them are situated within the euchologion and

47 Henrichs/Koenen 1970, pp. 102f. Miniature codices were often used as amulets by Christians.

48 On the *codex miscellaneus*, see Crisci/Pecere 2004, esp. pp. 110–144.

49 A detailed description of the codex can be found in Nocchi Macedo 2014, pp. 24–48.

Folia	Content	Language	Genre	MP ³
129b–149b + P.Duk. inv. 798	Cicero, <i>Catilinarian Orations</i> I–II	Latin	Classical oratory	2921.1
149a–153a	<i>Psalmus responsorius</i>	Latin	Christian hymn	9907
154a	Drawing: Perseus slaying the sea-monster	–	Illustration	2916.41
154b–157b	Euchologion (collection of prayers)	Greek	Christian liturgy	–
158a–161b	<i>Alcestis Barcinonensis</i> : poem on the myth of Alcestis	Latin	Hexametrical poem	2998.1
162a–165b	<i>Hadrianus</i> : tale about the emperor Hadrian	Latin	Prose tale	2998.11
166a–178b	Word-list	Greek	Tachygraphy	2752.1

Table 1. Contents of the Montserrat *codex miscellaneus*

Fig. 2. Perseus slaying the sea-monster, drawing in the so called Montserrat *codex miscellaneus* (P. Monts. Roca inv. 129–178), 4th century, papyrus, 12.3 × 11.4 cm (page average), Montserrat, Abadia de Montserrat, inv. 154a



contain liturgical formulae in Greek.⁵⁰ The other two are placed at the end of Latin texts – *Catilinarians* and *Hadrianus* – and hold dedications, in Latin, to a certain Dorotheus:

f. inv. 149b: *utere [f]elix Dorothe[ee]* ‘Make use of it fruitfully Dorotheus’
 f. inv. 165b: *filiciter / Dorotheo* ‘May it be fruitful to Dorotheus’⁵¹

The material characteristics and the absence of a coherent editorial plan reveal that the Montserrat codex was an informal amateurish book, most probably not produced in a professional workshop and clearly not meant to be sold. Personal dedications of the kind found in the manuscript suggest a proximity between the scribe and the dedicatee.⁵² The codex was in all likelihood an ‘internal’ product of a Christian community, maybe a monastery, in 4th-century Egypt, and was created by one of the members for another (Dorotheus). It was intended as a practical pocketbook, that could be readily available for daily use. The choice of texts reflects the community and the dedicatee’s interests and needs: the Greek prayers might have been used during the offices, the word-list for learning shorthand,⁵³ and the Latin texts for learning the language of the Romans.⁵⁴

Beyond practical considerations, the scribe of the Montserrat codex took care of ‘embellishing’ his manuscript. He filled one of the pages with a drawing of a male character holding a severed head and standing on a bird-like monster. First identified as a scene from Hercules’ sixth labour, the sketch more likely depicts Perseus holding Medusa’s head and slaying the sea-monster (Fig. 2).⁵⁵ Furthermore, the copyist profusely drew decorative elements to the colophons: friezes, star- and spiral-shaped signs, ornate letters, Coptic crosses, as well as *tabulae ansatae* surrounding the texts of the dedications and of two end-titles.⁵⁶ The end-result is a somewhat haphazard, cramped décor that is by no means an accomplished work of art in the classical sense. Many of the elements, including the Coptic crosses and the *tabulae*, are not typical in book-decoration of the time. The ‘aesthetic program’ of the codex stems from a particular intertwining of the autological and heterological spheres, where the personal tastes of the scribe / illustrator, his technical abilities, and the intentions behind the book outweigh the conventions of book-decoration, and the standards of artistic achievement.

50 F. inv. 154b, 155b, and 156b.

51 The square brackets indicate missing letters on the papyrus. *Filiciter*, read *feliciter*.

52 Pecere 1990, p. 374.

53 Scribal activities, including shorthand, are attested to in Egyptian monasteries. Cf. Choat / Giorda 2017.

54 On the presence of Latin in Christian contexts in Egypt, see Cavenaile 1987.

55 Nocchi Macedo 2010.

56 On the decoration of the codex, see Nocchi Macedo 2014, pp. 132–135, and Berg 2020.

3. Books as symbols

Books, like many ancient objects studied by archaeologists and art historians, can have a symbolic value that goes beyond their original ‘functional’ purpose. Oversized *éditions de luxe* in the homes of wealthy patrons and miniature codices buried as a grave goods were supposed to convey information about the socio-cultural, economic, and/or religious status of their owners. This symbolic message is embedded in the aesthetics of the book.

In his diatribe *Against the Ignorant Book-Collector*, Lucian of Samosata, mocks a rich but uneducated man who hopes to get a reputation for learning by ‘buying beautiful books’.

Καὶ μὴν ἐναντίον ἐστὶν οὗ ἑθέλεις ὁ νῦν ποιεῖς. οἷε μὲν γὰρ ἐν παιδείᾳ καὶ αὐτὸς εἶναι τις δόξειν σπουδῇ συνωνούμενος τὰ κάλλιστα τῶν βιβλίων· τὸ δέ σοι περὶ τὰ κάτω χωρεῖ, καὶ ἔλεγχος γίγνεται τῆς ἀπαιδευσίας πως τοῦτο.

(Lucian. adv. ind. 1,1–5)

In fact, you are now doing the opposite of what you wish to attain. You think you can be someone in terms of education by zealously buying the most beautiful books. But the thing goes in the opposite direction, and in a way it becomes a proof of your ignorance.

The ignorant book-collector’s books must *look like* those of the *intelligentsia* which he aspires to be a part of. Old books, so he thinks, must be valuable, but he is capable only to judge the outer aspect of the rolls, thinking that if they are mutilated and eaten up by worms, they must be ancient, and thus important.

ἢ πόθεν γάρ σοι διαγνῶναι δυνατόν, τίνα μὲν παλαιὰ καὶ πολλοῦ ἄξια, τίνα δὲ φαῦλα καὶ ἄλλως σαπρά, εἰ μὴ τῷ διαβεβρωσθαι καὶ κατακεκρόφθαι αὐτὰ τεκμαίριοιο καὶ συμβούλους τοὺς σέας ἐπὶ τὴν ἐξέτασιν παραλαμβάνοις; ἐπεὶ τοῦ ἀκριβοῦς ἢ ἀσφαλοῦς ἐν αὐτοῖς τίς ἢ ποία διάγνωσις;

(Lucian. adv. ind. 1,10–15)

Then how can you recognise which books are old and highly valuable, and which are mediocre and simply deteriorated if not by judging how much they have been eaten up and mutilated, and by calling the worms to counsel to examine the question? As to whether they are correct and free from errors, what discernment do you have, and what is it worth?

He seeks editions made by famous scribes but is often cheated by hucksters who lie about books. Having purchased them, he makes sure he is often seen reading them, and takes care of them so that they look even more valuable.

Τίνα γὰρ ἐλπίδα καὶ αὐτὸς ἔχων εἰς τὰ βιβλία καὶ ἀνατυλίττεις αἰεὶ καὶ διακολλᾷς καὶ περικόπτεις καὶ ἀλείφεις τῷ κρόκῳ καὶ τῇ κέδρῳ καὶ διφθέρας περιβάλλεις καὶ ὀμφαλοῦς ἐντίθης, ὥς δὴ τι ἀπολαύσων αὐτῶν;

(Lucian. adv. ind. 16,1–5)

For what hope do you lay on your books that you unroll them all the time, and glue them, and trim them, and anoint them with saffron and cedar oil, and wrap them up in hide slips, and fit them with knobs, as if you were to get profit from them?

All this effort on the appearance of the books, Lucian denounces, comes to naught, since the ignorant bibliophile is unable to appreciate the language and content of the texts *in* the books. The matter is a ‘display of wealth’ which will inevitably prove disappointing, as he will be mocked by men of real learning who value books for the texts they hold, not the way they look.

ἀλλὰ μὴ ἐπίδειξιν πλούτου σοι τὸ πρᾶγμα ἔχει καὶ βούλει τοῦτο ἐμφῆναι ἅπασιν, ὅτι καὶ εἰς τὰ μηδὲν σοι χρήσιμα ὅμως ἐκ πολλῆς τῆς περιουσίας ἀναλίσκεις;

(Lucian. adv. ind. 19,16–20)

But isn’t it a matter of display of wealth to you and that you wish to show everyone that you spend money from your vast abundance for things that are of no use to you?

σὺ γὰρ ὠνήσῃ καὶ χρήσῃ εἰς οὐδὲν καὶ καταγελασθήσῃ πρὸς τῶν πεπαιδευμένων, οἷς ἀπόχρη ὠφελεῖσθαι οὐκ ἐκ τοῦ κάλλους τῶν βιβλίων οὐδ’ ἐκ τῆς πολυτελείας αὐτῶν, ἀλλ’ ἐκ τῆς φωνῆς καὶ τῆς γνώμης τῶν γεγραφότων.

(Lucian. adv. ind. 28,14 –29,1)

You will buy them and use them for nothing and will get laughed at by the educated men, to whom it suffices to profit neither from the beauty of the books nor from their expensiveness, but from the language and thought of the authors.

One could further argue that the bibliophile and Lucian have opposing views of the aesthetical intersection of autology and heterology. The book-collector values the outer material aspects of the book, recognising in them a purely social function, i.e. the impact on his reputation. Lucian, on the other hand, places the autological dimension on the level of the text, and sees the function of books in the intellectual profit that can be derived from them.

4. Aesthetics and status

We cannot know whether any of the ancient owners of the ancient manuscripts we now have were ignorant book-collectors, but concern for social status and appearances can be detected in material and aesthetical aspects of books. In late antiquity, for instance, deluxe books will sometimes be given an ‘archaic’ look. The calligraphic scripts of the period are often imitative of earlier bookhands that have become ‘fossilised’, do not correspond to the natural evolution of writing, and are deliberately used to give the written page a grand, solemn countenance. This is the case of a Latin script baptised *capitalis quadrata* or *elegans* by palaeographers: a large, square, and artificially elegant capital type reminiscent of the writing inscribed in Roman monuments. It is preserved in only three manuscripts, all of which are copies of Virgil’s *Aeneid* that date to the 5th or 6th century: the *Vergilius Augusteus* mentioned above,⁵⁷ the *Vergilius Sangallensis*,⁵⁸ and P.Oxy. 8.1098, a small fragment of a parchment leaf.⁵⁹ Qualified by J. Mallon as a *jeu calligraphique*, this extremely artificial script was designed without any other consideration than the outward appearance.⁶⁰ The script was used only during a short period of time (5th–6th century), and for the copying of one single author, Virgil. The ‘national poet’ of the Romans was, from Republican times up to the Middle Ages and beyond, a monument of Latin culture, present in practically every context, from primary schools to aristocratic circles, from Britain to Palestine.⁶¹ Deluxe editions of the Virgilian poems written in a script that was itself associated with the glories of Augustan Rome would have had a powerful significance in Late Antiquity. Through the *capitalis quadrata*, the object book was elevated to the same monumental status as the text it held. While the exact origin of the three manuscripts is unknown, it can be safely assumed that they were produced in Italy. However, one of them, P.Oxy. 8.1098, was discovered in the city of Oxyrhynchus in Egypt, where it was probably imported and where its symbolic value would have been particularly interesting. Since the 1st century BCE, Egypt had been a province of the Roman empire for a long time, however Latin was never widely spoken in the country, rather seen as the language of the powerful but distant rulers. Greek-speaking Egyptians would learn Latin only when they needed to, in order, for example, to further their career in government. Luxury Latin books such as this one would have belonged to members of the elite, who probably occupied a high

57 See above, p. 126.

58 Sankt Gallen, Stiftsbibliothek 1394, see Nocchi Macedo 2021, pp. 250f. Digital images: <https://www.e-codices.unifr.ch/de/searchresult/list/one/csg/1394> (last accessed: 13 May 2023).

59 P.Oxy. 8.1098 (MP³ 2944; 5th/6th century), see Nocchi Macedo 2021, p. 219. Digital images: <http://ipap.csad.ox.ac.uk/4DLink4/4DACTION/IPAPwebquery?vPub=P.Oxy.&vVol=8&vNum=1098> (last accessed: 13 May 2023).

60 Mallon 1952, p. 154.

61 See Nocchi Macedo 2021, pp. 156–165, with further bibliography.

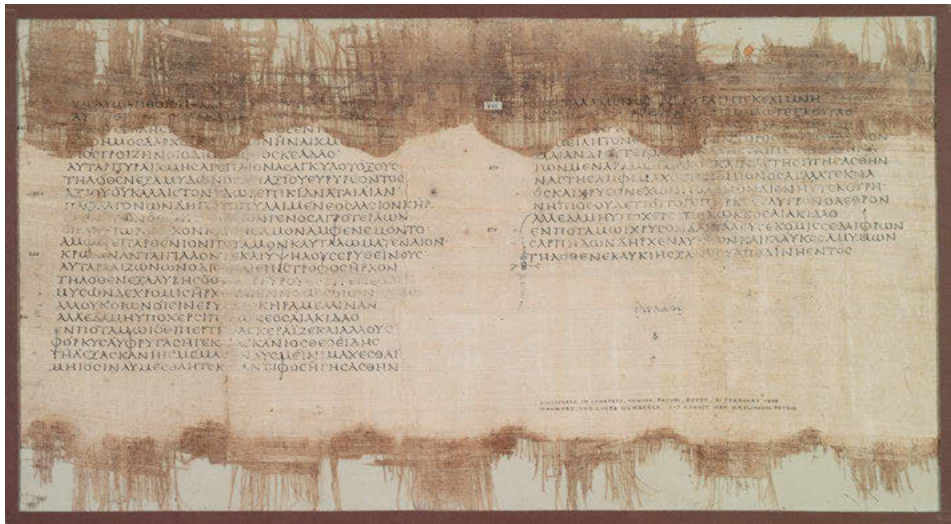


Fig. 3. Homer, *Iliad* II, 843–877, fragment of the so-called ‘Hawara Homer’ (P. Haw. 24–28), 2nd century CE, papyrus, c. 27.5 × 48.5 cm, Oxford, Bodleian Library MS. Gr. class. a. 1 (P)/1-10, columns 25–26

administrative position, and for whom the possession of expensive copies of classical Roman literature would be a token of their status and bring them closer to the central power.⁶² Here again it is clear that the aesthetic realisation of scripts depends not only on its formal characteristics and the traditions and techniques they rely on (autology), but also on symbolic and even ideological meaning it receives within specific contexts (heterology).

Other than by having an archaic look, a book can confer status, as Lucian’s book-collector well knows, through their scholarly origin.⁶³ An interesting example is the famous ‘Hawara Homer’, a 2nd-century CE bookroll that originally held at least the first two books of the Homeric poem (Fig. 3).⁶⁴ The papyrus shows all the elements of a deluxe edition: calligraphic round capitals, ample margins, and a final title at the end of Il. 2, with an ornate *coronis*, a siglum indicating the end of a book. This roll was found in the necropolis of Hawara, Egypt, under the head of a female mummy. The placing of books in sarcophagi is well-known in Pharaonic Egypt and was sometimes practiced by Greeks,

62 On Latin language and literature in Egypt, see Nocchi Macedo 2021, pp. 142–150, with further bibliography.

63 Lucian. *adv. ind.* 2,1–3.

64 P. Haw. 24–28 (MP³ 616; 2nd century CE). Digital images: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/94b08a6c-e139-4551-b331-57a336cac65c/> (last accessed: 13 May 2023).

in Egypt and elsewhere.⁶⁵ Unlike religious texts such as the *Book of the Dead*, the *Iliad* was not buried with the deceased in order to help her soul on its way to the afterlife, but to signify her social status. Belonging undoubtedly to the local elite, this woman had a taste for literature and was or wished to be seen as learned.

In the intercolumnar spaces of this bookroll, we detect here and there a few critical signs – the διπλή (*diple*) >, the διπλή περιεστιγμένη (*diple periestigmenē*, ‘dotted’ *diple*) ×, and the ὀβελός (*obelos*, ‘spit’) –.⁶⁶ These signs were invented in the 2nd century BCE by the grammarian Aristarchus of Samothrace, the sixth director of the library of Alexandria, and one of the most famous grammarians of Antiquity, who produced an authoritative edition of Homer’s poems, accompanied by a rich critical and exegetical commentary.⁶⁷ Each sign marked a problem in the text (inauthentic lines, wrongly placed lines, repeated lines, etc.), and indicated that the reader would find the problem discussed in the accompanying commentary.⁶⁸ Aristarchus seems to have played an important role in delineating the ‘Homeric vulgate’, the ‘version’ of the text that was most widely read in Antiquity and then transmitted to posterity.⁶⁹ However, signs and comments harking back to his scholarly work are extremely rare in papyri and medieval manuscripts, and that for the simple reason that such details would have been of little relevance for ‘common’ readers. Only professional scholars or very learned literati would have had a genuine interest in the philological ‘behind the scenes’ work. In the Hawara papyrus, the presence of Aristarchan signs, which were added by a corrector who revised the text a short time after the copy was ready, is anything but regular: they are missing at many places where they could be expected, and they are mistakenly placed six times.⁷⁰ Rather than genuine scholarly purpose, the signs might have been added for the sake of appearance. It was fashionable, especially in elite circles, to own books bearing marks

65 Other notable examples of Greek books found in sarcophagi are P. Berol. inv. 9875 (Timotheos: *Persians*; MP³ 1537; 4th century BCE), and P. Derveni (Orphic commentary; MP³ 2465.1; 4th century BCE).

66 Signs in the Hawara papyri (cf. McNamee 2007, p. 269): *diple* at *Iliad* 2, 481, 659, 701, 722, 727, 730, 741, 742, 802, 807, 809, 827, 830, 838, 839, 856, 858, 863, 872; *diple periestigmenē* at *Iliad* 2, 484, 634, 658, 674, 675, 697, 724, 746, 801; *obelos* at *Iliad* 2, 737, 794, 860, 861, 875, 876. For critical signs in Homer papyri, see McNamee 1981, Schironi 2012, and Schironi 2018, pp. 56–62.

67 On Aristarchus, see Schironi 2018, esp. pp. 3–48.

68 Aristarchan signs: ὀβελός (*obelos*) – for spurious lines, ἀστερίσκος (*asteriskos*) × for repeated lines, ἀστερίσκος σὺν ὀβελῷ (*asteriskos syn obelōi*) × – for wrongly placed lines, διπλή (*diple*) > for lines which were the object of a comment, ἀντίσιγμα (*antisigma*) ∩ and στιγμή (*stigmē*, ‘dot’) · for lines to be interchanged, ἀντίσιγμα περιεστιγμένον (*antisigma periestigmenon*, ‘dotted’ *antisigma*) ∩ · for lines containing tautologies.

69 The extent to which Aristarchus’ ‘edition’ (*ekdosis*) impacted the recension of Homer’s text has been widely debated. See Schironi 2018, pp. 41–43.

70 Mistaken signs in the ‘Hawara Homer’ (cf. McNamee 1981, p. 253, n. 14): *diple* instead of *diple periestigmenē* at *Iliad* 2, 727, and 839; *diple periestigmenē* instead of *diple* at *Iliad* 2, 801, and 856; *obelos* mistakenly placed at *Iliad* 2, 794 instead of 791–795, and at *Iliad* 2, 875–876 instead of 874–875.

of erudition, and especially that of the great Alexandrian scholarship.⁷¹ Ultimately, aesthetics, in its heterological manifestation, is a powerful medium of social status.

5. Conclusion

We have relatively little precise information about the production and circulation of books in Graeco-Roman Antiquity.⁷² Only in rare instances have manuscripts been preserved whose owner's name, and something about his/her life is known. However, by examining the aesthetics of the ancient Greek and Roman book through the CRC's heuristic model, and considering both their materiality and the multiple meanings and functions they had within the contexts in which they were produced and used, we can uncover interesting aspects of the relationship between the ancient readers and their books and, more broadly, with their own literary patrimony. This relationship was defined not only by the textual content (with its own aesthetic, cultural, and social implications), but also by the materiality of the object, both in its outer (material, format, dimensions) and inner expressions (layout, script, paratext). *Conventional* features of the 'beautiful book' are often those of costly objects, destined for the élite. However, as papyrological and literary evidence shows, the aesthetic perception of books was also built on many different factors, such as practicability of use, social status, and personal taste. Even if the adage urges not to judge a book by its cover, readers will inevitably have impressions about the materiality of books, even before reading them. Examining ancient manuscripts through the lens of different aesthetics, we can imagine having a glimpse of the ideas and mental associations of ancient authors, scribes, and readers when they conceived, produced, acquired, touched, looked at, and read their books.

71 McNamee 1981, pp. 252–256.

72 As regards papyrological sources, only three Greek documents contain information the materials and costs of book production in scribal ateliers: P. Turner 6 (MP³ 1308.7; 3rd century CE), BGU XX 2876 (TM 316239; 160–161 CE: <https://berlpap.smb.museum/06534/>, last accessed: 13 May 2023), and SB XX 14599 (TM 32189; 3rd century CE). Further data can be recovered from stichometric indication in literary papyri (cf. Battezzato 2009, pp. 8f., with further bibliography), while preserved lists of books give a glimpse into the content and organisation of libraries and private book collections in Egypt (cf. Otranto 2000).

Bibliography

Primary Sources

- Athen. = Athenaeus: *The Learned Banqueters*. Books I–III.106e, ed. by S. Douglas Olson, Cambridge, MA/London 2006 (Loeb Classical Library).
- Call. fr. = Callimachus, ed. by Rudolf Pfeiffer, vol. 1: *Fragmenta*, Oxford 1949.
- Lucian. adv. ind. = Lucian: [Adversus indoctum /] *Against the Ignorant Book-collector*, in: Lucian. With an English Translation by Austin Morris Harmon, Cambridge, MA/London 1921 (Loeb Classical Library), pp. 174–211.
- Mart. = M. Valerii Martialis *Epigrammata*, post W. Heraeum ed. by David Roy Shackleton Bailey, Stuttgart, 1990 (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*).
- Plin. epist. = Plinius Caecilius Secundus: *Sämtliche Briefe*. Lateinisch/Deutsch, tr. and ed. by Heribert Philips and Marion Giebel, Stuttgart 1998.

Secondary Literature

- Ammirati 2013 = Ammirati, Serena: *The Use of Wooden Tablets in the Ancient Graeco-Roman World and the Birth of the Book in the Codex Form*. Some Remarks, in: *Scripta* 6 (2013), pp. 9–15.
- Battezzato 2009 = Battezzato, Luigi: *Techniques of Reading and Textual Layout in Ancient Greek Texts*, in: *Cambridge Classical Journal* 55 (2009), pp. 1–23.
- Berg 2020 = Berg, Tatiana: *Signes, symboles et ornementation de l'Hadrianus de Montserrat* (P. Monts. Roca III, inv. 162–165), in: Nathan Carlig/Guillaume Lescuyer/Aurore Motte/Nathalie Sojic (eds.): *Signes dans les textes. Continuités et ruptures des pratiques scribales en Égypte pharaonique, gréco-romaine et byzantine*. Actes du colloque international de Liège (2–4 juin 2016), Liège 2020 (*Collection Papyrologica Leodiensia* 9), pp. 257–270.
- Birt 1882 = Birt, Theodor: *Das antike Buchwesen in seinem Verhältniss zur Litteratur*. Mit Beiträgen zur Textgeschichte des Theokrit, Catull, Properz und anderer Autoren, Berlin 1882.
- Birt 1907 = Birt, Theodor: *Die Buchrolle in der Kunst*. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen, Leipzig 1907.
- Blanchard 1989 = Blanchard, Alain (ed.): *Les débuts du codex*. Actes de la journée d'étude organisée à Paris les 3 et 4 juillet 1985 par l'Institut de Papyrologie de la Sorbonne et l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Turnhout 1989 (*Bibliologia* 9).
- Capasso 1990 = Capasso, Mario: "Omphalos" / umbilicus: dalla Grecia a Roma. Contributo alla storia del libro antico, in: *Rudiae* 2 (1990), pp. 7–29.
- Capasso 1995 = Capasso, Mario: *Il rotolo librario*. Fabbricazione, restauro, organizzazione interna, Galatina 1995 (*Papyrologica Lupiensia* 3).
- Cavallo 1983 = Cavallo, Guglielmo: *Libri, scritture scribe a Ercolano*. Introduzione allo studio dei materiali greci, Napoli 1983 (*Supplemento a Cronache Ercolanesi* 13.1).
- Cavallo 2008 = Cavallo, Guglielmo: *La scrittura greca e latina dei papiri*. Una introduzione, Pisa/Roma 2008 (*Studia erudita* 8).
- Cavallo/Maehler 1987 = Cavallo, Guglielmo/Maehler, Herwig (eds.): *Greek Bookhands of the Early Byzantine Period A.D. 300–800*, London 1987.
- Cavallo/Maehler 2008 = Cavallo, Guglielmo/Maehler, Herwig (eds.): *Hellenistic Bookhands*, Berlin/Boston 2008.

- Cavenaile 1987 = Cavenaile, Robert: *Le latin dans les milieux chrétiens d'Égypte*, in: Janeras, Sebastià (ed.): *Miscellània papirologica Ramón Roca-Puig en el seu vuitantè aniversari*, Barcelona 1987, pp. 103–110.
- Choat/Giorda 2017 = Choat, Malcolm/Giorda, Maria Chiara (eds.): *Writing and Communication in Early Egyptian Monasticism*, Leiden 2017 (Texts and Studies in Eastern Christianity 9).
- Cribiore 1996 = Cribiore, Raffaella: *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta 1996 (American Studies in Papyrology 36).
- Crisci/Pecere 2004 = Crisci, Edoardo/Pecere, Oronzo: *Il codice miscellaneo. Tipologia e funzioni*. Atti del Convegno internazionale (Cassino, 14–17 maggio 2003), Cassino 2004 (Segno e Testo 2).
- Del Corso 2010 = Del Corso, Lucio: *Libri di scuola e sussidi didattici nel mondo antico*, in: Del Corso, Lucio (Ed.): *Libri di scuola e pratiche didattiche dall'antichità al Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cassino, 7–10 maggio 2008), Cassino 2010, pp. 71–110.
- Dupont 2009 = Dupont, Florence: *The Corrupted Boy and the Crowned Poet or, The Material Reality and the Symbolic Status of the Literary Book at Rome*, in: William A. Johnson/Holt N. Parker (eds.): *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford 2009, pp. 143–163.
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (eds.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), pp. 3–51.
- Harris 1991 = Harris, William V.: *Ancient Literacy*, Cambridge MA 1991.
- Henrichs/Koenen 1970 = Henrichs, Albert/Koenen, Ludwig: *Ein griechischer Mani-Codex* (P. Colon. inv. nr. 4780), in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 5 (1970), pp. 97–216.
- Johnson 2000 = Johnson, William A.: *Toward a Sociology of Reading in Classical Antiquity*, in: *American Journal of Philology* 121 (2000), pp. 593–627.
- Johnson 2004 = Johnson, William A.: *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*, Toronto 2004 (Studies in Book and Print Culture).
- Mallon 1952 = Mallon, Jean: *Paléographie romaine*, Madrid 1952 (Scripturae 3).
- Marganne 2021 = Marganne, Marie-Hélène: *Les codices médicaux grecs de petit format en parchemin dans l'Égypte gréco-romaine*, in: Paola Davoli/Nataschia Pellé (eds.): *Πολυμαθεία. Studi classici offerti a Mario Capasso*, Lecce 2021, pp. 295–310.
- Marganne 2022 = Marganne, Marie-Hélène: *L'utilisation de l'encre rouge dans les papyrus littéraires grecs et latins*, in: Mario Capasso/Paola Davoli/Nataschia Pellé (eds.): *Proceedings of the 29th International Congress of Papyrology* (Lecce 28 July – 3 August 2019), Lecce 2018, pp. 700–710.
- McNamee 1981 = McNamee, Kathleen: *Aristarchus and "Everyman's" Homer*, in: *Greek, Roman & Byzantine Studies* 22 (1981), pp. 247–255.
- McNamee 2007 = McNamee, Kathleen: *Annotation in Greek and Latin Texts from Egypt*, New Haven 2007 (American Studies in Papyrology 45).
- Nocchi Macedo 2010 = Nocchi Macedo, Gabriel: *Réexamen du dessin du "Codex Miscellaneus" de Montserrat* (P. Montserrat inv. nr. 154 = MP³ 2916.41), in: *Aegyptus* 90 (2010), pp. 99–117.
- Nocchi Macedo 2014 = Nocchi Macedo, Gabriel: *L'Alceste de Barcelone* (P. Monts. Roca inv. 158–161). Édition, traduction et analyse contextuelle d'un poème latin conservé sur papyrus, Liège 2014 (Collection Papyrologica Leodiensia 3).
- Nocchi Macedo 2021 = Nocchi Macedo, Gabriel: *Ancient Latin Poetry Books. Materiality and Context*, Ann Arbor 2021 (New Texts from Ancient Cultures 9).
- Otranto 2000 = Otranto, Rosa: *Antiche liste di libri su papiro*, Roma 2000 (Sussidi eruditi 49).
- Pecere 1990 = Pecere, Oronzo: *I meccanismi della tradizione testuale*, in: Guglielmo Cavallo et al. (eds.): *Lo spazio letterario di Roma antica*, Rome 1989–, vol. 3: *La ricezione del testo*, Rome 1990, pp. 297–386.

- Roberts/Skeat 1983 = Roberts, Colin H./Skeat, Theodore C.: *The Birth of the Codex*, London 1983.
- Schironi 2012 = Schironi, Francesca: *The Ambiguity of Signs. Critical σημεία from Zenodotus to Origen*, in: Maren R. Niehoff (ed.): *Homer and the Bible in the Eyes of Ancient Interpreters*, Berlin/Boston 2012 (*Jerusalem Studies in Religion and Culture* 16), pp. 87–112.
- Schironi 2018 = Schironi, Francesca: *The Best of the Grammarians. Aristarchus of Samothrace on the Iliad*, Ann Arbor 2018.
- Svenbro 1988 = Svenbro, Jesper: *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988 (Textes à l'appui. Histoire classique).
- Turner 1977 = Turner, Eric G.: *The Typology of the Early Codex*, Philadelphia 1977 (Haney Foundation Series 18).
- Turner 1987 = Turner, Eric G.: *Greek Manuscripts of the Ancient World. Second Edition Revised and Enlarged*, ed. by Peter J. Parsons, London 1987 (*Bulletin of the Institute of Classical Studies* 46).
- Van Haelst 1989 = Van Haelst, Joseph: *Les origines du codex*, in: Alain Blanchard (ed.): *Les débuts du codex. Actes de la journée d'étude organisée à Paris les 3 et 4 juillet 1985 par l'Institut de Papyrologie de la Sorbonne et l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, Turnhout 1989 (*Bibliologia* 9), pp. 13–35.

Databases

- Catalogue des papyrus littéraires grecs et latin Mertens-Pack³ (MP³), Université de Liège. Centre de Documentation de Papyrologie Littéraire (CEDOPAL). URL: www.cedopal.uliege.be (last accessed: 18 April 2023).
- Trismegistos. An Interdisciplinary Portal of the Ancient World (TM), Katholieke Universiteit Leuven. URL: <https://www.trismegistos.org/> (last accessed: 18 April 2023).

The Berthouville Cups of the Poets

Aesthetic Artefact and Literary *Paideia* in the Early Roman Empire

Abstract

This paper considers a pair of decorated silver cups from the 1st century CE. The so-called cups of the poets belong to the Berthouville Treasure found in Normandy and are now housed at the National Library of France. I argue that their decoration – scenes with *literati* – had an important social function and was also a means of aesthetic reflection. The remarkable design and visual program of these luxury artefacts is warranted by the context of the elite *convivium* (the banquet) for which they were conceived. The banquet was a key venue for socialization among the elites in Antiquity. Banqueters could handle and closely inspect these cups and discuss their scenes within a shared literary culture (*paideia*). The Berthouville cups present themselves as particularly complex aesthetic artefacts, insofar as they invite viewers to reflect on the represented scenes and their intermedial meaning.

Keywords

Berthouville, Convivium, Cantharus, Paideia, Astronomy, Intermediality

This paper addresses two precious objects from Greco-Roman Antiquity, a pair of silver cups which belong to the Berthouville Treasure.¹ Found at an important shrine of Mercurius in Roman Gaul (in Normandy), these two cups present, as their nickname indicates, scenes of *literati*, which were sculpted on their surface with the repoussé technique. By carefully selecting and organizing the scenes and staging objects and acts in them, the designer of the vases gave us a striking example of how objects could convey cultural references. There was a significant social context which surrounded these objects, namely the elite *convivia* ('dinner-parties') of the early Empire. In the first half of the paper, I will discuss the expectations and social etiquettes that characterize aristocratic banquets during this age. This constitutes the heterological dimension of the Berthouville cups, which explains many key features of the cups' design. On the other hand, not *all* features of the cups are primarily functional to entertaining ancient ban-

- 1 Paris, Bibliothèque nationale de France, 56.13 and 56.14. The convenient name 'cups of the poets' was first employed by Schefold 1943, p. 216; more recently, Lapatin 2015 used it with caution as it is not possible to identify with certainty all male figures sculpted on the cups as poets. In this chapter I use the term 'Berthouville cups'.

queters. Certain design choices were made instead to draw attention to a certain degree of eccentricity that these intermedial objects manifest. Compared to other objects of the same type, the Berthouville cups invite deeper engagement and reflection on their own design, materiality, and intermedial message. In other words, these objects are characterized by features that belong to the autological dimension and, therefore, are also a notable example of aesthetic self-reflection, in the Early Roman Empire.

This study focuses on the cup with the inventory no. 56.13 of the pair now kept in the Bibliothèque nationale de France. One practical reason for this choice is that, out of the two, it features scenes which are to some extent easier to interpret. The scene on one side of the cup is especially relevant to the topics under discussion in this volume. On side A of the cup, astronomical knowledge and literate education both play a central role in the message of the representation. Astronomy is here intended not as technical expertise but as a topic of broad interest for the elites, a peculiar aspect of ancient culture. This allows us to narrow down the range of possibilities for interpreting the cultural references implied in the scene. These references are of an intermedial nature insofar as we have one medium (visual art) which conveys a message about another medium (literature). Due to the marked social function of these cups (the banquet-context), such references to *litterati* are a manifestation of shared knowledge among the well-educated upper classes in antiquity.²

1. The scenes on cup BnF 56.13

The archeological findings which constitute the Berthouville Treasure comprise silverware objects of different kinds (statuettes, vases, cups, plates, etc.). The Treasure consists of ex-voto objects which were found in 1830 in an enclosed space next to the temple of Mercury, having been buried there around the early 3rd century CE. Although all objects were deposited by this time as ex-voto, there is a significant degree of heterogeneity among them, as some were previously used in other contexts. The objects of the Treasure belong to different periods and, therefore, have different styles.³ The cup pair of the poets is dated, mostly based on stylistic features, to the 1st century CE.⁴ Since

2 Literary *paideia* was important to the elites. Treggiari 2015 shows that the young Cicero and some of his family members spent time at the houses of well-educated members of the Roman élite to receive a more advanced and general education. Socialization was an important component in ancient higher literacy processes, also during the Early Empire, cf. Johnson 2010.

3 For more archeological details, see Lapatin 2014.

4 Cf. Lapatin 2014, p. 142. The Berthouville cups are often compared to other 1st-century CE decorated silverware, such as the Treasure of Boscoreale. Studies of later silverware suggest that the format of the vases and the decoration technique that were current in the 1st century CE fell out of favor in the next centuries, cf. Baratte 1993 (with the caveat that our information on the 2nd cen-

no inscription is found on them, we cannot determine anything about their owner's identity or the local background. Cup 56.13 measures 14.3 cm in height and its mouth has a diameter of 11.8 cm; cup 56.14 has the same height with a mouth of 12 cm. They are called *canthari* in Latin and are a type of drinking cup with large handles.

One of the striking and most commented upon features of these cups is their pictorial program, which Lapatin most recently re-examined in detail.⁵ As mentioned, in this paper I will only revisit the interpretations of cup BnF 56.13. On side A of the object (Fig. 1), a standing male figure on the right and a seated female figure on the left are focused on the middle of the scene, where an astronomical globe is lying on a low square pedestal; in the background, a string instrument and another pedestal with an ovoid object are placed on a structure.

On the other side of the cup (B; Fig. 2), we see on the left a standing female figure next to a vase holding a papyrus roll in one hand and the leaves of a plant in the other. On the right side of the scene, a seated male figure is pointing a long, hooked staff towards the centre. In the background of the composition, a theatre mask is lying on a structure. The details of both these scenes can be better grasped in the engravings after Léon Coutil (Fig. 3), which were published in the first catalogue of the Berthouville Treasure.⁶

Due to the absence of inscribed names, debate has grown in scholarship on how to interpret the identity of the figures. The scene on side A has generated many hypotheses, while side B has generated less debate. Picard suggests for the latter (scene B) that it represents the Hellenistic poet Lycophron next to Cassandra, the protagonist of his extant poem *Alexandra*.⁷ Later readings (by, e.g., Schefold and Lapatin) align with Picard's interpretation;⁸ the only alternative to this interpretation in scholarship appears to be an earlier suggestion by Schefold, who tentatively identifies the figures as the archaic poet Thespis, the mythic inventor of tragedy, and a Muse.⁹

As for the scene on side A, the identification of the man as the astronomical poet Aratus is prevalent in scholarship but is not without its problems. Schefold, and, later,

tury CE is partial); on Roman silverware through different periods, see also Pirzio Biroli Stefanelli 1991. Schefold 1997, p. 286, speaks of the Augustan period but in the imitation of an original of the 3rd century BCE. This remains highly speculative, and there is no reason for it other than the identification of some of the figures as Hellenistic poets (see also Picard 1950). Collection records can be found online: <https://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbht20> (56.13) and <https://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbg6rz> (56.14; both last accessed: 6 August 2023).

5 Prioux 2021, pp. 420–422, is the most recent reference to the cups, she focuses on the scene which allegedly depicts Theocritus (on the cup BnF 56.14).

6 Babelon 1916.

7 Picard 1950.

8 Schefold 1997; Lapatin 2015.

9 Schefold 1943.



Fig. 1. Cup with literary figures (so-called Cup of the Poets, side A), 1st century CE, silver, 14.3 × 17 cm, Ø 11.8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des monnaies, médailles et antiques, inv. no. 56.13



Fig. 2. Cup with literary figures (so-called Cup of the Poets, side B), 1st century CE, silver, 14.3 × 17 cm, Ø 11.8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des monnaies, médailles et antiques, inv. no. 56.13

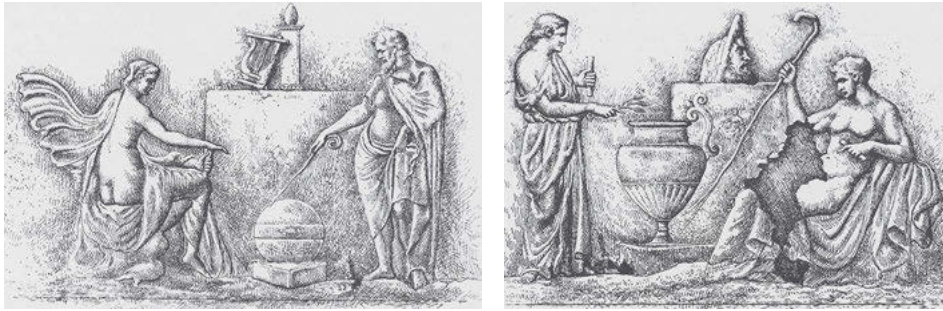


Fig. 3. Léon Coutil: Drawings of the repoussoir images on side A and B of the Cup of the Poets 56.13, first published in Babelon 1916

Picard, with more detailed arguments, proposed Aratus and the Muse Urania.¹⁰ Indeed, the Greek poet Aratus (3rd century BCE) was well known in antiquity for his astronomical poem *Phaenomena*. Other ancient representations of him in material culture are extant which attest to his close association with the Muse Urania.¹¹ Picard also pushes the argument that the Berthouville cups represent *all* intellectuals of the Hellenistic culture and goes so far as to speculate a Hellenistic, Macedonian context of production for the cups. This theory has lost appeal in recent scholarship.¹² In a later contribution, Schefold suggested a different interpretation of the scene, namely the Greek astronomer Eudoxus with the Muse Urania.¹³ Indeed, the topic of astronomy was not confined to poetry in antiquity. Intellectuals, not only Eudoxus, but also Hipparchus or Pythagoras, who dealt with astronomy and wrote prose works may also be considered part of the Early Empire's literary *paideia*.

Lapatin, in pointing out the inherent ambiguities in the scenes of the Berthouville cups, turns attention away from attempting to exactly identify these figures.¹⁴ The scholar suggests that these cups *play* with the viewers and have them marvel at the riddling details of their representations. Lapatin recalls the importance of ancient banquets as a prime venue for learned and cryptic references of this kind. The complexity of the iconographic messages in the scenes is then no longer a problem that modern scholars must 'solve' but a significant feature to be placed in context. One goal of this paper is to focus on what we know of aristocratic banquets of the Early Empire, in order to further contextualize the design and visual program of the Berthouville cups.

10 Schefold 1943; Picard 1950.

11 See most recently Mastorakou 2020.

12 Cf. Lapatin 2015, p. 70.

13 Schefold 1997.

14 Lapatin 2015.

In addition, I also argue that the cups' intermedial aesthetic resulted in a certain degree of legibility, afforded by the scenes represented on them. While the cups do *not* make a point of disambiguating the exact identification of the *literati*, they aim to present a variety of situations and genres, with different gestures of the figures and key objects from one scene to the next. I will concentrate on scenes A and B of cup BnF 56.13 and explore to what degree they let ancient viewers discern references to different genres of literary *paideia*. The context in which this intermedial meaning of the cup was appreciated is, indeed, pivotal for understanding how it worked; hence, I will now turn to the social function of the cups in the Early Roman Empire.

2. The cups' social function: entertainment and display at elite banquets

The Berthouville cups make no mystery of their general pictorial theme, namely knowledge and literariness. Books in the form of papyrus rolls are found in *all* four scenes on the objects. The presence of these books is often very marked, such as in scene B where both figures hold one roll; in scene A, the female figure holds very firmly to her roll, in a somewhat eccentric pose. While papyrus rolls were objects intended primarily for ancient libraries and not dinner parties, the prominent act of holding the rolls in the scenes is interesting, because it seems to mirror the function of the cups themselves, that is, of being handled. The *canthari* are drinking cups and, as such, they have small dimensions and were designed to be grasped by their long handles, looked at up-close, and then brought to the mouth.

As I mentioned before, the context of production and the ownership of these cups remain obscure to us. But the *cantharus*-design itself suggests a dining and convivial context. Besides, vases and cups made of silver, and even more so those with decorations, were luxury items and belonged to higher social groups, in antiquity.¹⁵ Thus, one may assume that the Berthouville cup pair was intended for use and display at dinner-parties of the upper classes. These were prime social events. They helped build or reinforce group cohesion, shared values, and social hierarchies. In what follows, I will discuss literary evidence which shows key features of this social phenomenon in the Early Empire. I will present passages where knowledge and literary references are brought up at elite *convivia*, during conversations, often in the presence of decorated luxury objects. These passages will offer a contextualization for how the Berthouville cups were used in situations fraught with social values.

From the archaic period, Greeks gave particular importance to the moment of drinking wine together, the so-called *sympósion*, which followed the meal (*deípnōn*) at a

15 Lapatin 2014, pp. 140f.

dinner-party. Roman society, on the other hand, organized the dinner party (*convivium* or *cena*, in Latin) in a different way, that is without isolating the moment of social drinking from eating. Food, wine, and conversation were enjoyed by attendees throughout the event. When Rome became an empire during the Hellenistic age, these banquet traditions were progressively made to coexist and thus tended to influence one another in the following centuries.¹⁶

At elite banquets during the Roman era, decorated silver objects played a key role. They contributed to the aura of excellence and exclusivity, which aristocratic groups or people aspiring to this social level were eager to experience when attending or hosting private social meals.¹⁷ In a well-known passage of the *Satyricon* of Petronius (1st century CE), the freedman and aspiring aristocrat Trimalchio boasts about his love for silverware and indulges in the myths represented on the objects:

“in argento plane studiosus sum. habeo scyphos urnales plus minus <C. caelatos>, quemadmodum Cassandra occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic ut vivere putes. habeo capidem quam <mihi> reliquit patronus meus, ubi Daedalus Niobam in equum Troianum includit. nam Hermerotis pugnas et Petraitis in poculis habeo, omnia ponderosa; meum enim intellegere nulla pecunia vendo.” haec dum refert, puer calicem proiecit. ad quem respiciens Trimalchio: “cito” inquit “te ipsum caede, quia nugas es.”¹⁸

“I myself am very fond of silver. I’ve about a hundred three-gallon urns done in relief showing how Cassandra killed her own children, and the boys are lying there so dead that you would think that they were alive. I’ve a bowl that my patron bequeathed to me, on which Daedalus is shutting Niobe in the Trojan horse. And I’ve got the fights of Hermeros and Petraitis engraved on goblets, all of which are heavy; of course, I don’t sell products of my expertise for any amount of money.” As he was recounting these things, a slave boy dropped a goblet. Trimalchio looked at him and said: “Kill yourself right now for being so stupid.”¹⁹

During Trimalchio’s dinner, many vases and other objects are exhibited and constantly talked about. It is indeed hilarious to see in this passage both Trimalchio’s obsession with the decorated vases and his scant knowledge of what they represent. For example, he confuses Medea with Cassandra, the Trojan prophetess of Apollo, who had no children. The references to the wrong myth show that Trimalchio’s *paideia* does not match elite standards. Indeed, he represents an emerging social class of the Roman Empire, well-off freedmen, who aspired to the same culture of the aristocracies – and in describing

16 On Roman *convivia*, also in comparison with the Greek tradition, see Stein-Hölkeskamp 2005, Schnurbusch 2011, and König 2012, pp. 3–29; on Greek dinner parties, see Eijnde/Blok/Strootman 2018 who suggest that Hellenistic Greece already gave more importance to the eating moment of the dinner party.

17 See Lapatin 2014, pp. 127–147, on luxury objects in the Roman era.

18 Petron. 52,1–4. All quotations of the Latin text of the *Satyricon* are from Schmeling.

19 Translations are from Schmeling, see Petron. (tr. Schmeling 2020), pp. 165–167.

them, Petronius lays out a biting satire of his time.²⁰ What is most interesting for us, is how this passage illustrates the importance of making cultural references drawn from one's education (*paideia* in Greek) during *convivia*. They are one of those immaterial, yet essential 'goods' that ancient elites shared and displayed next to luxury objects.

Moreover, the *Cena Trimalchionis* provides a few other noteworthy parallels with the function and content of the Berthouville cups. Literature was indeed a key component of aristocratic *paideia* and, like mythological references, could be brought up during amicable conversations at dinner parties.²¹ For example, Trimalchio also eagerly engages his guests in literate topics.²² In one passage, Trimalchio is interested in poetry:

ab hoc epigrammate coepit poetarum esse mentio diuque summa carminis penes Mopsus Thracem memorata est, donec Trimalchio "rogo" inquit "magister, quid putas inter Ciceronem et Publium interesse? ego alterum puto disertiores fuisse, alterum honestiores. [...]"²³

From this epigram there arose a discussion about poets, and for some time the crown of poetry was in the possession of Mopsus of Thrace, until Trimalchio said: "I ask you, master, what do you think is the difference between Cicero and Publilius? I think the first one is more eloquent, the second more honorable. [...]"²⁴

After Trimalchio had improvised an epigram (not in the quote above), he and his guests began mentioning names of poets and judging their worth. This exchange of ideas is the perfect social activity to test group identity and shared values, but it also allows the banqueters to tease each other, in a playful contest. Trimalchio's group agrees then that a certain Mopsus of Thrace ought to be considered the paragon of poets. Once again Petronius' humor comes in. For, the name of this alleged excellent author does not match with any historical figure that we know. It rather appears to be yet another dubious reference thrown out at this dinner party.²⁵ But the whole passage does show that references to literature are deemed quite important and are put on display. This included the ability of debating and comparing the qualities of literary authors, which we might take as one other feature of aristocratic *paideia*.

In the same quote, Trimalchio also triggers a discussion by asking his guests to comment on two well-known authors. He first asks the rhetorician Agamemnon (i.e. an expert on the topic) to compare Cicero with a mimographer Publilius of the same

20 On the importance of the emerging class of wealthy freedmen putting pressure on the aristocracies of the Roman Empire, see Ramsby 2012.

21 This is shown by Plutarch and Athenaeus of Naucratis, indeed in a somewhat idealized rendition of the dinner party but not deprived of realistic features; cf. König 2012, esp. pp. 13–120.

22 A survey of these can be found in Horsfall 1989a and Horsfall 1989b.

23 Petron. 55,4–5.

24 Petron. (tr. Schmeling 2020), p. 173.

25 See Schmeling 2011, p. 224.

period. This again entails making judgements about the authors and their work. Since the two figures did not practice the same genre, this comparison might seem again proof of Trimalchio's cultural shortcomings.²⁶ Petronius might have intended as comic the fact that Trimalchio compares two authors with very different backgrounds – Cicero is a polymath and a key figure in the political arena of his time, while Publilius is a specialized writer and performer. Comparison between authors of the same genre is well attested in the context of ancient rhetorical education.²⁷ But ancient authors also compare authors and works from different genres, such as when they discuss stylistic issues.²⁸ Perhaps, then, Trimalchio is not asking something unheard of by drawing two different genres together to compare, in this case, Cicero's eloquence (i.e. his oratory) and Publilius' *honestas* (i.e. his moralistic poetry).²⁹ Note that this passage from Petronius provides quite a close parallel to the Berthouville cups, whose compositions refer to different expressions of literary *paideia*, with works about astronomy on side A and theatre / dramatic poetry on side B. Both the *Satyricon* and the cups suggest that dinner attendees in the 1st century CE enjoyed playing the game of comparing literary figures and different *genres*.

Lastly, the *Satyricon* reveals yet another important cultural feature of the early imperial period, namely an increased interest in astronomy and astrology. New poems with astronomical content are published in the 1st century CE (e.g. Manilius' *Astronomica*, Germanicus' *Phaenomena*). Petronius attests to this interest of his contemporaries in the science of the stars.³⁰ Trimalchio at some point of the dinner has more food served on a plate that depicts the zodiac signs (cf. Petron. 35). This object strikes Trimalchio's guests in its extraordinary material qualities, not due to its size but its visual program.³¹

26 Cf. Gianotti 2013, p. 391.

27 This is noted by commentators, cf. Schmeling 2011, p. 224; Gianotti 2013, p. 391.

28 Consider, for instance, Pseudo-Longinus' *On the Sublime* (Ps.-Long. subl.) 10,4–7, where shipwreck scenes from different authors and genres are compared (e.g. the poem *Arimaspeia*, Homer, Aratus, Archilochus, the orator Demosthenes); at Ps.-Long. subl. 13,3, the author compares the degree to which the historian Herodotus, the poets Archilochus and Stesichorus, and the philosopher Plato exhibit features of Homeric poetry. Also, the treatise *On Style* attributed to Demetrius (see Ps.-Demetr. eloc.) makes similar comparisons between genres, such as in chapters 44–51 where discussion on grand style (μεγαλοπρεπής χαρακτήρ [*megalo-prepès charaktér*]) includes Thucydides, Homer, and Plato.

29 We do not know for certain whether this refers to Publilius' mime-poetry or to his aphoristic poetry (or both). After the quoted passage, Trimalchio recites some moralistic verses to exemplify the quality of Publilius; authorship and meaning of these verses are debated (Petron. 55,5–6), cf. Schmeling 2011, pp. 224f.

30 Green 2014, pp. 35–37, points out that the speech of Trimalchio implies the popularity of basic notions of astrology in the 1st century CE.

31 Petron. 35,1–2: *laudationem ferculum est insecutum plane non pro expectatione magnum; novitas tamen omnium convertit oculos. rotundum enim repositorium duodecim habebat signa in orbe disposita, super quae proprium convenientemque materiae structor imposuerat cibum.*

The plate's images give Trimalchio the opportunity to show his pretended *philologia* and, more specifically, his competence in astrology by giving a speech to his guests on how the various zodiac signs determine the behavior of people (Petron. 39,4–14).

At the end of this speech, Trimalchio concludes his small lecture with a note about the structure of the cosmos, which his guests applaud and compare to famous authorities in astronomy:

“sic orbis vertitur tamquam mola, et semper aliquid <boni aut> mali facit, ut homines aut nascantur aut pereant. quod autem in medio caespitem videtis et super caespitem favum, nihil sine ratione facio. terra mater est in medio quasi ovum corrotundata, et omnia bona in se habet tamquam favus.” “sophos!” universi clamamus, et sublati manibus ad cameram iuramus Hipparchum Aratumque comparandos illi {homines} non fuisse.³²

“So the world turns round like a millstone, and always does something good or bad, so that men are either born or die. As for the turf you see in the center and the honeycomb on the turf, I do nothing without a reason. Mother earth is in the middle, rounded like an egg, and holds within herself all good things as if a honey-comb”. “Bravo,” we all cried and with our hands raised towards the ceiling swore that Hipparchus and Aratus could not be compared with him.³³

I am interested in this passage in so far as it shows the reaction of the room to Trimalchio's astrological speech, which is indeed of flattering (and highly ironic) enthusiasm. But note also that the guests name drop the poet Aratus and the astronomer Hipparchus to celebrate Trimalchio's impressive culture. Hipparchus of Nicaea, a Greek scientist of the 2nd century BCE, did not engage at all in astrology but was an expert in the field of mathematics and astronomy. In addition, he was a fierce critic of Aratus' poetry.³⁴ Aratus himself, while being an appropriate reference (generally speaking) about knowledge of the heavens, is not concerned with astrology at all. Thus, the acclaim of Trimalchio's guests has a ridiculing effect. But, more importantly for this paper, it also suggests that, when the topic of astronomy / astrology comes up, it is acceptable, if not even desirable, to make a reference to Aratus or Hipparchus in the context of an elite-looking dinner party.³⁵ This reference was intended to be appreciated by others, thus it carries a social function (it speaks to a shared *paideia*).

32 Petron. 39,13–40,1.

33 Petron. (tr. Schmeling 2020), p. 137.

34 On Hipparchus and Aratus, see most recently Lightfoot 2017.

35 Aratus of Soli appears to be the most popular reference for astronomy (and poetry) in antiquity, especially in the Roman era, cf., e.g., Gee 2013. This is well attested to by, amongst others, Ovid who adds Aratus to his list of most valuable poets in the *Amores*, and describes him alone with a sole reference to astronomy: ‘Aratus will always be with the sun and the moon’ (Ov. am. 1,15,16: *cum sole et luna semper Aratus erit*).

Before I turn to the design and visual messages of the Berthouville cups and to what degree this reflects, but also exceeds, a social function, I wish to point out in more detail how the dinner party executes an important process of socialization. Petronius, with his trenchant account, has let us only glimpse this, but other authors explicitly mention those unwritten rules that guaranteed the success of aristocratic banquets. The Greek writer Plutarch (45–early 2nd century CE) provides us with testimony on the importance of shared culture at these social events. This emerges from the opposite case which Plutarch describes, namely the unpleasant situation where someone breaks the etiquettes of the conversation:

εἶναι δὲ δεῖ καὶ αὐτὰς τὰς ζητήσεις ὑγροτέρας καὶ γνώριμα τὰ προβλήματα καὶ τὰς πεύσεις ἐπεικεῖς καὶ μὴ γλίσχρας, ἵνα μὴ πνίγωσι τοὺς ἀνοητοτέρους μὴδ' ἀποτρέπωσιν. [...] δεῖ γὰρ ὡς τὸν οἶνον κοινὸν εἶναι καὶ τὸν λόγον, οὗ πάντες μεθέξουσιν. οἱ δὲ τοιαῦτα προβλήματα καθιέντες οὐδὲν ἂν τῆς Αἰσωπείου γεράνου καὶ ἁλώπεκος ἐπεικέστεροι πρὸς κοινωνίαν φανεῖεν. [...] οὕτω τοῖνυν, ὅταν οἱ φιλόσοφοι παρὰ πότον εἰς λεπτὰ καὶ διαλεκτικὰ προβλήματα καταδύντες ἐνοχλῶσι τοῖς πολλοῖς ἔπεσθαι μὴ δυναμένοις, ἐκεῖνοι δὲ πάλιν ἐπ' ὥδᾶς τινὰς καὶ διηγήματα φλυαρώδη καὶ λόγους βαναύσους καὶ ἀγοραίους ἐμβάλωσιν ἑαυτούς [...].³⁶

The matters of inquiry must be in themselves rather simple and easy, the topics familiar, the subjects for investigation suitably uncomplicated, so that the less intellectual guests may neither be stifled nor turned away. [...] Indeed just as the wine must be common to all, so too the conversation must be one in which all will share, and those who propose complex and abstruse topics for discussion would manifestly be no more fit for society than the crane and the fox of Aesop. [...] And so philosophers, whenever they plunge into subtle and disputatious arguments at a drinking-party, are always irksome to most of the guests, who cannot follow; and these in turn throw themselves into the singing of any kind of song, the telling of foolish stories, and talk of shop and marketplace.³⁷

This text makes clear what we could read only between the lines in Petronius. During the banquet, it would be wrong to have guests experience any embarrassing situations, such as by posing too-difficult intellectual questions during a conversation. In other words, showing off individual intellectualism should be balanced with the sharing of *paideia* and must not be pursued at the expense of the latter.³⁸

Similar concerns are already found in Cicero (1st century BCE). In the treatise *De officiis* (Cic. off. 1,132–140), he takes a close look at aristocratic conversations, especially in the context of *convivia* (he even discusses how the right house for dinner parties should look like). With regard to what topics should be fitting for conversation, Cicero says the following:

36 Plut. quaest. conv. 1,1,614D–F. Greek text from Fuhrmann 1972.

37 Plut. quaest. conv. (tr. Clement/Hoffleit 1969), pp. 19–21.

38 On Plutarch's work *Quaestiones convivales*, see König 2012, pp. 64–89.

habentur autem plerumque sermones aut de domesticis negotiis aut de republica aut de artium studiis atque doctrina. danda igitur opera est ut, etiamsi aberrare ad alia coeperit, ad haec revoce-
tur oratio, sed tutumque aderunt; neque enim isdem de rebus nec omni tempore nec similiter
delectamur. animadvertendum est etiam quatenus sermo delectationem habeat [...].³⁹

There are usually conversations on private affairs, on politics, on culture and knowledge. Then, one must act so that, if the talk begins to go astray towards other things, it can be brought back to these, but in whatever way they come up; for, one does not like the same topics all the time and in the same degree. One must also observe to what point the conversation is pleasant [...].⁴⁰

So, discussion of literary topics is welcome during *convivia*, as the domains of *studia artium* and *doctrina* certainly include them. Like Plutarch, Cicero is also concerned with the dangerous possibility that conversation might stray to inappropriate topics and lose its charm.⁴¹ This again suggests that dinner attendees were to gauge any references to *paideia* carefully, paying close attention to the fact that conversations were key to consolidating social circles and networks.

Based on the passages of Plutarch and Cicero, we can conclude that there was strong awareness in antiquity that the dinner party entailed an exchange of shared cultural values and was a prime venue for socialization of the élites. Petronius' satirical account of the *convivium* held at Trimalchio's house portrays how the freedman and his guests clumsily strived to emulate the unwritten laws of the Roman élites, the splendor of their banquets, and the complex dynamics of their conversations. It emerges clearly from these testimonies that the *convivium* was indeed an entertaining situation, where the participants would engage in games, discussions, and amusing skirmishes. But it also featured shared *paideia* which reinforced group identity. References were made to myth, objects, and to literary culture to trigger conversations. But one avoided any topics which could create too strong a division between those who would understand the references and those who would not, among the banqueters. This is the context for which the Berthouville cups were intended.

Many details of the cups were meant for close inspection by banqueters and sparked curiosity and discussion among participants of a dinner party. The design of the scenes is complex enough to provide a good source of entertainment. First, it invites comparison between the two sides of the cup and between the two cups themselves. Each cup artfully presents parallel features on the two sides. For instance, the standing figures and the seated ones are close to one another if one turns the cup. But there are also subtle changes when one moves from one scene to the other: the age of the male figures can be either younger, as in side B (Fig. 2), or older-looking, as in figure 1; nudity also character-

39 Cic. off. 1,135. Latin text from Winterbottom.

40 Translation is mine, L.C.

41 Schnurbusch 2011, pp. 206–214, discusses Cicero in the wider context of Roman *convivia*.

izes in one scene the male figure and, in the other, the female figure, both being in the seated position. This creates a sense of coherence but also calculated variety throughout the visual program of the cups.

Lapatin speculates that many details of the compositions might be intended as puzzles for well-educated viewers.⁴² For example, in the scene with the astronomical globe (Fig. 3), one notices some baffling details: a goose⁴³ near the feet of the female figure, the lyre and the ovoid object in the background. Now, as Lapatin himself suggests, perhaps the goal of these details is not to lead to a definitive interpretation of the scene but to spark discussion. One might then assume that conversations of this sort imply social values such as competition, erudition, and sophistication. But, without underestimating any of these important features, one would expect the Berthouville cups also to reinforce a sense of shared *paideia* within the elites. In other words, these objects' images and design must have brought up some common aesthetic and cultural values, which banqueters did not fail to notice, as the next section will show.

3. Aesthetics and intermediality in the Berthouville cups

Some features of the Berthouville cups also work to make these objects aesthetic artefacts. According to the CRC 1391, an aesthetic artefact (or act) makes a statement about its own form as having a meaning *sui generis*. Such an artefact possesses a peculiar, self-reflective quality, which contributes to an aesthetic meaning that only exists in combination with certain social functions. I would like then to posit that the Berthouville cups can be conceived of as aesthetic artefacts. Three features of the cups are most relevant here: (a) the empty space at the centre of all scenes on the cups; (b) the absence of inscribed names next to the figures in the compositions; (c) the emphasis put on gestures and on objects represented in the compositions.

Grethlein, in his study of aesthetic experiences with narratives and pictures in antiquity, explores the catalysts for these. His argument is that self-referentiality and reflexivity are the main way for ancient artefacts to unlock aesthetic experiences, not unlike modern and postmodern art. Grethlein discusses vases, which is indeed useful for us, but he also makes the point that these objects are representative of how ancient artefacts and pictures in general functioned throughout antiquity, with regard to aesthetic experiences.⁴⁴ Ancient artefacts invite reflection from viewers, insofar as they direct the attention to both what is represented and to the medium of representation (their own material aspects). The form of a vase, for example, can mimic certain features

42 Lapatin 2015, pp. 77f.

43 In Lapatin's study, one possibility is that the goose, a bird sacred to Aphrodite Urania, playfully invites the viewer to think about the goddess (see Lapatin 2015, pp. 75f.)

44 See Grethlein 2017, pp. 191f.

of what is represented on the vase itself.⁴⁵ Some ancient vases are self-reflexive in that they thematize the power of pictures and vision. For example, they represent scenes that deal with the topic of gazing and sight, such as the blinding of Polyphemus and the myth of Medusa's petrifying gaze, while at the same time playing with the viewers' gaze.⁴⁶ These features of ancient Greek vases suggest that ancient visual art invited reflection from viewers, which gave rise to aesthetic experiences.

The Berthouville cups are equally complex in the way that the represented scenes exploit the space and form of the objects and invite *intermedial* reflection. Note that it is uncommon, in decorated silverware of the Early Empire, to find the centre of the composition quite empty.⁴⁷ This empty space feature is particularly unusual in the *cantharus*-type: anyone who grasped cups like these from their long handles would be looking first at the centre of the object. And yet the Berthouville cups have the key sculpted figures of the scenes on their sides, not in the central position. The unconventionality of these compositions is apparent, which contributes to the artefact's *sui generis* quality and self-reflective, aesthetic nature.

Leaving the centre of the scenes empty may also become a marker of intermediality. The empty space could suggest that these cups do *not* invite reflection on visual issues but on something that does *not* belong to the visual (but to the textual and literary).⁴⁸ But it also has a practical function. It invites viewers to turn the cups in both directions and thus engage longer with them. In addition, the low relief of the sculpted objects and figures contributes to the object's demand for closer inspection and for a lingering gaze.⁴⁹ These objects require deeper engagement, both at the level of the overall design as I just argued, and at the level of the compositional details.

As empty space invites reflection so too does the absence of text on the cups whose visual program deals with literary figures. In each of the four compositions, at least one person holds a papyrus roll, thus suggesting that we are looking at figures of *literati*. And yet all figures represented on the cups do not have enough individual features to allow an identification – the older male figures look alike, and so do the younger ones, as do

45 See Grethlein 2017, pp. 191–209.

46 See Grethlein 2017, pp. 209–248.

47 Compare with other cups and vases of the same period from the Berthouville treasure, such as the cups of the masks and the cups of the Centaurs, see Lapatin 2014, pp. 41–51. These show that the space of a cup between the handles was often sculpted and was important in conveying the visual message of the artefact. For more examples, see Pirzio Biroli Stefanelli 1991.

48 This is in some way the opposite of representing certain mythological scenes dealing with the issue of gaze when vases thematize visibility instead (as argued in Grethlein 2017, see above).

49 Squire 2015 discusses other artefacts from the Hellenistic and Roman periods that play with their small scale and display complex miniature effects; such artefacts would be inspired by a shared appreciation for *tenuitas*, in these periods.

the female figures. An inscription of names near them would have helped viewers to identify them but is significantly missing.⁵⁰

Contrast this characteristic of the Berthouville cups with the example of the skeletons-cups from Boscoreale (middle of the 1st century CE).⁵¹ I find the Boscoreale cups a helpful point of comparison here, because these share the same function of the Berthouville cups, namely, to be used or displayed at banquets. Both cup pairs are luxury objects made of silver, and both pairs convey a message based on references to literary *paideia*. But I would argue, only the Berthouville cups are aesthetic artefacts with self-reflective features. First, the objects from Boscoreale have inscriptions which make clear the identity of many of the sculpted figures on their surfaces. They present names of *literati*, such as Greek poets (Sophocles, Moschion, Menander, Archilochus, Euripides) and philosophers (Zenon, Epicurus, Monimus). Other inscriptions convey a key message about the main theme of the scenes, namely a sort of *memento mori*; for example, we read: “join in while you live; for, tomorrow is unknown” (ζῶν μετάλαβε· τὸ γὰρ αὔριον ἄδηλον ἐστί [zôn metálabē; tò gàr aúrion ádēlon esti]); or: “be cheerful for the time that you are alive” (εὐφραίνου· ὃν ζῆς χρόνον [euphráinou; hòn zēs chrónon]).⁵² These phrases account for what is represented on the cups, namely a festive procession attended by *literati* which symbolizes the joys of life. The Berthouville artefacts, on the other hand, by leaving out inscriptions of names, are marked by a ‘telling gap’, which points to the objects’ peculiar conceptual complexity.

Moreover, one other interesting difference between the two artefacts concerns the role of the *literati* in the respective compositions. The cheering figures of the *literati* on the Boscoreale cups, with garlands running above their heads, are participating in a feast that reminds the viewers of a context like the banquet.⁵³ Hence, we see a marked parallel between the social function of the cups (the *convivium*) and their visual message

50 To my knowledge, there is no easy way to check data on the absence/presence of inscribed names in material objects representing intellectuals in antiquity. Schefold 1997 who collects the material evidence does not discuss this issue. In his catalogue of the evidence, one sees that names are indeed often found on ancient cups and vases representing intellectuals, but *not* on all objects. When names are absent, one can sometimes guess the identity of the individuals represented thanks to widely shared details about their appearance, garment, etc. (as Schefold does in his study). The point with the Berthouville cups, however, is that this is not possible. As I mentioned above, appearance features of the human figures are replicated across the scenes (e.g. we find the same type of beard and face features in the older-looking males on side A of 56.13 and on one side of 56.14).

51 The cups are at the Louvre Museum (inv. Bj 1923 and 1924). Images can be found online at <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010256164> and <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010256165> (last accessed: 6 August 2023).

52 For a detailed description of the cups, see Dunbabin 1986, pp. 224–230, and Schefold 1997, nos. 175–182.

53 See Edwards 2007, pp. 166f.

about enjoying life and pleasure while also being reminded of death. Compared to these, the scenes of the Berthouville cups do not mirror the same social function that they perform as objects. They do not display banquet scenes but a different setting, to which I will return below to discuss intermediality in more detail.

One last point about the self-reflexivity of the cups is the role played by certain details in the scenes. Many details of the figures' positions stress their handling of objects, which reflect the materiality of the cups themselves. This is particularly striking when it concerns papyrus rolls. For example, note that, on side A of the cup 56.13, the female figure holds the papyrus roll very firmly, with both hands; on side B, the female figure holds a papyrus roll but she is busy performing a ritual on the vase in front of her with some leaves in the other hand. Emphasis on the act of holding objects can also be seen in the male figures, who respectively hold a papyrus roll and a long staff (on side B), a shorter staff and the robe (on side A).⁵⁴ Emphasis on handling objects may be considered one form of self-reflection in this artefact, whose material qualities – as we have seen – result in a peculiarly engaging dynamic between viewer / holder and the *cantharus*.

Among the many strange details of the composition, the ovoid object is considered particularly puzzling. Scholars speculate that it might represent a Delphic *omphalos* or a sundial.⁵⁵ But there is no cogent reason for either explanation. I would like to suggest another possible interpretation, which would also add to the self-reflective nature of this artefact. One well-known object in antiquity in the shape of an egg is the so-called cosmic egg, a symbol of Orphic thought. Like many secrets of the ancient mysteries, the cosmic egg was much talked about. Plutarch also shows that this was a topic well-suited to conversations at a banquet. In his literary account of past dinner parties (the work *Quaestiones convivales*), Plutarch recalls that, at one dinner, some guests were debating the philosophical question of whether “the hen or the egg is born first”. One guest makes a complacent reference to the egg of the Orphics and evokes the exclusive atmosphere of Orphic cults.⁵⁶ This appears to be a clever cultural reference made during con-

54 The same emphasis on holding objects is found on the other cup (BnF 56.14), which I cannot discuss here; for previous discussions of this object, see Schefold 1997, Lapatin 2015, Prioux 2021.

55 See Lapatin 2015, p. 73 and n. 23.

56 Cf. Plut. quaest. conv. 2,3,636D: τὸ δ' ἐπὶ τούτοις, ἔφη γελάσας, 'αἰίσω ξυνετοῖσι' τὸν 'Ὀρφικὸν καὶ ἱερὸν λόγον, ὃς οὐκ ὄρνιθος μόνον τὸ ᾧ ἀποφαίνει πρεσβύτερον, ἀλλὰ καὶ συλλαβὼν ἅπασαν αὐτῷ τὴν ἀπάντων ὁμοῦ πρεσβυγένειαν ἀνατίθησιν. καὶ τᾷλλα μὲν 'εὖστομα κείσθω', καθ' Ἡρόδοτον· ἔστι γὰρ μυστικώτερα. (Tr. Clement / Hoffleit 1969, pp. 149–151: “‘What is more’ he added with a laugh, ‘I shall recite for men of understanding the sacred Orphic tenet which not only declares the egg older than the hen, but also attributes to it the absolute primordality over all things together without exception. As for the rest of the doctrine, let the reverent silence prevail, as Herodotus says; for it is very much of a mystical secret.’”)

versation at a banquet. The secrecy of Orphic ideas might play well with the aura of exclusivity evoked at elite *convivia*.

One reason to interpret the ovoid object on the cup as the Orphic egg, is that it links to the topic of astronomy and cosmology which is brought up by the globus in the scene. For, in Orphic thought, the cosmic egg represents the universe in its primordial status, in connection with the ether.⁵⁷ It can be taken, at least loosely, as an astronomical/cosmological symbol. Another reason is that being itself a symbol for the Orphics, the cosmic egg would have also self-reflective meaning, in that it points to the symbolic nature of the whole composition.⁵⁸

One must bear in mind that these self-reflective features of the cups are functional to an intermedial discourse. These artefacts, as I have said, invite discussion about literary topics, and they do so by means of certain *intermedial references*⁵⁹ that are communicated through their visual apparatus. Intermediality is at stake here since we have one medium, visual art, creating a message that deals with another medium, literature and literary *paideia*.

This type of intermedial reference is made possible by four features of the cups: (a) the sculpted papyrus rolls in all compositions of the cups, which draw attention to the domain of textuality and *litterae*;⁶⁰ (b) the setting of the scenes; (c) some objects in the scenes which may refer to the *content* of certain literary genres/forms of literary *paideia*; and (d) the gestures of the figures in the scenes which may refer to stylistic features of these genres. All these elements of the visual apparatus allowed ancient viewers to reflect on certain aesthetic features of shared literary *paideia*, even if the exact identity of the figures remains open to interpretation.

Indeed, papyrus rolls cannot in any way be underestimated as key intermedial references. Being the material expression of any accomplished intellectual since the Hellenistic age, the roll represents the most visible achievement of ancient authors.⁶¹ Their overwhelming presence in the visual program of the cups is a stark reminder that these objects aim to engage with the world of literary *paideia*.

57 Cf. PEG 2,1 (Bernabé), fr. 114F: ἔπειτα δ' ἔτευξε μέγας Χρόνος Αἰθέρι δίω / ὦρον ἀργύφειον ('Then, great Chronos built, together with divine Ether, a silver-shining egg'). I thank Davide Susanetti for the reference.

58 This is perhaps too speculative but one other possible aspect of self-reflexivity is the fact that the cosmic egg is traditionally described as "bright like silver" (ἀργύφειον [*argúpheon*], see fragment above), which would point to the material of the cup.

59 On this concept, see Dinter/Reitz-Joosse 2019. See also Squire 2009, who discusses the interactions between visual art and literature/texts in antiquity, with special attention to theoretical issues.

60 On one scene of the other cup, which is not in the pictures in this paper, one papyrus roll is open and indeed displays letters (though mostly illegible), see Lapatin 2015, pp. 73f.

61 On the close relationship between books and literary activity (in the Roman period), see, e.g., Parker 2009 (with focus on poetry but also more general points).

The setting of the scenes deserves, however, a more detailed explanation. Unlike the Boscoreale cups, the scenes on the Berthouville cups do not represent scenes of the *convivium* itself but something else. It has been argued that the scenes represent funerary monuments with epiphanies of the *literati*.⁶² This allows us then, in my view, to possibly find a more coherent message in the compositions. As Goldschmidt and Graziosi remind us, “in antiquity, the tombs of the poets were presented as extensions of their works not just through the inscriptions they bore, but also through their location and the behavior they inspired”.⁶³ This general point about the cult of dead *literati* would then apply to the compositions on the cups in multiple ways. We would expect the scenes to somehow portray key aspects of the *literati*’s work, genre, or domain of expertise, and not just entertaining puzzles with no definite solution.

While the precise identification of some or all of the human figures on the cups might remain a well-contrived secret, the intermedial references point to different domains of literary *paideia*. For example, scenes A and B of the *cantharus* under discussion here present two objects; the austere theatre mask (in scene B) and the astronomical globe (in scene A), which would refer to two different genres/ domains, namely drama (and possibly tragedy) and astronomical knowledge.

Let us focus on the latter for the remaining space of this paper, since references to astronomy might offer interesting implications with regard to the issue of aesthetic self-reflection. Astronomy was conveyed in a variety of genres by the time of the 1st century CE. As we have seen in the passage of Petronius above, the ancients were familiar, for example, with the names of Aratus, the astronomical poet *par excellence*, and of Hipparchus, a well-known scientist and author of astronomical treatises in prose. One could name many other *literati* who composed poetry (e.g. Alexander of Ephesus, Cicero, Manilius, Germanicus, etc.) or prose works (Eudoxus, Eratosthenes, Pythagoreans, etc.) on astronomical topics.⁶⁴

One wonders then if the composition of the cup makes any specific reference to one genre that conveyed astronomical information. Do any gestures of the figures in this scene imply intermedial meaning and thus somehow help us narrow down the range of possibilities? A first hint might be how the male figure is represented. He points at

62 See Lapatin 2015. One sees traces of smaller silhouettes sculpted near the main figures of the scenes (see figure 3). These can be interpreted as shadows of the dead. The square structures in the background of all the scenes would then be funerary altars, on which lie some objects dedicated to the dead. Without being its only purpose, the ovoid object on side A could be interpreted also as offering. Eggs were common in funerary cults, near tombs, cf. Kurtz / Boardman 1971, p. 77 and 215; eggs were also used in rituals in which the dead were summoned (necromancy), see Ogden 2001, p. 72 and 171.

63 Goldschmidt / Graziosi 2018, p. 8.

64 Pythagoras was associated with cosmology and, especially in the 3rd century CE, with astronomy thanks to Neoplatonic thought, see Riedweg 2007, pp. 163–168.

the astronomical globe, in a relaxed position. This is significant because he does not seem in the act of studying the globe but rather of showing something about it. Images of astronomer-scientists in antiquity, such as the Budapest relief of Eudoxus, or the fresco with the globe from the Tomb of the Philosophers at Pella,⁶⁵ show a different position of the human figure next to the globe. In both images, whether standing (in the latter) or seated (in the former), the human figure is bent over the globe. In his analysis of the Budapest relief, Paul Zanker stresses that this position suggests the toils of thinking.⁶⁶ This explanation would seem to equally apply to the fresco from Pella.⁶⁷ This would imply that the scene of the Berthouville cup represents something else, namely someone in the role of a performer rather than a scientist or scholar.

In turn, the female figure on the cup spectates the event. While ancient prose texts about astronomy do not feature female figures as addressees, poetry is perhaps a better candidate for this. Aratus, for example, begins his astronomical poem with an invocation of Zeus and the Muses.⁶⁸ The poet greets them as follows:

χαῖρε, πάτερ, μέγα θαῦμα, μέγ' ἀνθρώποισιν ὄνειαρ,
αὐτὸς καὶ προτέρη γενεή. χαίροιτε δὲ Μοῦσαι,
μειλίχιαί μάλα πᾶσαι· ἐμοί γε μὲν ἀστέρας εἰπεῖν
ἢ θέμις εὐχομένῳ τεκμήρατε πᾶσαν ἀοιδίην.⁶⁹

Hail, Father, great wonder, great boon to men,
yourself and the earlier race! And hail, Muses,
all most gracious! In answer to my prayer to tell of the stars
in so far as I may, guide all my singing.⁷⁰

Aratus presents the role of the Muses as ‘guardians’ of the song. The Greek verb used here, *tekmairô*, comes from the word τέκμαρ, which means ‘sign’, ‘fixed mark’, ‘boundary’. So, we have the idea that the Muses shall “give signs”⁷¹ and ‘set boundaries’ to help

65 National Museum of Budapest inv. 4778 (Schefold 1997, no. 193; early imperial date); and Pella, *in situ* (early 3rd century BCE), cf. Lilimbaki-Akamati 2007.

66 Cf. Zanker 1996, pp. 102–108.

67 Lane Fox 2011, pp. 483 f., 507, and fig. 54, speculates that this might be Aratus, but there is no compelling evidence to support this other than the traditional association of Aratus with the court of Antigonos Gonatas in Pella.

68 The opening of the *Phaenomena* was very popular in antiquity, especially in the Roman era, and the first line became a tag for alluding to Aratus, see Gee 2013, pp. 5 f.

69 Arat. 15–18. Greek Text from Kidd.

70 Arat. (tr. Kidd 1997), p. 73.

71 Kidd (see Arat. [tr. Kidd 1997]), p. 174, considers it “an unusual choice of verb”, especially in the active voice; the verb is used (in the middle voice) at other times in the poem to mean ‘to observe signs’.

the performer. The poet, on the other hand, is the protagonist of the poem, the one who 'tells the stars' as indeed he does in the following lines of the poem.

One wonders: does this widely popular passage from Aratus play any role in the intermedial dynamic that the cup triggers? The literary setting in Aratus might have some analogies with the representation on the Berthouville cup. The poet is the one presenting the astronomical information. The Muses are invoked and are asked to pay attention and guide the poet. This suggests that they take up the role of the audience. We find a not unsimilar situation in the scene on the Berthouville cup. The male figure is the one who speaks about astronomy, as suggested by his act of pointing at the astronomical globe. The female figure is listening to him. Curiously, she holds the papyrus in a strange position, with both her hands firmly gripping the book. Why is that? This, in my view, is a significant detail which invites intermedial reflection. When interpreted as an intermedial reference to the poem of Aratus, this detail in the scene starts to make more sense. In the quoted passage of Aratus, the poet invokes the help of the Muses. The Berthouville cup then follows through with this request. The female figure, while listening to the male figure talk about astronomy, guards the book, holding it safely in her grip.

But one must also acknowledge certain differences between the cup and Aratus, such as the fact that the poet addresses more than one Muse in the poem. Also, there is the difficulty in identifying the female figure of the cup as a Muse, given the lack of specific attributes which would facilitate identification.⁷² Notwithstanding some uncertainties, the scene with the globe, and the more general visual program of the Berthouville cups, provide us with a complex example of aesthetic discourse. Intermedial references to literary *paideia* are combined with self-reflecting features which emerge from the material qualities of the cups. The cups thematize the different ways in which the work of various *literati* can be represented visually, but they also allow viewers to appreciate key material qualities of the cups themselves as aesthetic artefacts. This complex dynamic was part of a major social event in antiquity, the banquet (*convivium*), in which conversing, drinking, feasting, and gazing at luxury objects were both forms of entertainment and of socialization, of sharing values and aesthetic reflection.

72 Individualised representations of the Muses were becoming more popular since the late Hellenistic period, see Murray 2004. For example, the celestial globe characterizes the Muse Urania in the Hellenistic and Roman periods; the Hellenistic relief of Homer's Apotheosis (2nd century BCE) is the first extant instance, see LIMC 1981–1999, s.v. "Mousa, mousai" (Lucia Faedo), vol. 7 (1994), pp. 991–1013 [continuation from vol. 6, pp. 657–681], here p. 1008.

Bibliography

Primary Sources

- Arat. (tr. Kidd 1997) = Aratus: *Phaenomena*, ed. with introd., transl. and comm. by Douglas Kidd, Cambridge 1997 (Cambridge classical texts and commentaries 34).
- Cic. off. = M. Tulli Ciceronis *De officiis*, ed. by Michael Winterbottom, Oxford 1994 (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*).
- Ov. am. = P. Ovidius Naso: *Carmina amatoria*, ed. by Antonio Ramírez de Verger, Munich 2006 (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*).
- PEG 2,1 (Bernabé) = *Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta*, ed. by Alberto Bernabé, vol. 2: *Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta*, fasc. 1, Munich 2004 (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*).
- Petron. (tr. Schmeling 2020) = [Petronius: *Satyricon*, in:] *Petronius: Satyricon. Seneca: Apocolocyntosis*, ed. and tr. by Gareth L. Schmeling, Cambridge, MA/London 2020 (Loeb Classical Library 15), pp. 1–430.
- Plut. quaest. conv. = Plutarque: *Ouvres morales*, vol. 9.1: *Propos de table. Livres I–III*, ed. by François Fuhrmann, Paris 1972.
- Plut. quaest. conv. (tr. Clement/Hoffleit 1969) = *Plutarch's Moralia*, vol. 8: 612B–697C, tr. by Paul A. Clement and Herbert B. Hoffleit, Cambridge, MA/London 1969 (Loeb Classical Library 424).
- Ps.-Demetr. eloc. = [Ps.-Demetrios: *De elocutione*, in:] *Aristotele: Poetics*, ed. and tr. by Stephen Halliwell. Longinus: *On the Sublime*, tr. by W.H. Fyfe, rev. by Donald Russell. Demetrius: *On Style*, ed. and tr. by Doreen C. Innes, based on W. Rhys Roberts, Cambridge, MA/London 1995 (Loeb Classical Library 199), pp. 342–521.
- Ps.-Long. subl. = [Ps.-Longinos: *De sublimitate* / *Περὶ ὕψους*, in:] *Aristotele: Poetics*, ed. and tr. by Stephen Halliwell. Longinus: *On the Sublime*, tr. by W.H. Fyfe, rev. by Donald Russell. Demetrius: *On Style*, ed. and tr. by Doreen C. Innes, based on W. Rhys Roberts, Cambridge, MA/London 1995 (Loeb Classical Library 199), pp. 160–305.

Secondary Literature

- Babelon 1916 = Babelon, Ernest: *Le trésor d'argenterie de Berthouville près Bernay (Eure) conservé au Département des Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale*, Paris 1916.
- Baratte 1993 = Baratte, François: *La vaisselle d'argent en Gaule dans l'antiquité tardive (III^e–V^e siècles)*, Paris 1993.
- Dinter/Reitz-Joose 2019 = Dinter, Martin T./Reitz-Joose, Bettina: Introduction, in: Martin T. Dinter/Bettina Reitz-Joose (eds.): *Intermediality and Roman Literature*, Berlin/Boston 2019 (*Trends in Classics* 11.1), pp. 1–10.
- Dunbabin 1986 = Dunbabin, Katherine M.D.: *Sic erimus cuncti ... The Skeleton in Graeco-Roman Art*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 101 (1986), pp. 185–255.
- Edwards 2007 = Edwards, Catharine: *Death in Ancient Rome*, New Haven/London 2007.
- Eijnde/Blok/Strootman 2018 = Eijnde, Floris van den/Blok, Josine H./Strootman, Rolf (eds.): *Feasting and Polis Institutions*, Leiden/Boston 2018 (*Mnemosyne. Supplements* 414).
- Gee 2013 = Gee, Emma: *Aratus and the Astronomical Tradition*, Oxford 2013.
- Gianotti 2013 = Gianotti, Gian Franco: *La cena di Trimalchione. Dal Satyricon di Petronio*, Acireale 2013 (*Multa paucis* 14).

- Goldschmidt / Graziosi 2018 = Goldschmidt, Nora / Graziosi, Barbara (eds.): *Tombs of the Ancient Poets. Between Literary Reception and Material Culture*, Oxford 2018.
- Green 2014 = Green, Steven J.: *Disclosure and Discretion in Roman Astrology. Manilius and his Augustan Contemporaries*, Oxford 2014.
- Grethlein 2017 = Grethlein, Jonas: *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity. The Significance of Form in Narratives and Pictures*, Cambridge 2017.
- Horsfall 1989a = Horsfall, Nicholas: *The Uses of Literacy and the Cena Trimalchionis I*, in: *Greece & Rome* 36.1 (1989), pp. 74–89.
- Horsfall 1989b = Horsfall, Nicholas: *The Uses of Literacy and the Cena Trimalchionis II*, in: *Greece & Rome* 36.2 (1989), pp. 194–209.
- Johnson 2010 = Johnson, William A.: *Readers and Reading Culture in the High Roman Empire. A Study of Elite Communities*, Oxford 2010.
- König 2012 = König, Jason: *Saints and Symposiasts. The Literature of Food and the Symposium in Greco-Roman and Early Christian Culture*, Cambridge 2012.
- Kurtz / Boardman 1971 = Kurtz, Donna C. / Boardman, John: *Greek Burial Customs*, London 1971.
- Lane Fox 2011 = Lane Fox, Robin J. (ed.): *Brill's Companion to Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC–300 AD*, Leiden 2011.
- Lapatin 2014 = Lapatin, Kenneth (ed.): *The Berthouville Silver Treasure and Roman Luxury*, Los Angeles 2014.
- Lapatin 2015 = Lapatin, Kenneth: *Some Reflections on the Berthouville Dichterbecher*, in: Pascale Linant de Bellefonds / Évelyne Prioux / Agnès Rouveret (eds.): *D'Alexandre à Auguste. Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie*, Rennes 2015, pp. 69–80.
- Lightfoot 2017 = Lightfoot, Jessica: *Hipparchus' Didactic Journey. Poetry, Prose, and Catalogue Form in the Commentary on Aratus and Eudoxus*, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 57 (2017), pp. 935–967.
- Lilimbaki-Akamati 2007 = Lilimbaki-Akamati, Maria: *Kibôtioschêmos taphos me zôgraphikê diakosmêsê apo tèn Pella*, Thessaloniki 2007 (Pellês 1).
- LIMC 1981–1999 = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 vols. in 16 subvols., 2 index vols., Zürich 1981–1999.
- Mastorakou 2020 = Mastorakou, Stamatina: *Aratus and the Popularization of Hellenistic Astronomy*, in: Alan C. Bowen / Francesca Rochberg (eds.): *Hellenistic Astronomy. The Science in Its Contexts*, Leiden / Boston 2020, pp. 383–397.
- Murray 2004 = Murray, Penelope: *The Muses and their Arts*, in: Penelope Murray / Peter J. Wilson (eds.): *Music and the Muses. The Culture of Mousikê in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, pp. 365–389.
- Ogden 2001 = Ogden, Daniel: *Greek and Roman Necromancy*, Princeton 2001.
- Parker 2009 = Parker, Holt N.: *Books and Reading Latin Poetry*, in: William A. Johnson / Holt N. Parker (eds.): *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford 2009, pp. 186–229.
- Picard 1950 = Picard, Charles: *Un cénacle littéraire hellénistique sur deux vases d'argent du trésor de Berthouville-Bernay*, in: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 44 (1950), pp. 53–82.
- Pirzio Biroli Stefanelli 1991 = Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia: *L'Argento dei Romani. Vasellame da tavola e d'apparato*, Rome 1991.
- Prioux 2021 = Prioux, Évelyne: *Theocritus and the Visual Arts*, in: Poulheria Kyriakou / Evina Sistakou / Antonios Rengakos (eds.): *Brill's Companion to Theocritus*, Leiden / Boston 2021, pp. 387–427.
- Ramsby 2012 = Ramsby, Teresa: *'Reading' the Freed Slave in the Cena Trimalchionis*, in: Sinclair Bell / Teresa Ramsby (eds.): *Free at Last! The Impact of Freed Slaves on the Roman Empire*, Bristol 2012, pp. 66–87.

- Riedweg 2007 = Riedweg, Christoph: *Pythagoras. Leben, Lehre, Nachwirkung. Eine Einführung*, 2nd ed. Munich 2007.
- Schefold 1943 = Schefold, Karl: *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, 1st ed. Basel 1943.
- Schefold 1997 = Schefold, Karl: *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, 2nd ed. Basel 1997.
- Schmeling 2011 = Schmeling, Gareth L.: *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, Oxford 2011.
- Schnurbusch 2011 = Schnurbusch, Dirk: *Convivium. Form und Bedeutung aristokratischer Geselligkeit in der römischen Antike*, Stuttgart 2011.
- Stein-Hölkeskamp 2005 = Stein-Hölkeskamp, Elke: *Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte*, Munich 2005.
- Squire 2009 = Squire, Michael: *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009.
- Squire 2015 = Squire, Michael: *Sémantique de l'échelle dans l'art et la poésie hellénistiques*, in: Pascale Linant de Bellefonds / Évelyne Prioux / Agnès Rouveret (eds.): *D'Alexandre à Auguste. Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie*, Rennes 2015, pp. 183–200.
- Treggiari 2015 = Treggiari, Susan: *The Education of the Ciceros*, in: W. Martin Bloomer (ed.): *A Companion to Ancient Education*, Chichester 2015, pp. 240–251.
- Zanker 1995 = Zanker, Paul: *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1995 (Sather Classical Lectures 59).

Die Moral des Materials bei Plinius

Eisen, Gold und Marmor

Abstract

Materials are the foundation of art; however, material is also a guiding principle in the thematic arrangement of Pliny the Elder's *Naturalis Historia*. In fact, the long section reflecting on arts in books 33–37 is arranged according to materials, such as gold, iron, mineral colours, and marble; their representation is also often linked to moral value judgements. In Pliny's work, the semantics of the materials are significantly determined by the contexts which legitimise the use of the material or not. The extraction of the material also plays an important role in Pliny's judgement. The author joins an already existing tradition (see among others Hor. *carm.* 3,3,49–50; Cic. *Verr.* 2,4,1; Verg. *Aen.* 3,56–57), although the critique of luxury which shapes Pliny's argumentation is a leitmotiv of the literature of the Flavian period that permeates his entire work. The aim of my contribution is to analyse the materials (especially iron, gold, and marble) in the *Naturalis Historia* from a heterological perspective, i. e. from the material order of nature, which, as Pliny points out, made them means for the practice of art.

Keywords

Materiality, Morality, Encyclopedism, Arts, Luxury

1. Einleitung

Das Verhältnis von Material und Moral ist eine zentrale Frage der *Naturalis Historia* (77/78 n. Chr.),¹ des umfangreichsten erhaltenen Fachtexts der Antike, in dem Plinius der Ältere (23–79 n. Chr.) das naturkundliche Wissen seiner Epoche zusammengetragen und nach verschiedenen Kriterien geordnet hat. Die Bücher 33–37 sind in der Unter-

- 1 Die Widmung an Titus erlaubt eine Datierung des Werkes auf das Jahr 77/78 n. Chr. Es ist jedoch möglich, dass Plinius auch später an der *Naturalis Historia* weitergearbeitet hat; vgl. Möller/Vogel 2007, S. 16. – Für Anregungen und Korrekturen geht mein Dank an die Diskutant:innen der Tagung, an Jan Stellmann und an Daniela Wagner. Dieser Beitrag entstand im Rahmen von Teilprojekt B1 „ars et natura: Plinius' kunstreflexive Mikronarrative im Kontext der *Naturalis Historia*“ des Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Eberhard Karls Universität Tübingen, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1391 – Projektnr. 405662736.

suchung der Beziehung zwischen Materialität und Moralität² sowie für die künstlerischen Anekdoten von großer Bedeutung: Zusammen mit der Darstellung von Metallen, Steinen usw. fügt Plinius zahlreiche kunstbezogene Mikronarrative ein. Der Autor trägt in diesen Büchern Sachwissen über Metalle, Steine, Mineralien usw. nach Materialqualitäten geordnet zusammen, wobei er auch die im Zentrum dieser Studie stehenden Materialien Eisen, Gold und Marmor aus einem moralischen Blickwinkel betrachtet. Da Plinius Sachwissen stets auch in narrativ-anekdotischer Form vermittelt, lassen sich die mit dem Material diskursiv verbundenen kulturellen Urteile und moralischen Wertungen bei der Analyse der sogenannten ‚Kunstbücher‘ (33–37) besonders gut erschließen. Diese Kunstbeschreibungen bieten gewissermaßen eine doppelt heterolog markierte Perspektive auf die Kunstwerke, durch Material und Moral gleichermaßen geprägt.

2. Der flavische ‚Moralismus‘

Nicht nur die Beschreibung einzelner Materialien, sondern die ganze *Naturalis Historia* ist vom Konzept des römischen Moralismus geprägt.³ Der Begriff beschreibt ein Wertesystem, eine Einstellung, einen *modus vivendi*; ‚Moralismus‘ bezieht sich dabei auf tradierte soziale Normen, d. h. auf ein auf dem sogenannten *mos maiorum* (wörtlich ‚Sitte der Vorfahren‘)⁴ basierendes, an der Tradition orientiertes Wertesystem, das im römischen Denken von zentraler Bedeutung war und nicht nur die zwischenmenschlichen Handlungen, sondern den gesamten Wissens- und Erfahrungshorizont bestimmte.⁵ Die Frage des Moralismus war zentral in der lateinischen Literatur und in der römischen Welt.⁶ Bei

- 2 Im Rahmen dieses Beitrags sollen die Kategorien der Materialität und Moralität – auch in Abgrenzung zu denen des Materials und der Moral – wie folgt verstanden werden: Während das Material dasjenige ist, woraus etwas besteht, umfasst Materialität allgemein eine semantische Dimension, die dem Material eingeschrieben wird. In spezifischer Hinsicht beziehe ich die Materialität auf die Verbindung von Materie und Moralität. Zum Moral(ismus)-Begriff siehe unten, S. 168–170.
- 3 Ich verweise hier auf die Diskussion des Moralismus bei Plinius bei Citroni Marchetti 1991. Siehe auch Isager 1991, S. 223–229; Beagon 1992, S. 75–79 und 190–194; Carey 2006, S. 75–101; Gibson/Morello 2011, S. 35–56.
- 4 Im „Neuen Pauly“ wird der Begriff *mos maiorum* als Kernbegriff des römischen Traditionalismus beschrieben (DNP 1996–2010, s. v. „Mos maiorum“ [Wilhelm Kierdorf], Bd. 8 [2000], Sp. 402 f.). Siehe auch den Begriff *mores* (DNP 1996–2010, s. v. „Mores“ [Gottfried Schieman], Bd. 8 [2000], Sp. 395 f.). Die Frage des *mos maiorum* ist vielseitig untersucht worden. Für die Relevanz des *mos maiorum* in einem moralistischen Diskurs verweise ich hier auf Edwards 1993.
- 5 Zum Begriff des Moralismus und die Beziehung zu den *mores maiorum* siehe Haltenhoff/Heil/Mutschler 2003.
- 6 Ein prägnantes Beispiel ist Cato der Censor, insbesondere wegen seiner Positionierung gegen die Griechen und seiner Kritik an der Erziehung der jungen Generation; siehe u. a. Astin 1978, S. 157–181; Jehne 1999; Bettini 2000. Die andere Seite des Moralismus, unabhängig von der Zeit, sondern

Plinius konkretisiert er sich in einem Luxusdiskurs, der fast immer mit den (nicht nur) wertvollen Materialien in Verbindung steht.⁷

Auch Materialien wurden nach Herkunft und Verwendung unter moralischen Kriterien bewertet.⁸ Dieser Moralismus ist ein Leitmotiv nicht nur der *Naturalis Historia*, sondern der ganzen frühkaiserzeitlichen römischen Literatur und entfaltet sich besonders im Diskurs über die konträren Kategorien Luxus (*luxus, luxuria*) und Nutzen (*utilitas*).

Dies gilt vor allem für die flavische Zeit, die sich im Gegensatz zur neronischen Epoche positioniert.⁹ Die Autoren der flavischen Literatur (Plinius, Suetonius) heben oft hervor, dass die Regierung von Nero von Luxus und Habgier charakterisiert gewesen sei.¹⁰ Die flavischen Kaiser, allen voran Vespasian, betonen dagegen die Bedeutung von Frieden und Stabilität.¹¹ Unter ihrer Herrschaft entstehen in Rom bedeutende Großbauten wie das Colosseum, der Titusbogen und der Tempel des Friedens (*templum pacis*), die Plinius unter die architektonischen *mirabilia* zählt.¹² Berühmt ist Martials Lob des Colosseums, das zugleich ein Lob des kaiserlichen Hauses ist: Das Gebäude werde die Wunder der Pyramiden und die anderen architektonischen Wunder der Antike übertreffen: ‚Der Ruhm wird von einem Bauwerk stellvertretend für alle anderen sprechen.‘¹³ Martial nennt das Colosseum *deliciae populi, quae fuerant domini* (ein Vergnügen für das

auf den Menschen bezogen, ist z.B. bei Seneca zu sehen. In epist. 97,1 sagt er, dass keine Epoche fehlerlos sei, denn die Laster gehören nicht der Zeit, sondern den Menschen. In benef. 1,10 betont der Philosoph, dass sich jedes Zeitalter über die Schlechtigkeit der je eigenen Sitten beklagt. In nat. quaest. 5,15,2 stellt Seneca fest, dass auch die Alten unsere Laster und unsere Gier hatten, und nennt als Beispiel die Exploration eines Bergwerkes durch Philipp von Makedonien. Vgl. Citroni Marchetti 1991, S. 176.

7 Vgl. Citroni Marchetti 1991, S. 178.

8 Das Motiv lässt sich bis zu Hesiod oder sogar noch weiter zurückfolgen; Most 1997, S. 120–127, nimmt an, dass Hesiod möglicherweise von einer nichtgriechischen Tradition beeinflusst sei. Die moralische Bewertung des Goldes ist besonders mit den Diskursen zum goldenen Zeitalter verbunden. Hierzu siehe u.a. Dillon 1992; El Murr 2010, S. 260–276; vereinzelte Hinweise in Hunter 2014; Pappas 2017.

9 Zum Moralismus in der Politik von Vespasian und Titus siehe Grelle 1980, S. 340–365.

10 Vgl. Isager 1991, S. 226.

11 Vgl. u.a. Nicols 2016.

12 Plin. nat. 36,102: [...] *non inter magnifica basilicam Pauli columnis e Phrygibus mirabilem forumque divi Augusti et templum Pacis Vespasiani Imp. Aug., pulcherrima operum, quae umquam vidit orbis?* (Sollen wir nicht unter den großartigen Bauwerken, die durch ihre phrygischen Säulen bewundernswerte Basilika des Paulus nennen, das Forum des vergöttlichten Augustus und den Friedenstempel des erhabenen Kaisers Vespasian, die schönsten Werke, welche die Welt je gesehen hat?) Diese und die folgenden Übersetzungen sind, sofern nicht anders verzeichnet, von mir, S.C.

13 Mart. spect. 1,8: *Unum pro cunctis Fama loquetur opus.*

Volk, was [vorher nur] ein Vergnügen für den Kaiser war').¹⁴ Der öffentliche Nutzen dieses Bauwerks, das der Kaiser dem Volk geschenkt hat, wird hier dargelegt. Auf der anderen Seite ist die Kategorie der *utilitas* auch ein Kriterium für die Bewertung anderer Kunstwerke: Ein Kunstwerk – sei es Architektur oder Skulptur –, das von öffentlichem Nutzen ist und vom Volk genutzt werden kann, ist niemals Gegenstand von Luxuskritik.¹⁵ Das programmatische Ideal der *utilitas* ist stets eng mit einer negativen Bewertung von Luxus sowie mit einer Hervorhebung von Frugalität, einem Lob der Einfachheit verbunden.¹⁶

3. Materialien und Materialität der Künste in der *Naturalis Historia*

Die Kategorie der Materialität kann Timothy Taylor zufolge in ihrer breiteren Bedeutung erst einmal alles umfassen, was greifbar ist und aus Materie besteht.¹⁷ Neuere Studien stellen allerdings die Materialität als eine Form der Untersuchung von Beziehungen in den Mittelpunkt.¹⁸ In dieser Hinsicht lässt sich Materialität auch als eine Interaktion von analytischen Kategorien (z.B. Subjekt/Objekt) und konkreten Entitäten (z.B. Menschen/Dinge) untersuchen.¹⁹ Diese Perspektive bildet den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

Ein Problem der Materialität ergibt sich aus der Interaktion zwischen Menschen und Material. Diese Interaktion ist im Falle der Kunst mit ihren repräsentativen und symbolischen, aber auch, wie wir sehen werden, praktischen Zwecken besonders komplex. Die Materialien der Künste und ihre Materialität – also die semantische Dimension der Materialien – sind ein zentrales Thema der letzten fünf Bände der *Naturalis Historia*, die nach Materialien geordnet sind: In Buch 33 stehen Gold und Silber im Zentrum, im 34. Buch Bronze, Kupfer, Eisen und Blei. In Buch 35 beschäftigt sich Plinius mit den Mineralien und den daraus gewonnenen Farben, im 36. Buch mit dem Marmor. Das letzte

14 Mart. spect. 2,12; vgl. die Einleitung von Kathleen Coleman in Mart. spect., S. lxvi. Ich folge hier dem Nummerierungssystem von Kathleen Coleman; die Nummerierung der Epigramme ist je nach Ausgabe unterschiedlich. Es gibt im Wesentlichen drei Gründe für diese Diskrepanz: Uneinigkeit darüber, ob Kompositionen, die offensichtlich dasselbe Thema behandeln, als ein einziges Epigramm zu betrachten sind; das Fehlen von zwei Epigrammen (spect. 31 und 33) in einem Teil der Handschriftenüberlieferung; und die schwierige Zuordnung eines Epigramms, das den Kaiser Domitian diskreditiert. Vgl. die Einleitung von Coleman in Mart. spect., S. xx–xxi.

15 Vgl. Isager 1991, S. 222. Isager verwendet die Kategorien *avaritia* und *luxuria* in Bezug auf den Gebrauch und Missbrauch der Natur (Isager 1991, S. 52–55). Hierzu siehe auch Wallace-Hadrill 1990, S. 85–92; Carey 2006, S. 76–79; Naas 2006.

16 Vgl. Citroni Marchetti 1991, S. 175.

17 Taylor 2008, S. 302.

18 Miller 2005; Knappett 2012.

19 Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, S. 33.

Buch ist Gemmen und Edelsteinen gewidmet.²⁰ Eingebettet in diese materialgeleitete Struktur werden Kunstwerke und künstlerische Praktiken behandelt, z.B. die Malerei bei den Mineralfarben oder die Bildhauerei im Zusammenhang mit dem Marmor.²¹

3.1. Die Semantik des Eisens

Die Kapitel 138–155 des 34. Buches handeln von Eisen.²² An ihrem Anfang steht ein Abschnitt über eiserne Kunstwerke,²³ in dem die Qualität des Materials veranschaulicht und die Artefakte bewertet werden.²⁴ Plinius beginnt seine Abhandlung über Eisen und seine Anwendungen wie folgt:

Proxime indicari debent metalla ferri. Optumo pessimoque vitae instrumento est, siquidem hoc tellurem scindimus, arbores serimus, arbusta tondemus, vites squalore deciso annis omnibus cogimus iuvenescere, hoc exstruimus tecta, caedimus saxa, omnesque ad alios usus ferro utimur, sed eodem ad bella, caedes, latrocinia, non comminus solum, sed etiam missili volucrique, nunc tormentis excusso, nunc lacertis, nunc vero pinnato, quam sceleratissimam humani ingenii fraudem arbitror, siquidem, ut ocius mors perveniret ad hominem, alitem illam fecimus pinnaeque ferro dedimus.²⁵

Als nächstes müssen die Eisenbergwerke besprochen werden. Das Eisen ist zugleich das beste und das schlechteste Mittel zum Leben, weil wir ja damit die Erde aufreißen, Bäume pflanzen, Baumgärten beschneiden und die Weinstöcke zwingen, sich jedes Jahr zu verjüngen, nachdem die alten Zweige geschnitten worden sind; wir bauen mit dem Eisen Häuser, hauen Steine, und verwenden es zu allen anderen Gebräuchen. Aber das Eisen wird auch ebenso zum Krieg, zum Mord und Raub verwendet und nicht nur Mann gegen Mann, sondern auch durch Flug und Wurf, bald mit den Wurfmaschinen, bald mit den Armen geschleudert; bald ist es sogar beflügelt, was ich für die verbrecherischste List des menschlichen Geistes halte, weil wir, damit der Tod schneller zum Menschen kommt, ihn beflügelten und dem Eisen Federn gaben.

20 Die Struktur des Werkes ist nicht zufällig, da Plinius einen bestimmten *ordo* im Auge hat. Die Themen der 37 Bücher sind vom größten (*mundus*) zum kleinsten (*gemmae*) geordnet. Vgl. u. a. Naas 2002, S. 200.

21 Diese *historia picturae* hat in der Renaissance eine große Relevanz: Plinius' Werk ist z.B. ein unabdingbares Vorbild für Leon Battista Alberti. Hierzu vgl. Wolkenhauer 2023.

22 Plin. nat. 34,138: *Proxime indicari debent metalla ferri*. (‘Als nächstes müssen die Eisenbergwerke besprochen werden.’)

23 Plin. nat. 34,138–142; im Index als *simulacra ex ferro. Caelaturae ex ferro* (‘Statuen aus Eisen. Ziselierarbeiten aus Eisen’) bezeichnet.

24 Anguissola 2022b, S. 40, weist darauf hin, dass der Wert eines Kunstwerks in Plinius' enzyklopädischem Werk sowohl durch die inneren Qualitäten der Materialien – wie Farbe, Textur, Haltbarkeit – als auch durch die äußeren – wie Marktwert, historische Umstände, Nützlichkeit oder künstlerischer Wert – bestimmt wird. Zur Bewertung der Materialien und Artefakte in der *Naturalis Historia* siehe Papini 2020.

25 Plin. nat. 34,138.

Von Anfang an betont Plinius die zweifache Natur des Eisens (*optumo pessimoque vitae instrumento est*): Das Eisen kann sowohl der beste als auch der schlechteste Diener des Menschen sein. Einerseits helfe es dabei, so Plinius, das Land umzugraben, Bäume zu pflanzen, Sträucher zu beschneiden, Häuser zu bauen, und vieles mehr. Andererseits könne es auch den Tod verursachen, da das Eisen für Krieg, Mord und Totschlag verwendet werde.²⁶ Den unterschiedlichen Anteil von Menschen und Natur an diesem Prozess verdeutlicht Plinius an einem Beispiel: Der Mensch habe dem natürlichen Eisen Flügel verliehen, so dass es fliegen könne und als Pfeil den Tod bringe. Um seine moralische Bewertung zu verdeutlichen, verwendet Plinius hier eine Metapher und eröffnet dadurch einen Kontrast zwischen der metaphorisch-poetischen Schönheit einerseits und der Grausamkeit des Todes andererseits. Darüber hinaus impliziert der Gebrauch des Adjektivs *pinnatus* (‚beflügelt‘) eine Assoziation mit den künstlichen Flügeln des Ikarus, die ihn in den Tod stürzen lassen. Horaz verwendet auch den Begriff *penna* (‚Feder/Flügel‘) – im Zusammenhang mit *ceratus* (‚aus Wachs‘) – in Bezug auf die von Dädalus gefertigten Flügel.²⁷ Flügel scheinen also die Träger des Todes zu sein: wie die des Dädalus, so auch die des Eisens.

Die Schuld für diese Tat liege beim Menschen, nicht in der Natur, wie Plinius festhält: ‚Aus diesem Grund sollte man der Natur keine Schuld geben.²⁸ Eisen *per se*, d.h. als Hervorbringung der Natur,²⁹ habe keine moralische Valenz und könne daher auch ‚unschädlich‘, *innocens*, sein bzw. so gebraucht werden.³⁰ Das Material sei allerdings, sobald es in der Hand der Menschen sei, von Fragen der Moral nicht mehr zu trennen.

In diesem Zusammenhang fügt Plinius eine kunstreflexive Anekdote über die Statue des Athamas auf Rhodos ein. Weil Athamas, der König von Böotien, den Zeussohn Dionysos aufgezogen hatte, belegte Hera ihn mit einem Fluch, sodass er im Wahn seinen Sohn

26 Derselbe Kontrast findet sich u.a. auch bei Isidor (Isid. etym. 16,21,2), der Plinius den Älteren als Hauptquelle verwendete (hierzu vgl. Elfassi 2020, S. 266f.): *Nam unde pridem tellus tractabatur, inde modo cruor effunditur*. (‚Denn womit vorher die Erde bearbeitet wurde, damit wird jetzt auch Blut vergossen.‘)

27 Hor. carm. 4,2,2–3: *Pindarum quisquis studet aemulari, Iule, ceratis ope Daedalea nititur pennis vitreo daturus nomina ponto*. (Jeder, der strebt, Pindar nachzuahmen, Iullus, stützt sich auf die von Dädalus gefertigten Wach Flügel und gibt einem kristallinen Meer seinen Namen.)

28 Plin. nat. 34,139: *Quam ob rem culpa eius non naturae fiat accepta*.

29 Die Tatsache, dass die Natur der Menschheit ihre Produkte bereitstellt, hat eine starke stoische Konnotation, wie von Beagon 1992, S. 26–54, hervorgehoben wird. Die Natur ist in Plinius’ Werk als *divina* beschrieben: Zu ihr gehören *providentia* und *benignitas*. Wenn die *natura* diese Eigenschaften besitzt, sind auch die Materialien, die aus ihr herkommen, gut.

30 Plin. nat. 34,139: *Aliquot experimentis probatum est posse innocens esse ferrum*. (Es wurde durch sehr viele Experimente geprüft, dass das Eisen unschädlich sein kann.)

Learchos tötete. Die Statue stellt den Moment dar, in dem Athamas wieder zu Verstand kommt und bemerkt, was er getan hat.³¹

Et ars antiqua ipsa non defuit honorem mitiorem habere ferro quoque. Aristonidas artifex, cum exprimere vellet Athamantis furorem Learcho filio praecipitato residentem paenitentia, aes ferumque miscuit, ut robigine eius per nitorem aeris relucente exprimeretur verecundiae rubor. Hoc signum exstat hodie Rhodi.³²

Und die alte Kunst selbst hat es nicht unterlassen, dem Eisen auch einen milderen Ruhm zuzuweisen. Als der Künstler Aristonidas die Wut des Athamas darstellen wollte – der, nachdem er seinen Sohn Learchos hatte in den Tod stürzen lassen, in Reue zurückblieb –, vermischte er Kupfer mit Eisen, damit durch den vom Kupferglanz strahlenden Rost die Schamröte ausgedrückt würde. Dieses Standbild steht noch heute auf Rhodos.

Diese Anekdote erfüllt hier mehr als eine Funktion: *In primis* hebt Plinius die wichtige Funktion der Materialien in der Kunst ganz grundsätzlich hervor, indem er die Beschreibung des Kunstwerks und seines Materials strukturell eng verbindet. Die Beziehung zwischen *ars* und *materia* entfaltet ihre Funktion aber auch im Detail: Die Mischung des Kupfers mit Eisen dient dazu, die Schamröte des Vaters, den *rubor verecundiae*, darzustellen.³³ Die Materialqualitäten werden also mit dem Ziel einer naturalistischeren Darstellung (in diesem Fall des Gesichts von Athamas) eingesetzt. Darüber hinaus könnte die allmähliche Veränderung der Statue durch Rost, wie im Begriff der *robigo* anklingt, hier als ein naturgegebener, performativer Akt erscheinen, der produktiv in den künstlerischen Prozess miteinbezogen und im Sinne der künstlerischen Intention verwendet wurde.

31 Diese Episode des Mythos wurde sehr oft in der griechischen Tragödie inszeniert und vielleicht auch im Theater und im Sanktuarium des Dionysos auf Rhodos aufgeführt. Darüber hinaus ist Athamas wahrscheinlich derselbe Künstler – Sohn des Mnasitimos und Neffe von Aristonidas dem Älteren –, der auf Rhodos eine Statue im Jahr 258 v. Chr. signierte. Die Quelle des Plinius ist in diesem Fall Mucianus, römischer Konsul in den Jahren 67, 70 und 72 n. Chr., der ein Erinnerungswerk an seine Reisen verfasste, in dem er vor allem über die in der Welt gesehenen *mirabilia* schreibt. Da der Autor der *Naturalis Historia* sich einer neuen Quelle bedient, kann er mit Sicherheit behaupten, dass die Statue sich noch zu seiner Zeit auf Rhodos befindet. Außerdem waren die Werkstätten von Rhodos sehr berühmt bei den Griechen (insbesondere vom 3. zum 1. Jahrhundert v. Chr.); vgl. die Fußnoten 140,1–2 von Antonio Corso in Plin. nat., S. 257–259.

32 Plin. nat. 34,140.

33 Die Statue des Athamas ist nicht das einzige Beispiel für eine derartige Verwendung der Materialien. Silanion hatte z.B. bei der Statue von Iokaste dem Kupfer Silber hinzugefügt, um die Totenblässe wiederzugeben (Plut. quaest. conv. v,1,2,674A); vgl. EAA 1958–1984, s.v. „Silanion“ (Paolo Moreno), Bd. 7 (1966), S. 289; Muller-Dufeu 2006, S. 94. Ein ähnliches Beispiel dafür ist der Faustkämpfer vom Quirinal, wo der Künstler die Wunden mit Kupfer wiedergibt, um den Athleten realistisch darzustellen (vgl. Descamps-Lequime 2006, S. 81f.).

Diese Anekdote hat Plinius nicht zufällig hier eingefügt. In dialektischer Bewegung rehabilitiert sie das Eisen und verweist gemeinsam mit einigen vorherigen Beispielen aus Ackerbau und Kulturbetrieb³⁴ auf die Möglichkeiten einer friedlichen Nutzung. Das Material erlangt seinen *honor mitior* („milderer / friedlicheren Ruhm“)³⁵ wieder, wenn es für edle Zwecke, wie z.B. Kunstwerke, verwendet wird.³⁶

Plinius bietet im Folgenden weitere Beispiele der Eisennutzung in den plastischen Künsten und endet mit einem typischen Sinnspruch, einer *gnome*:

Est in eadem urbe et ferreus Hercules, quem fecit Alcon laborum dei patientia inductus. Videmus et Romae scyphos e ferro dicatos in templo Martis Ultoris. Obstitit eadem naturae benignitas exigentis ab ferro ipso poenas robigine eademque providentia nihil in rebus mortalius facientis quam quod esset infestissimum mortalitati.³⁷

In derselben Stadt gibt es auch einen Herakles aus Eisen, den Alkon machte, durch die Geduld des Gottes bei seinen Arbeiten dazu [zur Wahl des Materials, S.C.] veranlasst. In Rom können wir auch Becher aus Eisen als Weihgabe im Tempel des Mars Ultor sehen. Ebendiese Güte der Natur zeigt sich widerständig, wenn sie vom Eisen selbst durch den Rost eine Strafe einfordert und durch die gleiche Vorsicht nichts auf der Welt sterblicher macht als das, was für die Sterblichen am gefährlichsten ist.

Der Kontrast zwischen der gefährlichen Nutzung des Eisens durch den Menschen und der Schwäche, mit der die Natur es ursprünglich versehen hatte und die sie durch die Hinzufügung des Rosts ins Gedächtnis ruft, ist deutlich. Das Eisen ist von Natur aus moralisch unbestimmt, aber bereits durch Vergänglichkeit eingeschränkt: Die *benignitas naturae* hat ihm als Strafe den Rost gegeben. Der Oxidationsprozess dient dazu, einen Ausgleich für die Gefährlichkeit des Eisens zu schaffen. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass die Natur und die Menschen als handelnde Subjekte erscheinen, das Eisen dagegen als ein ihnen beiden unterworfenen Objekt. Beide Handlungsebenen, die des Menschen und die der Natur, werden moralisch beurteilt, wobei die Natur gleichermaßen gütig wie strafend handelt, der Mensch hingegen mit dem Ziel eines positiven (Landwirtschaft) oder negativen / zerstörerischen Nutzens (Krieg, Tod usw.). Die beiden Ebenen

34 Plin. nat. 34,139.

35 Das Vorkommen der *iunctura honos mitior* ist laut TLL nur bei Plinius belegt: der TLL zitiert Plin. nat. 34,140: *honorem -iorem habere ferro* (sc. ad usus civiles). Die Interpretation der TLL deutet darauf hin, dass das Adjektiv *mitis* auch in Bezug auf Sitten und Tätigkeiten (*de moribus, actibus*) verwendet werden kann (TLL 1905–, Bd. 8, S. 1156,66). Mit der Übersetzung „Ruhm“ ist das öffentliche Ansehen des Eisens gemeint: Die *iunctura* in der Anekdote über die Statue des Athamas trägt dazu bei, dem Eisen einen milderen Ruhm zuzuschreiben.

36 Dass die Materialien moralisch gut konnotiert sind, wenn sie für Kunstwerke verwendet werden, ist ein Leitmotiv der *Naturalis Historia*; vgl. hierzu Citroni Marchetti 1991, S. 211; Isager 1991, S. 222.

37 Plin. nat. 34,141.

sind wichtig, um die Moralisierung dieses Materials, aber gleichzeitig auch die Rolle der Natur zu verstehen, so wie sie von Plinius konzipiert wird.

3.2. Die Semantik des Goldes

Ein ähnlicher Argumentationsgang findet sich bei der Behandlung des Goldes zu Beginn des 33. Buches der *Naturalis Historia*. Die Beschreibung des Edelmetalls ist eng mit einer Klage über die Eingriffe des Menschen in die Natur verbunden.³⁸ Ein zentraler Kritikpunkt liegt darin, dass die Menschheit bis zu den Eingeweiden der Erde gehe, um ‚am Sitz der Toten nach Schätzen zu suchen‘.³⁹ Die Beschädigung der Erde durch den Bergbau wird als Entweihung der als *sacra parens*, als ‚heilige Mutter‘ bezeichneten Erde charakterisiert und mit der Habgier der Menschen begründet. Dass die Eingeweide der Erde als *sedes manium* („Sitz der Schatten“) beschrieben werden, verstärkt die Idee der Profanierung der Mutter Erde und ihre Heiligkeit. Darüber hinaus wird die Natur an dieser Stelle nicht nur als *sacra parens*, sondern auch als strafende Mutter bezeichnet. Es sei kein Wunder, dass sie sich manchmal öffne oder erzittere,⁴⁰ da sie von der Menschheit angegriffen werde. Man kann festhalten, dass diese Reaktionen gleichzeitig als Verteidigung gegenüber den menschlichen Aktionen, aber auch als Strafe zu sehen sind. Genau so wie beim Eisen behält die Natur auch hier ihren überlegenen Status und ihre Vormachtstellung gegenüber dem Menschen.

Plinius führt hier aber auch noch eine neue Beobachtung ein: Die Erde biete alles, was wir brauchten, wie z.B. die Früchte, an ihrer Oberfläche.⁴¹ Im Inneren der Erde

38 Plin. nat. 33,1–5. Zum Gold in der Antike siehe López Sánchez 2015; Tortorelli Ghidini 2014.

39 Plin. nat. 33,2: *Imus in viscera et in sede manium opes querimus, tamquam parum benigna fertilique, quae calcatur*. (‚Wir gehen bis zu den Eingeweiden und suchen am Sitz der Schatten nach Schätzen fast so, als ob sie dort, wo sie betreten wird, nicht genug gütig und fruchtbar sei.‘)

40 Plin. nat. 33,1: *Persequimur omnes eius fibras vivimusque super excavatam, mirantes dehiscere aliquando aut intremescere illam, ceu vero non hoc indignatione sacrae parentis exprimi possit*. (‚Wir durchforschen alle ihre Eingeweide und leben darüber, wo sie ausgehöhlt ist, während wir uns wundern, dass sie sich manchmal öffnet oder erzittert, wie wenn dies nicht wahrhaftig aufgrund des Unwillens der heiligen Mutter Erde ausgedrückt werden könnte.‘)

41 Plinius fügt sich hier in eine ältere Tradition ein. Exemplarisch sei verwiesen auf Hor. *carm.* 3,3,49–53: *Aurum inreperit et sic melius situm, cum terra celat, spernere fortior quam cogere humanos in usus omne sacrum rapiante dextra [...]*. (‚Das unentdeckte und so besser gelegene Gold, wenn die Erde es verbirgt, zu verachten, ist tapferer, als es zum menschlichen Gebrauch zusammenzuraffen mit der rechten Hand, die alles Heilige raubt.‘) Der augusteische Dichter verwendet dieselbe Argumentation, die Plinius später aufgreifen wird: Es sei besser, dass die Erde dieses Metall verstecke und es nicht für den Gebrauch der Menschen zugänglich mache. Außerdem hebt auch Horaz mit dem Ausdruck *rapiante dextra* das von der Menschheit ausgeführte *sacrilegium* hervor. Cicero thematisiert in den *Verrinae* in seiner Abrechnung mit dem sizilianischen Statthalter Verres ebenfalls die Habgier nach Gold (Cic. *Verr.* 2,4,8 und 2,4,56).

fänden sich nur vereinzelte Heilmittel – nach denen man graben dürfe –, vor allem aber Schätze, die eine derartige Verletzung der Erde durch den Bergbau nicht ausreichend legitimieren würden. Diese Differenzierung steht in engem Zusammenhang mit der konventionellen Luxuskritik: Die Heilmittel – so Plinius – haben eine *utilitas*, einen Zweck, nämlich die Kranken zu heilen, während Edelmetalle keinen Zweck haben und die Menschen auch ins Verderben führen.⁴² Plinius erwähnt an dieser Stelle die Medizin als Beispiel für eine positive und aus moralischer Sicht legitimierte Verwendung von Materialien aus dem Erdinneren.⁴³ Mit dieser Differenzierung von Oberfläche und Innerem unterstreicht er zugleich das Ausmaß des menschlichen Sakrilegs. Am Ende resümiert Plinius, dass ‚derjenige, der sich als Erster Gold an die Finger steckte, ein tödliches Verbrechen gegenüber allem Leben beging‘.⁴⁴ Im Rahmen einer Anekdote über die Ermordung des Caius Gracchus durch Lucius Septimuleius fügt Plinius einen Ausruf ein (*Haec parit habendi cupidol*!),⁴⁵ der die Habgier der Menschen tadelt und den bekannten Vergilvers *quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames!*⁴⁶ aufzunehmen scheint.⁴⁷

Die Semantik der Materialien ist in der *Naturalis Historia* sehr stark mit dem Kontext verbunden, der die Nutzung des Materials grundsätzlich bzw. für bestimmte Zwecke legitimiert – oder eben auch nicht. Auch im Fall des Goldes, wie beim Eisen, spielt die Verwendung des Materials eine wichtige Rolle. Das Gold kann positiv bewertet werden, wenn es z.B. für edle oder religiöse Zwecke verwendet wird. Dies ist der Fall des Tempels

42 Plin. nat. 33,2–3: *Et inter haec minimum remediorum gratia scrutamur, quoto enim cuique fodiendi causa medicina est? Quamquam et hoc summa sui parte tribuit ut fruges, larga facilisque in omnibus, quaecumque prosunt. Illa nos peremunt, illa nos ad inferos agunt, quae occultavit atque demersit, illa, quae non nascuntur repente, ut mens ad inane evolans reputet, quae deinde futura sit finis omnibus saeculis exhauriendi eam, quo usque penetratura avaritia.* (‚Darunter durchwühlen wir sie am wenigsten wegen der Heilmittel; denn wie vielen ist die Medizin ein Grund zum Graben? Und obwohl sie auch diese Gabe an ihrer Oberfläche wie Früchte bietet, freigebig und bereitwillig in allem, was überhaupt Nutzen bringt. Das vernichtet uns, treibt uns in die Unterwelt, was die Natur verdeckt und versenkt hat, das, was nicht plötzlich geboren wird, sodass der Geist, während er ins Leere hinausfliegt, bedenkt, was für ein Ende ihre Ausbeutung in all den Jahrhunderten finden und bis wohin die Habgier noch vordringen soll.‘)

43 Plin. nat. 33,2; siehe den Text in der vorherigen Fußnote.

44 Plin. nat. 33,8: *Pessimum vitae scelus fecit qui primus induit digitis, nec hoc quis fecerit traditur.* (‚Wer zuerst Gold an den Fingern getragen hat, hat das schlimmste Verbrechen gegen das Leben begangen; wer das getan hat, wird nicht berichtet.‘) Auch in Bezug auf die Gemmen beschreibt Plinius als *nefas* die Praxis, sie einzugravieren (nat. 37,1): *Tantum tribuunt varietati, coloribus, materiae, decori, violare etiam signis, quae causa gemmarum est, quasdam nefas ducentes [...].* (‚Man schreibt so viel ihrer Mannigfaltigkeit, den Farben, dem Material, dem Reiz zu, dass einige glauben, dass es eine Sünde ist, die Edelsteine durch Bilder zu verletzen – was deren Zweck ist.‘) Zur Verwendung von Ringen zur Zeit Plinius’ des Älteren siehe Hawley 2007.

45 Plin. nat. 33,49: ‚Dies verursacht die Gier nach Besitz.‘

46 Verg. Aen. 3,56–57: ‚Wozu drängst du die sterblichen Herzen, verfluchte Gier nach Gold?‘

47 Vgl. die Fußnote 48,1 von Gianpiero Rosati in Plin. nat., Bd. 5, S. 39.

in Kyzikos, wo das Gold zwischen den Deckenplatten mehr Licht hereinlässt. In diesem Zusammenhang ist nicht nur die Funktionalität der Goldeinlagen, sondern auch die Tatsache, dass es sich um einen Tempel handelt, für Plinius' Urteil ausschlaggebend.⁴⁸

Diese Überlegungen zeigen, dass nicht nur das Material selbst und die damit verbundene moralische Tradition, sondern auch die Umstände der Materialgewinnung und die Verwendung für bestimmte Zwecke die moralische Bewertung der Materialqualitäten prägen.

3.3. Die Semantik des Marmors

Neben Metallen wird auch Stein als künstlerisches Material behandelt; gerade bei Marmor spielen die Techniken zu dessen Gewinnung eine wichtige Rolle. Sie erscheinen bei Plinius als regelrechter Angriff auf die Natur, wie sich bereits zu Beginn des 36. Buches lesen lässt:

Lapidum natura restat, hoc est praecipua morum insania, etiam ut gemmae cum sucinis atque crystallinis murrinisque sileantur. Omnia namque, quae usque ad hoc volumen tractavimus, hominum genita causa videri possunt: montes natura sibi fecerat ut quasdam compages telluris visceribus densandis, simul ad fluminum impetus domandos fluctusque frangendos ac minime quietas partes coercendas durissima sui materia. Caedimus hos trahimusque nulla alia quam deliciarum causa, quos transcendisse quoque mirum fuit.⁴⁹

Die Natur der Steine, d.h. ein besonderer Wahnsinn unserer Verhaltensweisen ist [zur Besprechung, S.C.] noch übrig, auch wenn Edelsteine mit Bernstein und mit kristallinen und murrinischen Gefäßen unerwähnt bleiben sollen. Denn alles, was ich bis zu diesem Buch behandelt habe, kann als der Menschen wegen geschaffen angesehen werden: Die Berge aber hatte die Natur für sich gemacht als Bindesubstanz, um die Eingeweide der Erde zusammenzuhalten und gleichzeitig den Ansturm der Flüsse zu zähmen, die Fluten zu brechen und die Teile, die nicht so fest sind, durch ihr überaus hartes Material zu festigen. Wir hauen diese Berge auf und schleppen sie fort aus keinem anderen Grund als dem des Vergnügens; [dabei] war es schon staunenswert genug, dass man sie hatte übersteigen können.

48 Plin. nat. 36,98: *Durat et Cyzici delubrum, in quo millum aureum commissuris omnibus politi lapidis subiecit artifex, eboreum Iovem dicaturus intus coronante eum marmoreo Apolline. Translucent ergo iuncturae tenuissimis capillamentis lenique adflatu simulacra refovent, et praeter ingenium artificis ipsa materia ingenii quamvis occulta in pretio operis intellegitur.* (Es besteht noch ein Tempel zu Zyzikos, an dem der Künstler – der im Innern einen Zeus aus Elfenbein zusammen mit einem Apollon aus Marmor, der ihn bekrönt, weihte – in allen Fugen des polierten Steines ein goldenes Band hinzufügte. Deshalb scheinen die Fugen durch die feinsten Streifen durch und erwärmen die Statuen wieder mit einem sanften Hauch; außer dem Talent des Künstlers erkennt man auch an dem Material der Erfindung selbst den Wert, obwohl es verborgen bleibt.) Vgl. hierzu Anguissola 2022a, S. 25 f.

49 Plin. nat. 36,1.

Die Natur habe – so Plinius – die Berge und ihr schweres Gestein im eigenen Interesse zur Sicherung des inneren Zusammenhalts des ganzen Erdkörpers gemacht.⁵⁰ Hier wird die Natur als animistisches Prinzip verstanden, das sich im Erdkörper konkretisiert; in diesem Zusammenhang wird die Mutter Erde als Lebewesen gedacht.⁵¹ Die Berge seien sozusagen das tragende Skelett der Erde und sollten nicht entfernt werden. Der Mensch aber habe weder Respekt noch Verständnis dafür und schneide die Berge in Stücke, um Marmor verschiedenster Arten zu gewinnen.

Auch in diesem Rahmen ist es eindeutig, dass die Materialnutzung einen großen Unterschied macht. Wenn der Marmor dazu dient, Statuen zu erschaffen, ist diese Verwendung – aus Plinius' Sicht – nicht zu verurteilen, da es um öffentliche Funktion und *utilitas* der Kunst geht. Aus Plinius' Perspektive ist dies nach den Heilmitteln der beste Weg, wie die Materialien – ein Geschenk der Natur – verwendet werden können. Wenn es sich aber um die private Nutzung und rücksichtslose Gewinnung des Marmors handelt, dann äußert sich Plinius kritisch;⁵² besonders der weite Transport verschiedener Marmorarten erscheint ihm tadelnswert.

So verurteilt Plinius in *nat.* 36,4 die Praxis, Marmore zu importieren, und führt dafür das Beispiel des temporären Theaters von M. Aemilius Scaurus an, für das 360 Säulen nach Rom gebracht worden sein sollen. Als besonders unmoralisch beurteilt Plinius die Tatsache, dass sie über die Meere transportiert wurden und dass das Theater nur ein Jahr lang stehen sollte, d.h. dass ein unverhältnismäßiger Aufwand getrieben wurde.⁵³

50 Plin. *nat.* 36,1.

51 Auch in Senecas *Naturales Quaestiones* lässt sich eine ähnliche Konzeption der Natur erkennen. In Buch 3 (*Sen. nat.* 3,15) zieht der Autor einen Vergleich zwischen der Erde und dem menschlichen Körper: Beide haben Venen und Arterien, in denen Wasser und Luft zirkulieren. So wie Plinius (*Plin. nat.* 34,2) bezeichnet Seneca die innersten Teile der Erde als *venae*. Außerdem beklagt Seneca in *nat.* 4b,13,3–4, dass ein Gut wie das Wasser, das die Natur allen zur Verfügung gestellt hat, durch die *luxuria* zum Luxusgut wird. Zu diesem Thema siehe Donini/Gianotti 1979, S. 209–242. Für einen Überblick über die *Naturales Quaestiones* und gleichzeitig über die dem Werk zugrunde liegende Naturphilosophie siehe Gauly 2004. Zum Begriff der Natur bei Seneca siehe Rosenmeyer 2000. Zur Metapher der Erde als Lebewesen bei Seneca siehe auch Althoff 1997; Taub 2010. Diese Metapher ist alt und geht bis auf Platons *Timaios* zurück. Siehe z.B. Plat. *Tim.* 30b.

52 Vgl. Isager 1991, S. 222.

53 Plinius drückt sich anders aus, wenn er über den Transport von Obeliskten spricht. Hier spielen mehrere Faktoren eine wichtige Rolle, wie die *perennitas*, die in diesen Monumenten zum Ausdruck kommt (im Gegensatz zur Vorläufigkeit des Theaters von M. Aemilius Scaurus), und die Heiligkeit des Römischen Reiches, für die sie ein Symbol sind; *Plin. nat.* 36,70: *Super omnia accessit difficultas mari Romam devehendi, spectatis admodum navibus. Divus Augustus eam, quae priorem advexerat, miraculi gratia Puteolis perpetuis navalibus dicaverat; incendio consumpta ea est. Divus Claudius aliquot per annos adservatam, qua C. Caesar inportaverat, omnibus quae umquam in mari visa sunt mirabiliorem, in ipsa turribus Puteolis e pulvere exaedificatis, perductam Ostiam portus gratia mersit. Alia ex hoc cura navium, quae Tiberi subvehant, quo experimento patuit non minus aquarum huic amni esse quam Nilo.* (Vor allem

Außerdem betont Plinius, dass damals – anders als beim Gastmahlsluxus – kein Gesetz gegen diesen *usus* erlassen wurde.⁵⁴ Daher liegt für den Enzyklopädisten an dieser Stelle ein Höhepunkt des Luxus und des Missbrauchs der Produkte der Natur vor. Plinius kritisiert hier die Einfuhr von Marmoren nicht nur für private, sondern, was weit seltener geschieht, auch für öffentliche Gebäude. Laut Sandra Citroni Marchetti „il rimprovero (e in tono così violento) di aver favorito la *luxuria* privata attraverso l'uso pubblico di materiali preziosi rappresenta un restringimento degli schemi moralistici usualmente approvati“.⁵⁵ In anderen Worten habe Plinius die Art und Weise, wie der Luxus in Rom konzipiert war, – angesichts der Strenge der flavischen *renovatio* – verschärft.⁵⁶ Vergleichbare Diskurse zum Marmor finden sich auch bei Statius, einem Dichter der flavischen Zeit, der eine Generation nach Plinius lebte. Während der Enzyklopädist sich so negativ gegen den Transport der Marmore durch das Römische Reich äußert, beschreibt Statius in der *Silva* 2,2 die Marmore, die einen Raum der Villa von Pollius schmückten. In

bereitete der Transport der Obeliskten auf dem Meer nach Rom eine Schwierigkeit, und auf ziemlich ansehnlichen Schiffen. Der vergöttliche Augustus hatte das Schiff, das den ersten Obeliskten hergeführt hatte, wegen des Wunders dem permanenten Hafen zu Puteoli gewidmet; es wurde aber durch Feuer zerstört. Der vergöttliche Claudius bewahrte einige Jahre lang das Schiff auf, mit dem C. Caesar einen Obeliskten hatte einführen lassen; das war erstaunlicher als alle Dinge, die auf dem Meer je gesehen wurden, da darauf Türme aus der Erde von Puteoli errichtet worden waren; das wurde nach Ostia überführt und wegen des Hafens dort versenkt. Daraus ergab sich ein anderes Problem für die Schiffe, die den Tiber hinauffahren sollten; bei diesem Versuch wurde bekannt, dass dieser Fluss nicht weniger Wasser hat als der Nil.) Vgl. die Fußnote 70,1 von Antonio Corso in Plin. nat., S. 627; zu Obeliskten in Rom siehe Iversen 1968.

- 54 Plin. nat. 36,4–5: *Ingens ista reputantem subit etiam antiquitatis rubor. Exstant censoriae leges claudianae in cinis glires et alia dictu minora adponi vetantes: marmora invehī, maria huius rei causa transiri quae veta-ret, lex nulla lata est. Dicat fortassis aliquis: non enim invehebantur. Id quidem falso. ccclx columnas M. Scauri aedilitate ad scaenam theatri temporari et vix mense uno futuri in usu viderunt portari silentio legum. Sed publicis nimirum indulgentes voluptatibus. Id ipsum cur aut qua magis via inrepunt vitia quam publica quo enim alio modo in privatos usus venere ebora, aurum, gemmae [...].* („Denjenigen überkommt eine große Schamesröte für alte Dinge, der diese Sachen bedenkt. Immer noch bestehen die zensorischen Gesetze von Claudius, die verbieten, dass Siebenschläfer und andere Dinge, die zu wenig wichtig sind, um sie zu erwähnen, bei den Mahlzeiten serviert werden: Kein Gesetz wurde erlassen, das verbot, dass die Marmore eingeführt und die Meere aus diesem Grund durchquert werden. Jemand könnte vielleicht sagen: Sie wurden nämlich nicht eingeführt. Dies ist jedoch falsch. Während der Ädilität des M. Scaurus konnte man sehen, dass 360 Säulen auf die Bühne eines vorübergehenden und kaum einen Monat dauernden Theaters getragen wurden, und dies mit dem Schweigen der Gesetze. Natürlich hat man den öffentlichen Vergnügungen nachgegeben. Und warum dies? Auf welchem Wege schleichen sich die Laster mehr ein als auf dem öffentlichen? Auf welche Weise kamen denn Elfenbein, Gold und Edelsteine in privaten Gebrauch?“)

55 Citroni Marchetti 1991, S. 178.

56 Vgl. Citroni Marchetti 1991, S. 179.

der von Newlands „catalogue of the marbles“⁵⁷ genannten Aufzählung listet der Dichter die verschiedenen Marmorarten aus allen Teilen des Reiches auf, aus Ägypten, Afrika und von den griechischen Inseln. Die Tatsache, dass diese Marmore über sehr weite Entfernungen transportiert wurden, stellt für ihn (anders als für Plinius) einen zusätzlichen Wert dar.⁵⁸ Die Fähigkeit, massive Marmorplatten zu bewegen, steht für den Sieg der Technik über die Natur und ist eng mit dem Thema Luxus verknüpft.⁵⁹ Plinius der Ältere hingegen hält diese Praxis für abwegig und prangert die Gier des Menschen an sowie den ungezügelden Luxus, der ihn zu solchen Taten antreibt.⁶⁰

Das Beispiel des Marmors verweist auf die höchste Ebene der menschlichen Habgier. In diesem Fall spielt nicht nur die Materialgewinnung eine Rolle – z.B. durch den Angriff des Skeletts der Erde –, sondern auch der Verwendungszweck, wie der Marmortransport für das Theater von Scaurus exemplifiziert.

4. Schlussfolgerungen

Dieser Beitrag hat gezeigt, dass die Verfahren der Materialgewinnung, die visuellen Materialqualitäten und die intendierte Materialnutzung für Plinius den Älteren Maßstäbe zur Beurteilung der Qualität und der Moralität von Kunst sind. Die Funktion und die Legitimierung der Verwendung der Materialien werden primär an den Kategorien der *luxuria* und *utilitas* gemessen: Ein Kunstwerk muss das Kriterium der *utilitas* erfüllen und darf nicht dem Verdikt der *luxuria* anheimfallen. Nur auf diese Weise findet es seine Berechtigung. Handwerkliche Fragen, wie etwa eine besondere Materialeignung

57 Newlands 2020, S. 367. Andere Marmorkataloge finden sich bei Stat. silv. 1,2,147–151; 1,5,34–41; 4,2,26–29. Zum symbolischen Wert der Marmore bei Statius siehe Zeiner-Carmichael 2005, S. 75–108.

58 Der Transport der Marmore auf dem Seeweg über so große Entfernungen war mit einem erheblichen finanziellen Aufwand verbunden, den sich nur eine prominente Person leisten konnte. Die ideologische Bedeutung der Marmore wurde eingehend untersucht; vgl. Schneider 1986, S. 139–160; Clayton Fant 1988; Winter 1996, S. 29–35; Berns 2003; Ortolani 2004; Pensabene 2004, S. 43–53.

59 Zum Verhältnis von Macht und Luxus in Stat. silv. 2,2 siehe Gauly 2006.

60 Plin. nat. 36,3: *Secum quisque cogitet, et quae pretia horum audiat, quas vehi trahique moles videat, et quam sine iis multorum sit beator vita. Ista facere, immo verius pati mortales quos ob usus quasve ad voluptates alias nisi ut inter maculas lapidum iaceant, ceu vero non tenebris noctium, dimidia parte vitae cuiusque, gaudia haec auferentibus!* (Jeder muss sich darüber Gedanken machen und die Preise dieser Dinge berücksichtigen, wenn er sieht, welche Massen getragen und geschliffen werden und wieviel glücklicher ohne diese Dinge das Leben vieler Menschen ist. Die Sterblichen machen das, ertragen das sogar, zu welchem Nutzen oder zu welchem anderen Vergnügen als um zwischen buntgefärbten Steinen zu liegen, wie wenn nicht das Dunkel der Nächte, die Hälfte eines jeden Lebens, diese Freuden wegnimmt!)

für spezifische Kontexte, treten dahinter zurück. Die Materialgewinnung, die visuellen Materialqualitäten und die intendierte Materialnutzung prägen hingegen den ganzen Materialitätsdiskurs von Plinius und die Wertung der aus den Materialien gewonnenen Artefakte. Die Betrachtung des Eisens, des Goldes und des Marmors in Plinius' enzyklopädischem Werk ist niemals von moralischen Aspekten zu trennen. Die Moralität – die die *Naturalis Historia* durchdringt – und die Materialität sind bei Plinius zwei Seiten einer Medaille. Die Semantik des Materials und der flavische Moralismus sind eng miteinander verwoben. Man könnte schlussfolgern, dass beide Kriterien sich in der heterologischen Dimension verorten lassen, denn was in der kulturellen Sphäre als moralisch gilt, wird durch eine Art von Wertetransfer auf die materielle Sphäre und damit auf die Gestaltung des Kunstwerks übertragen. Es muss jedoch betont werden, dass der Moralismus der flavischen Epoche zwar ein kontextuelles Element ist, das sich im Text widerspiegelt (daher heterologisch), aber sobald er in die Auseinandersetzung mit der Kunst aufgenommen wird, wird er zum Merkmal der plinianischen Schreibweise (daher autologisch). Plinius nimmt die Überlegungen der flavischen Zeit auf und macht sie zu einem integralen Bestandteil seines Werks. Auf diese Weise verwandelt sich die Moralität von einem kontextabhängigen Element zu einem typischen Element der *Naturalis Historia* – vor allem in Bezug auf die Abschnitte über die Materialien und die Kunstwerke. Mit anderen Worten: Es findet ein ständiger Austausch zwischen heterologischer und autologischer Dimension statt, in dessen Zentrum eben die Artefakte stehen, seien es Kunstwerke oder – wie im Fall der *Naturalis Historia* – literarische Werke.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Cic. Verr. = [Cicero: *Orationes in Verrem*, in:] M. Tulli Ciceronis *Orationes*, Bd. 3: *Divinatio in Q. Caecilium*, in C. Verrem, hg. von William Peterson, 2. Aufl. Oxford 1917 (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*).
- Hor. *carm.* = [Horatius: *Carmina*, in:] Q. Horati Flacci *Opera*, hg. von Heathcote William Garrod, Oxford 1901 (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*).
- Isid. *etym.* = Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive originum libri XX*, 2 Bde., hg. von Wallace Martin Lindsay, Oxford 1911 [Nachdruck 2007] (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*).
- Mart. *spect.* = M. Valerii Martialis *liber spectaculorum*, hg. von Kathleen M. Coleman, Oxford 2006 (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*).
- Plin. *nat.* = Gaio Plinio Secondo: *Storia Naturale*, Bd. 5: *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33–37*, hg. von Antonio Corso, Rossana Mugellesi und Gianpiero Rosati, Turin 1988 (*Arte e memoria* 7).
- Plat. *Tim.* = [Platon: *Timaios*, in:] *Platonis opera*, hg. von John Burnet, Bd. 4, Oxford 1902 (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*).

- Plut. quaest. conv. = [Plutarchos: Quaestiones convivales, in:] Plutarchi Moralia, Bd. 4, hg. von Curt Hubert, 2. Aufl. Leipzig 1971 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Sen. epist. = L. Annaei Senecae Ad Lucilium epistulae morales, 2 Bde., hg. von Leighton Durham Reynolds, Oxford 1965 (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).
- Sen. benef. = [Seneca: De beneficiis, in:] L. Annaei Senecae De beneficiis libri VII, De clementia libri II, Apocolocyntosis, hg. von Robert Andrew Kaster, Oxford 2022 (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).
- Sen. nat. = Seneca: Naturales quaestiones, 2 Bde., hg. und übers. von Thomas H. Corcoran, Cambridge, MA / London 1971–1972 (Loeb Classical Library 450 und 457).
- Stat. silv. = P. Papini Stati Silvae, hg. von Edward Courtney, Oxford 2008 (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).
- Verg. Aen. = [Vergilius: Aeneis, in:] P. Vergili Maronis Opera, hg. von Roger Aubrey Baskerville Mynors, Oxford 1969 (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Sekundärliteratur

- Althoff 1997 = Althoff, Jochen: Vom Schicksal einer Metapher. Die Erde als Organismus in Senecas *Naturales Quaestiones*, in: Antike Naturwissenschaft und ihre Rezeption 7 (1997), S. 95–110.
- Anguissola 2022a = Anguissola, Anna: Pliny the Elder and the Matter of Memory. An Encyclopaedic Workshop, Abingdon, Oxon / New York 2022.
- Anguissola 2022b = Anguissola, Anna: Ethical Matters. Pliny the Elder on Material Deception, in: Annette Haug / Adrian Hielscher / M. Taylor Lauritsen (Hgg.): Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, Berlin / Boston 2022 (Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 3), S. 39–50.
- Astin 1978 = Astin, Alan E.: Cato the Censor, Oxford 1978.
- Beagon 1992 = Beagon, Mary: Roman Nature. The Thought of Pliny the Elder, Oxford 1992 (Oxford Classical Monographs).
- Berns 2003 = Berns, Christof: Die Natur der Steine. Zur Sprache des Materials bei antiken Marmor-Skulpturen, in: Bernhard Schmaltz (Hg.): *Natura lapidum*. Steinskulpturen der Antike, Kiel 2003 (Antikensammlung 3), S. 24–52.
- Bettini 2000 = Bettini, Maurizio: *Mos, mores* und *mos maiorum*. Die Erfindung der „Sittlichkeit“ in der römischen Kultur, in: Maximilian Braun / Andreas Haltenhoff / Fritz-Heiner Mutschler (Hgg.): *Moribus antiquis res stat Romana*. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr., Berlin / Boston 2000, S. 303–352.
- Carey 2006 = Carey, Sorcha: Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History, Oxford 2006.
- Citroni Marchetti 1991 = Citroni Marchetti, Sandra: Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano, Pisa 1991 (Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 9).
- Clayton Fant 1988 = Clayton Fant, John: The Roman Emperors in the Marble Business. Capitalists, Middlemen or Philanthropists? In: Norman Herz / Marc Waelkens (Hgg.): *Classical Marble*. Geochemistry, Technology, Trade, Dordrecht 1988, S. 147–158.
- Descamps-Lequime 2006 = Descamps-Lequime, Sophie: La polychromie des bronzes grecs et romains, in: Agnès Rouveret / Sandrine Dubel / Valérie Naas (Hgg.): *Couleurs et matières dans l'Antiquité*. Textes, techniques et pratiques, Paris 2006 (Études de littérature ancienne 17), S. 79–92.
- Dillon 1992 = Dillon, John: Plato and the Golden Age, in: *Hermathena* 153 (1992), S. 21–36.

- DNP 1996–2010 = Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, 16 Bde., Stuttgart/Weimer 1996–2010.
- Donini/Gianotti 1979 = Donini, Pierluigi/Gianotti, Gian Franco: Modelli filosofici e letterari. Lucrezio, Orazio, Seneca, Bologna 1979.
- EAA 1958–1984 = Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale, hg. von Ranuccio Bianchi Bandinelli und Giovanni Becatti, 11 Bde., Rom 1958–1984.
- Edwards 1993 = Edwards, Catherine: The Politics of Immorality in Ancient Rome, Cambridge 1993.
- El Murr 2010 = El Murr, Dimitri: Hesiod, Plato, and the Golden Age. Hesiodic Motifs in the Myth of the *Politicus*, in: George R. Boys-Stones/Johannes H. Haubold (Hgg.): Plato and Hesiod, Oxford 2010, S. 260–276.
- Elfassi 2020 = Elfassi, Jacques: Isidore of Seville and Etymologies, in: Andrew T. Fear/Jamie Wood (Hgg.): A Companion to Isidore of Seville, Leiden/Boston 2020, S. 245–278.
- Gauly 2004 = Gauly, Bardo Maria: Senecas *Naturales Quaestiones*. Naturphilosophie für die römische Kaiserzeit, München 2004 (Zetemata 122).
- Gauly 2006 = Gauly, Bardo Maria: Das Glück des Pollius Felix. Römische Macht und privater Luxus in Statius' Villengedicht *Silv.* 2,2, in: *Hermes* 134.4 (2006), S. 455–470.
- Gibson/Morello 2011 = Gibson, Roy K./Morello, Ruth: Pliny the Elder. Themes and Contexts, Leiden 2011.
- Grelle 1980 = Grelle, Francesco: La ‚correctio morum‘ nella legislazione flavia, in: Hildegard Temporini (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt 13,2, Berlin/New York 1980, S. 340–365.
- Haltenhoff/Heil/Mutschler 2003 = Haltenhoff, Andreas/Heil, Andreas/Mutschler, Fritz-Heiner (Hgg.): O tempora, o mores! Römische Werte und römische Literatur in den letzten Jahrzehnten der Republik, München/Leipzig 2003 (Beiträge zur Altertumskunde 171).
- Hawley 2007 = Hawley, Richard: Lords of the Rings. Ring-wearing, Status, and Identity in the Age of Pliny the Elder, in: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 100 (2007), S. 103–111.
- Hunter 2014 = Hunter, Richard: Hesiodic Voices. Studies in the Ancient Reception of Hesiod's Work and Days, Cambridge 2014 (Cambridge Classical Studies).
- Isager 1991 = Isager, Jacob: Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, Odense 1991 (Odense University Classical Studies 17).
- Iversen 1968 = Iversen, Erik: Obelisks in Exile, 3 Bde., Bd. 1: The Obelisks of Rome, Kopenhagen 1968.
- Jehne 1999 = Jehne, Martin: Cato und die Bewahrung der traditionellen *Res publica*. Zum Spannungsverhältnis zwischen *mos maiorum* und griechischer Kultur im zweiten Jahrhundert v. Chr., in: Gregor Vogt-Spira/Bettina Rommel (Hgg.): Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma, Stuttgart 1999, S. 115–134.
- Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015 = Karagianni, Angeliki/Schwindt, Jürgen Paul/Tsouparopoulou, Christina: Materialität, in: Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hgg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken, Berlin/München/Boston 2015 (Materiale Textkulturen 1), S. 33–46.
- Knappett 2012 = Knappett, Carl: Materiality, in: Ian Hodder (Hg.): *Archaeological Theory Today*, 2. Aufl. Cambridge 2012, S. 188–207.
- López Sánchez 2015 = López Sánchez, Fernando: The Mining, Minting and Acquisition of Gold in the Roman and Post-Roman World, in: Paul Erdkamp/Koenraad Verboven/Arjan Zuiderhoek (Hgg.): Ownership and Exploitation of Land and Natural Resources in the Roman World, Oxford 2015, S. 315–336.
- Miller 2005 = Miller, Daniel (Hg.): *Materiality*, Durham/London 2005.
- Möller/Vogel 2007 = Möller, Lenelotte/Vogel, Manuel (Hgg.): *Die Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus*, Wiesbaden 2007.

- Most 1997 = Most, Glenn W.: Hesiod's Myth of the Five (or Three or Four) Races, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 43 (1997), S. 104–127.
- Muller-Dufeu 2006 = Muller-Dufeu, Marion: Les couleurs du bronze dans les statues grecques d'après les descriptions antiques, in: Agnès Rouveret / Sandrine Dubel / Valérie Naas (Hgg.): *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris 2006 (Études de littérature ancienne 17), S. 93–102.
- Naas 2002 = Naas, Valérie: Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien, Rom 2002 (Collection de l'École française de Rome 303).
- Naas 2006 = Naas, Valérie: *Omnia ergo meliora fuere, cum minor copia* (Pline l'Ancien, *NH*, XXXV, 50). Matières et couleurs au service d'un discours moral dans la minéralogie de Pline l'Ancien, in: Agnès Rouveret / Sandrine Dubel / Valérie Naas (Hgg.): *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris 2006 (Études de littérature ancienne 17), S. 201–211.
- Newlands 2020 = Newlands, Carole: Statius' Post-Vesuvian Landscapes and Virgil's Parthenope, in: Neil Coffee / Christopher W. Forstall / Lavinia Galli Milić / Damien Nelis (Hgg.): *Intertextuality in Flavian Epic Poetry. Contemporary Approaches*, Berlin/Boston 2020 (Trends in Classics. Supplementary Volumes 64), S. 349–372.
- Nicols 2016 = Nicols, John: The Emperor Vespasian, in: Paul Andrew Zissos (Hg.): *A Companion to the Flavian Age of Imperial Rome*, Chichester 2016, S. 60–75.
- Ortolani 2004 = Ortolani, Giorgio: Lavorazione di pietre e marmi nel mondo antico, in: Gabriele Borghini / Raniero Gnoli (Hgg.): *Marmi Antichi*, Rom 2004, S. 19–42.
- Papini 2020 = Papini, Massimiliano: *Pretia and auctoritas rerum*. Evaluation of Materials and Artefacts in Books 33–37, in: Anna Anguissola / Andreas Grüner (Hgg.): *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials*, Turnhout 2020 (Materiality 1), S. 181–193.
- Pappas 2017 = Pappas, Nickolas: A Little Move toward Greek Philosophy. Reassessing the *Statesman* Myth, in: John C. Sallis (Hg.): *Plato's Statesman. Dialectic, Myth, and Politics*, Albany 2017, S. 85–106.
- Pensabene 2004 = Pensabene, Patrizio: Amministrazione dei marmi e sistema distributivo nel mondo romano, in: Gabriele Borghini / Raniero Gnoli (Hgg.): *Marmi Antichi*, Rom 2004, S. 43–54.
- Rosenmeyer 2000 = Rosenmeyer, Thomas G.: Seneca and Nature, in: Arethusa 33.1 (2000), S. 99–119.
- Schneider 1986 = Schneider, Rolf Michael: Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst, Worms 1986.
- Taub 2010 = Taub, Liba Chaia: Das Lebewesen und die Erde. Analogie oder Metapher in physikalischen Erklärungen der Antike? In: *Antike Naturwissenschaft und ihre Rezeption* 20 (2010), S. 65–79.
- Taylor 2008 = Taylor, Timothy: Materiality, in: R. Alexander Bentley / Herbert D.G. Maschner / Christopher Chippindale (Hgg.): *Handbook of Archaeological Theories*, Lanham 2008, S. 297–320.
- TLL 1905– = *Thesaurus linguae Latinae*, 10 Bde. [laufend], Berlin [ehemals Leipzig] 1905–.
- Tortorelli Ghidini 2014 = Tortorelli Ghidini, Marisa: Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico, Rom 2014 (*Studia archaeologica* 193).
- Wallace-Hadrill 1990 = Wallace-Hadrill, Andrew: Pliny the Elder and Man's Unnatural History, in: *Greece & Rome* 37.1 (1990), S. 80–96.
- Winter 1996 = Winter, Engelbert: Staatliche Baupolitik und Bauvorsorge in den römischen Provinzen des kaiserzeitlichen Kleinasien, Bonn 1996 (*Asia-Minor-Studien* 20).
- Wolkenhauer 2023 = Wolkenhauer, Anja: Naturkunde und Kunstgeschichte. Plinius' *Naturalis Historia* in Albertis *De pictura*, in: Hartmut Wulfram / Gregor Schöffberger (Hgg.): Leon Battista Alberti, *De pictura* (lat.). *Kunsttheorie – Rhetorik – Narrative*, Stuttgart 2023 (*Studia Albertiana Vindobonensia* 2).
- Zeiner-Carmichael 2005 = Zeiner-Carmichael, Noelle K.: Nothing Ordinary Here. Statius as Creator of Distinction in the *Silvae*, New York / London 2005 (*Studies in Classics*).

candelabrum ductile ex toto auratum

Überlegungen zur Materialität siebenarmiger Leuchter

Abstract

The following article discusses the materiality of seven-branched candelabra in churches. The material of these candelabra, bronze and brass, were ascribed specific meanings during the Middle Ages. Scholars have largely taken these values for granted. A study of the sources with respect to materials and their meanings has yet to be undertaken. The corpus of seven-branched candelabra presents a rich starting point for such a study. Due to their monumentality and splendour, these candelabra are frequently mentioned in medieval and early modern sources. First, both the evidence from written documents and the inscriptions on the objects themselves are examined to explore if and how materiality is imbued with meaning. Second, the descriptions of bronze and brass found in encyclopaedic and exegetical texts are considered to determine whether and how the texts establish differences between these materials. At stake in this article is not only the significance attached to the materiality of seven-branched candelabra, but also today's methodological principles: the possibilities and limitations in pairing written sources with material objects.

Keywords

Material, Materiality, Seven-Branched Candelabra, Brass, Bronze, Encyclopaedia, Exegesis

[F]ecit [...] *candelabrum ductile ex toto auratum*,¹ berichtet der *Catalogus abbatum Fuldense* über Hrabanus Maurus, den Abt von Fulda (um 780–856, Amtszeit 822–842). Dem-

- 1 Der Abschnitt zum Leuchter ist in eine umfassende Beschreibung der Stiftungen von Hrabanus eingefasst, siehe *Catalogus abbatum Fuldensium* ad a. 744–916, zitiert nach Schriftquellen karol. Kunst, Nr. 390 (S. 122): *Abbas [...] Rhabanus ... fecit arcam, instar arce Mosayce, cum circulis et vectibus ex omni parte auratam, propitiatorium, cherubim glorie, candelabrum ductile ex toto auratum*. (Abt Hrabanus machte eine Lade, wie die mosaische Lade, mit Ringen und Querlatten und komplett vergoldet, die Deckplatte der Bundeslade, die Cherubim der Herrlichkeit [und] einen komplett vergoldeten getriebenen Leuchter.) Vgl. auch Bloch 1961, S. 89f., 93, 100f., 114, 121, Kat. Nr. 17. Die Übersetzungen stammen, wenn nicht anders vermerkt, von mir, M.S.; für Hilfe bei den Übersetzungen danke ich Martin Bauer-Zetzmann, Paula Furrer und Katharina Ost. – Dieser Beitrag entstand im Rahmen von Teilprojekt A6 „Siebenarmige Kandelaber in Kirchen: Semantik – Kontexte – Praktiken“ (Projektleitung Andrea Worm) des Sonderforschungsbereichs *Andere Ästhetik* an der Eberhard Karls Universität Tübingen, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1391 – Projekt-ID 405662736. Für Hinweise und Anregungen danke ich Vera Henkelmann und Andrea Worm.

zufolge gab Hrabanus einen getriebenen, ganz vergoldeten Leuchter in Auftrag. Dass der Kandelaber tatsächlich eine Treibarbeit war, ist freilich unwahrscheinlich, denn christliche siebenarmige Leuchter, monumentale Bronze- und Messingobjekte, entstanden üblicherweise im Gussprozess einzelner Teile, welche später zusammengesetzt und mitunter auch vergoldet wurden. Andererseits muss die Beschreibung einer goldglänzenden Oberfläche nicht notwendigerweise wörtlich verstanden werden, sondern könnte auch eine Herstellung aus Bronze oder Messing meinen, denn die beiden Metalle wurden, wegen ihrer Farbe und ihres Glanzes, häufig als ‚goldglänzend‘ beschrieben, wie zu zeigen sein wird. Da der Fuldaer Leuchter nicht erhalten ist, muss offenbleiben, wie genau er hergestellt wurde und ob er nun vergoldet oder aus einem golden schimmernden Metall war. Neben dem damit angesprochenen Problem des Umgangs mit quellenmäßiger Überlieferung ohne erhaltene Artefakte ist auch die Frage aufgeworfen, welche inhaltlichen Bezugsebenen in der Quelle angesprochen werden. Viel eher als eine sachliche Beschreibung erscheint der Wortlaut aus dem Fuldaer Äbtekatalog als eine Art verkürzte Ekphrase, die erkennbar auf die Schilderung des siebenarmigen Leuchters im Buch Exodus rekurriert, *facies et candelabrum ductile de auro mundissimo* (‘du sollst auch einen Leuchter machen, aus reinstem Gold getrieben’, Ex 25,31).² Die schriftliche Überlieferung steht damit im Spannungsverhältnis zwischen einem offensichtlich gewünschten sprachlichem Ähnlichkeitsbezug von Quelle und Altem Testament (goldder getriebener Leuchter) und den tatsächlichen Materialien und deren Eigenschaften (gegossene Artefakte aus Bronze oder Messing).

Material impliziert also zugeschriebene Wertvorstellungen,³ welche wiederum in der schriftlichen Rezeption von Artefakten Niederschlag finden können. Die Frage, ob und wie Materialien oder Herstellungsprozesse in den quellenmäßigen Überlieferungen benannt, beschrieben und bewertet werden, steht daher im Fokus dieses Beitrags, der sie exemplarisch anhand der siebenarmigen Leuchter des Mittelalters verfolgen wird. Dafür werden zu Beginn Quellen und Inschriften betrachtet und auf Erwähnungen des Materials und mögliche Bedeutungsaufloadungen und Wertschätzungen der Artefakte geprüft. In einem zweiten Schritt gilt es, die Vorstellungen von Materialität und Materialwertigkeit in enzyklopädischen und exegetischen Texten zu beleuchten. Abschließend wird die Verschränkung theoretischer Reflexionen über Materialien und Techniken mit konkreten Objekt(-beschreibungen) in den Blick genommen, um Möglichkeiten und Grenzen des Umgangs mit Quellen, Artefakten und deren Interpretation auszuloten.

2 Sofern nicht anders angegeben, stammen die Bibelzitate hier und im Folgenden aus der Vulgata (siehe Biblia Sacra Vulgata).

3 Zur methodischen Grundlage der Materialikonographie vgl. Raff, zuletzt 2008; zuvor schon ange-dacht bei Bandmann 1969 und Gramaccini 1987/1988.

1. Das Material der siebenarmigen Leuchter in den Quellen

Peter Bloch, der den siebenarmigen Leuchtern in christlichen Kirchen 1961 eine bis heute grundlegende Studie widmete, führt 24 teils fragmentarisch erhaltene und über 30 durch Quellen belegbare Objekte auf.⁴ Sie stammen größtenteils aus der Zeit vom 8. bis zum 16. Jahrhundert und finden sich im lateinischen Westen zwischen England und dem Baltikum beziehungsweise Südkandinavien und Mittelitalien. Sie bestehen aus Bronze oder Messing, allerdings liegen nur in Ausnahmefällen Materialuntersuchungen vor, weswegen über die genaue Zusammensetzung oft keine letztendliche Klarheit besteht. Auch die ursprüngliche Oberflächengestaltung ist häufig schwer zu bestimmen, da beispielsweise mit nachträglichen Vergoldungen, etwa im Rahmen von Restaurierungen des 19. und 20. Jahrhunderts, zu rechnen ist.

Exemplarisch für die Problematik visueller Materialbestimmung seien die beiden Leuchter in Essen und Klosterneuburg genannt: Der Essener Leuchter, datierbar um das Jahr 1000 (Abb. 1),⁵ erhebt sich mit einer Höhe von 2,26 Metern und einer Spannweite von 1,88 Metern über einem rechteckigen Fuß und steht heute auf einem Steinsockel. Sein Stamm ist durch vier ornamental durchbrochene Nodi gegliedert, von denen elliptisch gebogen rechts und links die sechs Arme mit Knoten als Verzierung abzweigen. Zweige und Stamm münden in abwechselnd runden und eckigen ebenfalls durchbrochenen Lichttellern. Die Annahme Hans Dreschers, der Leuchter sei feuervergoldet gewesen,⁶ basiert auf Erkenntnissen aus den umfassenden Restaurierungsarbeiten des Jahres 1987. Reste einer solchen Vergoldung konnten allerdings nur an den Knäufen, dem Fuß und den Armen nachwiesen werden, wohingegen die gut erkennbaren Vergoldungen am Schaft Ergebnis einer Probevergoldung der Restaurierung von 1920 sind.⁷ Teile der heute sichtbaren Vergoldung sind demnach mittelalterlich, andere hingegen erst im 20. Jahrhundert aufgebracht worden. Ähnlich problematisch ist der Fall in Klosterneuburg.⁸ Der Kandelaber des dortigen Augustinerchorherrenstifts stammt aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Abb. 2) und ist nur fragmentarisch erhalten; der originale Fuß ist verloren, trotzdem erreicht der Leuchter immer noch eine Höhe von über 4 und eine Spannweite von knapp 2,5 Metern. Der sich nach oben verjüngende Leuchterstamm wird durch sechs Nodi gegliedert. Vom Stamm zweigen nach beiden Seiten paarweise die Arme ab, die ebenfalls von Knoten in Teilstücke unterteilt werden und auf

4 Bloch 1961.

5 Zum Leuchter in Essen vgl.: Clemen 1893, S. 288–290; Humann 1904, S. 172–217; Falke/Meyer 1935, S. 24 f., 92; Bloch 1961, S. 55, 92, 99, 101–122, 178 f., Kat. Nr. 12; Bloch 1962, S. 534–548; Henkelmann 2007; Hermann 2011, Kat. Nr. 10.

6 Drescher 1993, S. 337.

7 Prechtel 2011, S. 56 f., 76, 80 f.

8 Worm 2022 [2023] (mit der älteren Literatur).

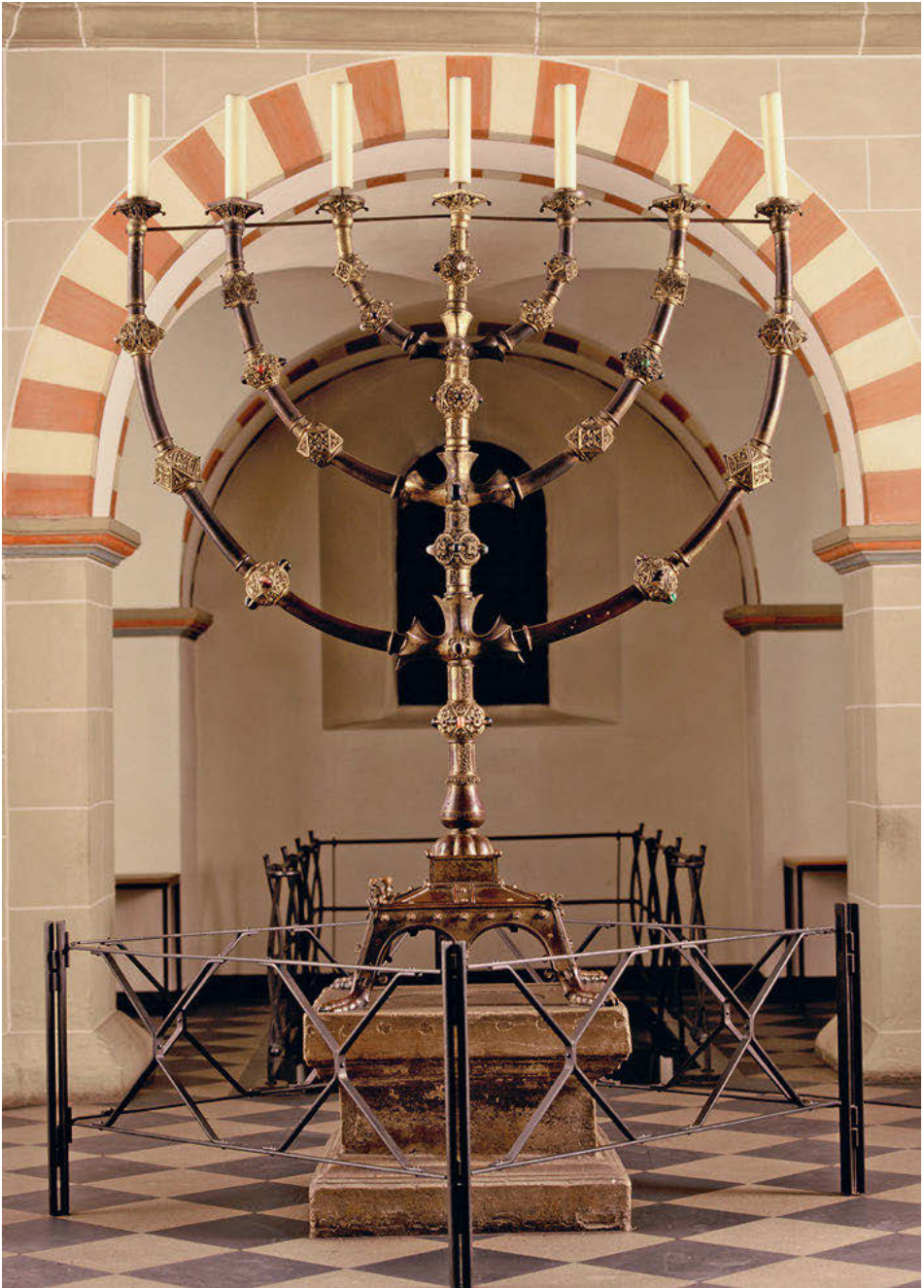


Abb. 1. Siebenarmiger Leuchter, um 1000, Vergoldung z.T. 20. Jahrhundert, Höhe 226 cm, Essen, Münster

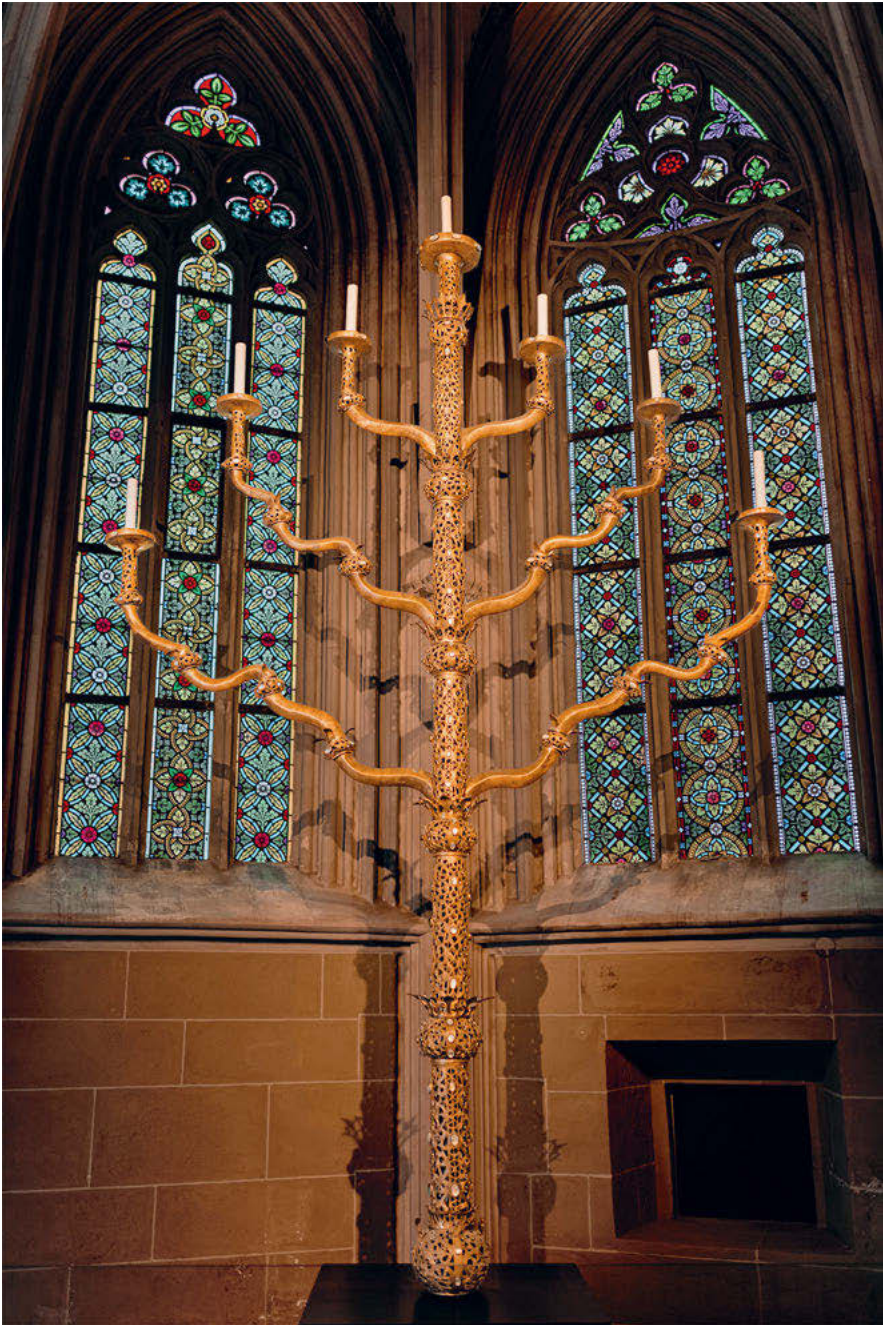


Abb. 2. Siebenarmiger Leuchter, 1. Hälfte 12. Jahrhundert, heutige Höhe 443,5 cm, Klosterneuburg, Augustinerchorherrenstift

unterschiedlichen Höhen enden. Zwischen glatten hohlgegossenen Armen und Kerzentellern ist je ein durchbrochen gearbeitetes Stück eingefügt. Auch Stamm und Knoten sind durchbrochen gearbeitet, wodurch ein filigraner, vegetabler Eindruck entsteht, so dass der Leuchter durch die mehrfachen S-Schwünge der Arme eine baumartige Anmutung erhält. Die Oberfläche erscheint einheitlich goldglänzend und ist mit eingesetzten Glasflüssen verziert. Problematisch ist jedoch, dass der matte Goldglanz Resultat einer Restaurierung von 1976 ist, im Zuge derer die Oberflächen des Leuchters mit Metallbürsten überkratzt und die Glasflüsse (wohl ehemals Bergkristalle) erneuert wurden. Das heutige Erscheinungsbild ist daher im Wesentlichen Ergebnis des 20. Jahrhunderts. Visuelle Befunde lassen demnach oftmals keine Rückschlüsse auf entstehungszeitliche Oberflächengestaltungen zu.

Wenn sich an den Objekten selbst Inschriften finden, benennen sie meist die Stifter:innen, manchmal werden die Entstehungszeit und/oder die Namen der Gießer angefügt;⁹ gelegentlich werden sie auch um Bitten für das Gedenken an die genannten Personen erweitert.¹⁰ Explizite Hinweise auf mögliche Deutungen durch Inschriften, wie sie beispielsweise am Gloucester Leuchter (1104–1113) vorkommen,¹¹ finden sich bei den erhaltenen siebenarmigen Kandelabern eher selten – die Artefakte sind ja durch ihre Form schon bedeutungstragend. Nur im Fall des (verschollenen) Leuchters aus Cluny (um 1100) wies eine umfangreiche Inschrift auf die Bedeutung des Lichtgerätes hin: Er sei – so legt es die überlieferte Inschrift nahe – als Präfiguration Christi zu verstehen, welcher die sieben Gaben des Heiligen Geistes und Tugenden ausgieße und dadurch alle an der göttlichen Gnade teilhaben ließe.¹² Und auch der Sockel eines Fragments eines

- 9 Angaben zu den Stifter:innen in Inschriften finden sich im Aarhuser Dom, im Essener Münster, in der Michaeliskirche in Eutin, im Fürstenwalder Dom, in St. Godehard in Hildesheim, im Kolberger Dom, im Kloster Montecassino, in der Reimser Kathedrale, im Viborger Dom, in San Maria in Vulturella und in der Kathedrale in York. Datierungen und/oder Informationen zum Gießer finden sich im Aarhuser Dom, in der Michaeliskirche in Eutin, im Fürstenwalder Dom, in St. Godehard in Hildesheim, im Kolberger Dom, in der Leonhardkirche in Zoutleeuw, in der Nikolaikirche in Lüneburg, im Magdeburger Dom, in der Nikolaikirche in Mölln, im Prager und im Viborger Dom.
- 10 Gedenkbitten sind im Aarhuser Dom, in der Michaeliskirche in Eutin, in St. Severin zu Köln, im Kolberger und im Viborger Dom vermerkt.
- 11 Die Inschrift des Leuchters läuft um den Kerzenteller: LVCIS ON(US) VIRTUTIS OPVS DOCTRINA REFVLGENS / PREDICAT VT VICIO NON TENEBRETVR HOMO. („Des Lichtes Last, der Tugend Werk, die strahlende Lehre kündet, [so] dass durch das Laster der Mensch nicht verdunkelt werde.“) Transkription und Übersetzung nach Rehm 2018, S. 52.
- 12 *Chronicum Cluniacense*, Sp. 1640: *Ad fidei normam voluit Deus hanc dare formam / Quae quasi praescriptum doceat cognoscere Christum: / De quo septem sacro spiramine plenae / Virtutes manant, et in omnibus sanant.* („Als Richtschnur für den Glauben wollte Gott dieses Bildwerk geben / das wie eine Regel lehrt, Christus zu erkennen: / Aus seinem heiligen Atem fließen sieben vollkommene / Tugenden und bringen allen Heilung.“) Vgl. auch Bloch 1961, S. 56, 89, 121, 134, 180, Kat. Nr. 10; Stratford 2010.

siebenarmigen Leuchters in Prag trägt eine Inschrift, die auf Salomo verweist: *Istud est Candelabr[um] de templo salomonis in iherusalem vi armata receptum in mediolano per ducem et Barones Boemie: A°. d°. m°. ccc°. xc v°. hi[c] loca[tum est]* („Dies ist der Kandelaber des salomonischen Tempels in Jerusalem mit Waffengewalt in Mailand erbeutet durch den Herzog und die Barone Böhmens: aufgestellt an diesem Ort im Jahre des Herren 1395.“).¹³ Entstanden ist der Prager Kandelaber um die Mitte des 12. Jahrhunderts, der Sockel wurde aber erst 1395 hinzugefügt.¹⁴

Schriftliche Überlieferungen in Quellentexten hingegen fokussieren anders und Anderes. Die Gattungen, in denen auf konkrete siebenarmige Leuchter Bezug genommen wird, sind vielfältig und reichen von *Libri ordinarii* über Inventare und Schatzverzeichnisse zu Chroniken und Viten. Es handelt sich dabei also nicht um Überlieferungen, die vordergründig an Beschreibungen von Artefakten oder Bedeutungszuschreibungen an Materialien interessiert sind, sondern um Texte pragmatischer Natur, welche die Liturgie regeln oder den Besitz verzeichnen, sowie um historiographische Texte. In solchen Quellen ist die Nennung des Materials daher nicht die Norm. Für die Beschreibung der Artefakte waren vielmehr formale Eigenschaften, meist die Größe, als *candelabrum magnum*, seltener auch die Siebenarmigkeit oder die alttestamentliche mosaische beziehungsweise salomonische Genese relevant.¹⁵ Vor allem die Formulierung *candelabrum magnum* erscheint häufig, sodass beispielsweise der verschollene Leuchter in Montecassino, entstanden unter Abt Desiderius in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, in einer zeitgenössischen Chronik nur als *columnam [...] ad modum magni candelabri* („Säule [...] nach Art des großen Leuchters“) beschrieben wird.¹⁶ Dass es sich hierbei um einen siebenarmigen Leuchter handelt, legt der Prolog des folgenden Buches der Chronik nahe, da dort ein *septiforme candelabrum* erwähnt wird.¹⁷ Und auch in einer Chronik der englischen St. Mary's Abbey in Abingdon ist von einem *[candelabrum] magnum vii. brachiorum* („großen [Kande-

13 Transkription nach Klípa 2015, S. 310.

14 Zum Prager Leuchter vgl. Bloch 1961, S. 56, 127, 135–140, 142, 180, Kat. Nr. 43; Merhautová 1991, S. 490–500; Klípa 2015, S. 310f.

15 Dies ist der Fall bei Schriftquellen zu den siebenarmigen Leuchtern in St. Augustinus Abbey in Canterbury, St. Mary's Abbey in Abingdon, Bury St. Edmunds, im Gandersheimer Münster und der Kathedrale von Norwich. Die Überlieferungen zu der Salvatorkirche in Aniane, St. Mary's Abbey in Abingdon, der Kathedrale von Bayeux, der Hereford und Lincoln Cathedral, dem Münster in Gandersheim, Kölner und Lübecker Dom, Salisbury Cathedral, St. Pantaleon in Köln, York Cathedral und Westminster Abbey in London sprechen die Siebenarmigkeit an. Die Beispiele der Salvatorkirche in Aniane, der Abteikirche in Cluny, der Salvatorkirche in Fulda, des Augustinerchorherrenstifts in Klosterneuburg, St. Maria im Kapitol in Köln und der Nikolaikirche in Lüneburg hingegen nehmen auf die Geräte der Stiftshütte beziehungsweise des Salomonischen Tempels Bezug.

16 *Chronica monasterii Casinensis*, 3,32 (S. 404).

17 *Chronica monasterii Casinensis*, lib. 4, prol. (S. 458): *Hisperule simul et lilia in septiforme candelabro [...] (Kügelchen zusammen mit Lilien an einem siebenarmigen Leuchter [...])*.

laber] mit sieben Armen') die Rede.¹⁸ Die durchaus nicht übliche Erwähnung des Materials in den Quellen ist dabei wenig überraschend, denn die Herstellung aus Bronze oder Messing war für die siebenarmigen Kandelaber der Regelfall; und auch Altarleuchter, Osterleuchter, Tenebrae-Leuchter und weitere Lichtgeräte bestanden häufig aus diesen Metallen.¹⁹ Dennoch lassen sich in mittelalterlichen Quellen zu siebenarmigen Leuchtern folgende Materialien finden: Bei fünf Kandelabern heißt es in den Quellen, sie seien vergoldet gewesen (Fulda,²⁰ Montecassino,²¹ Abingdon,²² Cluny,²³ Bury St. Edmunds²⁴), bei vier, sie bestünden aus Bronze (Canterbury St. Augustinus Abbey,²⁵ York,²⁶

18 Lib. sec. Hist. Eccl. Abendonensis, S. 151.

19 Überblick u. a.: Lüer 1904; Falke / Meyer 1935; RDK Labor 2012–, s. v. „Armleuchter“ (Gustav Barthel), Bd. 1 (1937), Sp. 1088–1105, <https://rdklabor.de/wiki/Armleuchter> (letzter Zugriff: 13. Oktober 2022); Henkelmann 2019.

20 Für den Wortlaut der Quelle und die relevante Sekundärliteratur siehe Anm. 1 dieses Beitrags.

21 *Chronica monasterii Casinensis*, lib. 3, cap. 32 (S. 404): *Ante quod [pulpitum] columnam argenteam viginti et quinque librarum partim deauratam ad modum magni candelabri*. (Vor dieser [Kanzel] eine silberne Säule von fünfundzwanzig Pfund, teilweise vergoldet, nach der Art des großen Leuchters.)

22 *De abbatibus Abendonae*, S. 290: *Tunc [a. 1115] fecit [Faritius abbas] ponere super magnum altare xxx. libras auri ad deaurandum candelabrum vii. brachiorum, quod ipse emerat pretio xxx. librarum argenti*. (Da [im Jahre 1115] ließ er [Abt Faritius] 30 Pfund Gold auf den großen Altar legen, um den siebenarmigen Leuchter zu vergolden, den er selbst für den Preis von 30 Pfund Silber gekauft hatte.) Vgl. Bloch 1961, S. 126, Kat. Nr. 2.

23 *Chronicum Cluniacense*, Sp. 1640: *Ad haec in ista basilica Cluniacense, ante eius magnum altare est candelabrum cupreum mirae magnitudinis & excellentiae, desuper totum deauratum, opere fusorio & mirifico operatum, lapidibus crystallinis & berillinis ornatum: altitudinis in hastili decem & octo circiter pedum, & in modum traditum Moysi à Domino in Exodo 25. cap. factum*. (Ebenso steht in dieser Basilika von Cluny vor deren großem Altar ein kupferner Kandelaber von herausragender Größe und Vortrefflichkeit, darüber hinaus ganz vergoldet, gegossen und wunderbar gearbeitet, geschmückt mit Kristallen und Beryllen: die Höhe des Stamms ungefähr zehn und acht Fuß, und gemacht in der Art, die Moses vom Herrn in Exodus 25 anvertraut / mitgeteilt wurde.) Vgl. für die Inschrift und die Sekundärliteratur außerdem Anm. 12.

24 *Die Gesta sacristarum monasterii s. Edmundi*, S. 292, vermerken zu Walter von Banham, Sakristar seit ca. 1200: *cir. 1200 [...] Tabulam magnam super altari in choro, cum mole illa lapidea cui trabes innititur, consummavit ad plenum, magno candelabro deaurato et laminis aureis innovato*. (Um 1200 vervollständigte er die große Platte über dem Altar im Chor, zusammen mit jener Steinmasse, auf die sich der Balken [?] stützt, als der große Kandelaber vergoldet und mit Goldplättchen [eine Blattvergoldung, M.S.] erneuert worden war.) Vgl. Bloch 1961, S. 127, Kat. Nr. 7.

25 *Die Chronica Guillelmi Thorne*, S. 1796, schreibt zu Hugo I, Abt von 1099–1124: *Candelabrum eciam magnum in choro aereum quod „Jesse“ vocatur in partibus emit transmarinis*. (Er kaufte auch in Übersee [Frankreich] einen großen Leuchter aus Bronze für den Chor, der „Jesse“ genannt wurde.) Vgl. Bloch 1961, S. 125, Kat. Nr. 9.

26 *Die York Statutes*, S. 97, erwähnen den Leuchter im Kontext des Jahrestages der beiden Erzbischöfe Roger von Ponte (gest. 22. November 1181) und Walter de Gray (gest. 1. Mai 1255): *Vij cereos, quemlibet iij^{um} librarum super candelabrum ereum in choro*. (Sieben Wachskerzen, jede drei Pfund schwer, oben auf dem bronzenen Leuchter im Chor.)

Salisbury²⁷ Lincoln²⁸), einer sei aus Messing (Canterbury Christchurch²⁹) und einer aus versilbertem Messing (Winchester³⁰). Frühneuzeitliche Quellen ergänzen drei aus Messing (Durham,³¹ Lübeck,³² Lüneburg Nikolaikirche³³), einen aus Metall (Mailand³⁴) und zwei aus Kupfer (Reims St. Remi,³⁵ Bayeux³⁶).

- 27 S. Osmundi consuetudinarium tractatus, S. 10: *A Pentecoste tamen usque ad Nativitatem beatae Mariae, et in ipso festo Nativitatis, septem cerei candelabro aeneo imponuntur.* (Von Pfingsten bis zum Geburtstag der Heiligen Maria, und an [deren] Geburtstag selbst, werden sieben Wachskerzen auf den bronzenen Leuchter gestellt.) Vgl. Bloch 1961, S. 120, 127, 166, Kat. Nr. 46.
- 28 De officio Thesaurarii, S. 288: *Debet etiam inuenire vij cereos super candelabrum ereum.* (Auch muss er sieben Kerzen für den bronzenen Kandelaber beschaffen.) Vgl. Bloch 1961, S. 126, Kat. Nr. 30.
- 29 Inventories of Christchurch Canterbury, S. 44: *Inter alia siquidem ista ecclesie sue deditem ista ecclesie sue dedit* [Conradus prior, 1107–1126] [...] *Candelabrum mire magnitudinis de auricalco fabricatum, habens tres hinc et tres inde ramos ex medio proprio prodeuntes stipite, unde septem recepit cereos.* (Unter anderem gab er [Prior Konrad, 1107–1126] diese Dinge seiner Kirche [...]: Einen Leuchter von herausragender Größe, aus Messing gemacht, der drei Zweige auf dieser und drei auf jener Seite hatte, die aus der Mitte vom selben Stamm hervorgingen, weswegen er sieben Wachskerzen erhielt.) Vgl. Bloch 1961, Kat. Nr. 8.
- 30 Annales monasterii de Wintonia, S. 16: *Anno MXXXV. Rex Canutus dedit Wintoniensi ecclesiae [...] candelabrum argenteum cum sex brachiis, qualia modo videmus in ecclesiis pretiosissima de auricalco.* (Im Jahre 1035 gab König Knut der Kirche von Winchester [...] einen silbernen Kandelaber mit sechs Armen, wie wir sie heute am wertvollsten aus Messing in den Kirchen sehen.) Mit Bloch ist anzunehmen, dass es sich um einen siebenarmigen Leuchter handelt, da diese sechs Kerzen auf den Armen und eine siebte als Ende des Stammes hatten, siehe Bloch 1961, S. 126, außerdem S. 120 und 179, Kat. Nr. 52.
- 31 Claxton: Rites, S. 120–122: „[...] all being of most fyne and curious candlestick mettell or latten metell, glistring as the Gould its selfe, having six candlesticks or fowers of candlestick mettell cuming from it, [thee on] either side.“ Vgl. Bloch 1961, S. 120, 127, 141 f., Kat. Nr. 11.
- 32 Krüger: Lübeck, S. 158: „Hinter ihm [dem Grab Bischof Heinrichs Bucholt († 1341) vor dem Altar] der Sieben-Leuchterische Messingsche Licht-Stul.“ Vgl. Bloch 1961, S. 120, 165, 167, 179, Kat. Nr. 32.
- 33 Gebhardi: Auszuege, S. 202: „Vor der Treppe zu dem öbern Chor des Hauptaltars, ist ein Messingener hoher Ierusalemischer Leuchter mit Armen den vier Löwen tragen.“ Vgl. Bloch 1961, S. 56, 167, Kat. Nr. 34.
- 34 Torre: Ritratto, S. 411: „[...] quella gran Pianta, che si tiene dinanzi [della capella della Madonna dell'Albero] diuisa in varij sparnicciati rami fabbricata di metallo a getto in vaghi lauorij [...]“ ([...] diese große Pflanze, welche davor [der Kapelle der Baummadonna] steht, gegliedert in verschiedene verzweigte Arme hergestellt aus gegossenem Metall in vagen Arbeitsweisen [...]). Vgl. Bloch 1961, S. 153–163, 182 f., 187 f., Kat. Nr. 38.
- 35 Marlot: Metropolis, S. 330: *Ad gradus Sanctuarij stat visendæ artis Candelabrum ex ære cyprio conflatum, non ductlie, ut apparet, aut malleatione formatum, sed fusum, multumque accedens ad colorem auri.* (An den Stufen des Sanktuariums steht ein Kandelaber von sehenswerter Kunstfertigkeit aus Kupfer verfertigt, anscheinend nicht getrieben oder durch Hämmern geformt, sondern gegossen, und er nähert sich sehr der Farbe von Gold an.) Vgl. Bloch 1961, S. 127, 136, 139–143, 146, 148, Kat. Nr. 44.
- 36 Hermant: Histoire, S. 220: „C'est lui [Bischof Guido, 1240–1259], qui a donné le beau Candelabre à sept branches de Cuivre doré, qui est au milieu du Choeur de l'Eglise Cathedrale de Bayeux.“ (Er [Bischof Guido, 1240–1259] ist es, der den schönen siebenarmigen Kandelaber aus vergoldetem

Abgeglichen mit dem erhaltenen Bestand ergibt sich in den schriftlichen Überlieferungen damit ein heterogenes Bild. Bronze und Messing wurden also augenscheinlich als fluide Begriffe für Metalle mit einer goldglänzenden Oberfläche verwendet, denn die Beschreibung ‚goldglänzend‘ kann sowohl glänzend als auch vergoldet bedeuten, wie im zweiten Teil des Beitrags auszuführen sein wird. Zusätzlich ist zu bedenken, dass selbst die wenigen vermutlich entstehungszeitlichen Überlieferungen wohl kaum Werkstattwissen um konkrete Materialzusammensetzungen reflektieren, sondern den visuellen Befund oder tradierte Vorstellungen zugrunde legen, die sich mit bestimmten Materialien verbinden.

Bei einer genaueren Betrachtung der Quellen fällt zudem auf, dass explizite Hinweise auf Bedeutung oder Wert des Materials meist fehlen. Sie finden sich allerdings in der Beschreibung des romanischen Leuchters aus Durham „[which] was estymated to be one of the rarest moniments in all England“ („welcher als eines der seltensten Monumente in ganz England betrachtet wurde“).³⁷ Die Wertung in dieser deutlich späteren Quelle aus dem Ende des 16. Jahrhunderts bezieht sich jedoch nicht primär auf das Material, sondern auf die außerordentliche Größe und künstlerisch aufwendige Gestaltung des Leuchters, der in den vorhergehenden Absätzen detailliert beschrieben wird:

[T]he feete of the Paskall [...] representing the pictures of the 4 flyinge dragons; as also the pictures of the 4 Evangelists aboue the top of the drawgones, vnderneath the neithermoste bosse, all supporting the holl pascall. And in the foure quarters hath bene 4 christall stones, and in the 4 small dragon foreheads 4 christall stones, as by the holes doth appeare. And on euerye side of the four dragons there is curious anticke woroke, as beasts, and men vpon horse backs witch buckler, bowes, shaftes, and knotts with brode leaves spred vpon the knotts, verie fynly wrought; [...].³⁸

Geschmückt war der Leuchter demzufolge neben der umfangreichen figürlichen Anlage (Drachen, Evangelisten, Tiere und Reiter) – selbst schon eine technische Meisterleistung des Bronzegusses im Hohl-gussverfahren – mit mindestens acht Kristallen („christall stones“). Es wurden offenbar keine Kosten und Mühen gescheut, um den Kandelaber mit höchstem artistischem und finanziellem Aufwand auszuführen. Der wertende Schluss

Kupfer gab, der in der Mitte des Chores der Kathedrale von Bayeux steht.) Vgl. Bloch 1961, S. 120, 143, 179, Kat. Nr. 4.

37 Claxton: Rites, S. 122. Für den Wortlaut der Quelle und die Sekundärliteratur siehe Anm. 31 dieses Beitrags.

38 Claxton: Rites, S. 121. „Die Füße des Osterleuchters repräsentieren die Bilder von vier fliegenden Drachen; ebenso die Bilder der 4 Evangelisten auf den Drachen, unter der untersten Bosse [dem untersten Knoten?], alle den ganzen Osterleuchter tragend. Und in den vier Ecken waren 4 kristallene Steine, und an der Stirn der 4 kleinen Drachen 4 kristallene Steine, wie die Löcher dort anzeigen. Und an jeder Seite der vier Drachen waren merkwürdige antike Arbeiten, wie Tiere, und Männer auf Pferderücken mit Schildern, Bögen, Speeren und Knoten mit breiten Blättern breiten sich über den Knoten aus, sehr fein gefertigt.“

umfasst damit das Objekt in seiner gesamten Erscheinung. Ein wesentlicher Teil dieser Erscheinung sind aber eben auch die verwendeten Materialien, deren Bearbeitung und Oberflächengestaltung.

Deutlicher in ihrer Wertschätzung des Materials als die Quelle zu Durham wird die Überlieferung des schon genannten Kandelabers der Abteikirche in Cluny: *candelabrum cupreum mirae magnitudinis & excellentiae, desuper totum deauratum, opere fusorio & mirifico operatum, lapidibus crystallinis & berillinis ornatum* (‘ein kupferner Kandelaber von herausragender Größe und Vortrefflichkeit, darüber hinaus ganz vergoldet, gegossen und wunderbar gearbeitet, geschmückt mit Kristallen und Beryllen’),³⁹ wobei die handwerkliche Leistung des Gusses unterstrichen (*opere fusorio & mirifico operatum*) und mit der vergoldeten Oberfläche und der Ausschmückung durch Edelsteine in Verbindung gebracht wird.

Für die erhaltenen Leuchter ergibt sich ein ähnlicher Befund: Beispielhaft soll hier nur der siebenarmige Leuchter in Braunschweig (1170–1180; Abb. 3) angeführt werden.⁴⁰ Dieser erreicht eine Höhe von 4,80 und eine Breite von 4,30 Metern; schon technisch ist diese Höhen- und Breitenentwicklung eine Meisterleistung, welche optisch inszeniert und gesteigert wird, indem scheinbar der gesamte Leuchter von vier Löwen und Drachen getragen wird.⁴¹ Der Qualitätsanspruch manifestiert sich neben dem Guss und der Statik aber auch in der Ausstattung des Kandelabers. Alle sechs Knoten des Stammes sind entweder mit Bergkristall oder mit Grubenschmelzemails verziert. Die Emails des dritten Knaufes sind zwar, wie auch die Ausgestaltungen der Zwickelflächen des Fußes, Ergänzungen verlorener Teile aus dem 19. Jahrhundert,⁴² jene am zweiten Knauf mit den thronenden Evangelisten sind hingegen mittelalterlicher Bestand (Abb. 4).

Die materielle Inszenierung von Kostbarkeit siebenarmiger Leuchter und der damit zusammenhängende finanzielle Aufwand besaß jedoch, wie gezeigt, für die Quellen kaum Relevanz, auch dann nicht, wenn das Material erwähnt wird. Damit muss sich der Blick auf andere Quellengattungen richten, in denen Wert und Semantik von Materialien behandelt wurden, wie enzyklopädische und exegetische Texte.⁴³

39 *Chronicum Cluniacense*, Sp. 1640.

40 Worm 2023. Zum Leuchter in Braunschweig vgl. außerdem: Neumann 1891; Pfeifer 1898; Graeven 1902; Swarzenski 1932, S. 351–360; Brandt 1985; Koch 1995, S. 195–200, Kat. Nr. D 27.

41 Seit dem 19. Jahrhundert diente eine Eisenstange als Kern; vorherige statische Unterstützungen sind nicht überliefert, aber als gegeben anzunehmen, da ohne sie eine Aufstellung unmöglich wäre. Koch 1995, S. 198 f.

42 Auch große Teile des Leuchterfußes wurden im 19. Jahrhundert ergänzt, weil die Originale verloren gegangen waren; siehe dazu genauer Worm 2023.

43 Raff 2008.



Abb. 3. Siebenarmiger Leuchter, um 1170/1180, Höhe 480 cm, Braunschweig, Dom



Abb. 4. Evangelist am Nodus,
Grubenschmelzemail,
Siebenarmiger Leuchter,
um 1170/80, Braunschweig, Dom

2. Bronze und Messing in exegetischen und enzyklopädischen Texten

In *Exodus* wird berichtet, dass Gott Mose den Auftrag gab, einen getriebenen goldenen siebenarmigen Leuchter zu schaffen (Ex 25,31). Seine Ausführung und die Herstellung weiterer Kultgegenstände wie der Bundeslade oder des Schaubrottisches oblag Bezelel, der mit dem Heiligen Geist erfüllt wurde, um den göttlichen Auftrag in all seinen formalen Details angemessen auszuführen (Ex 31,1–8).⁴⁴ Später fanden die Kultgeräte der Stiftshütte im unter Salomo gebauten Tempel in Jerusalem Aufstellung, kombiniert mit einer neugeschaffenen gegossenen Ausstattung, u.a. zwei Säulen namens Jachin und Boas und dem ‚Ehernen Meer‘ (einem großen, von zwölf Stieren getragenen Wasserbecken). Geschaffen wurden sie von Hiram aus Tyrus, der für die Fertigung ebenfalls mit Gottes Weisheit, Verstand und Kenntnis erfüllt wurde, wie der *Liber Malachim* berichtet (III Rg 7,13–14).⁴⁵

Materialitätsdiskurse für christliche siebenarmige Bronzekandelaber basieren weitestgehend auf den alttestamentlichen Stellen zur Ausstattung der Stiftshütte und des Tempels. Bedingt durch die Beschaffenheit der jeweiligen Objekte beschäftigt sich die Exegese im Fall von *Exodus* daher mit dem getriebenen Gold *candelabrum ductile de auro mundissimo* (‚Leuchter aus reinstem Gold getrieben‘, Ex 25,31), im Fall des *Liber Malachim* mit gegossenen Kupferlegierungen, *columnas aereas* (‚Säulen aus Bronze‘, III Rg 7,15), *mare fusile* (‚gegossenes Meer‘, III Rg 7,23), *luteres aereos* (‚Becken aus Bronze‘, III Rg 7,38),

⁴⁴ Zu Bezeleel als Topos für Handwerker vgl. Fine 2011; Blum 2013.

⁴⁵ Zur Geschichte der Menora u. a.: Bloch 1961, S. 55–88; Voß 1993; Hachlili 2001; Fine 2016; Di Castro / Leone / Nesselrath 2017.

omnia vasa [...] de aurichalco erant (‘alle Geräte [...] waren aus Goldbronze/Messing’, III Rg 7,45). Die Unterscheidung von Bronze und Messing scheint in der Vulgata dabei nicht relevant, denn dieselben Tempelgeräte sind in der Beschreibung einmal aus *aes* und dann wieder aus *auricalcum* (auch *aurichalcum*). Die Begriffe werden hier offenbar synonym verwendet, im Mittelalter aber, wie ein Blick auf die enzyklopädischen Werke noch zeigen wird, durchaus nicht als dasselbe Material verstanden,⁴⁶ wohingegen die exegetischen Werke gemäß der Vulgata keine Unterscheidung vornehmen.

Eine grundlegende Deutung der Stiftshütte und ihrer Geräte verfasst Beda Venerabilis (672/673–753) mit seiner Schrift *De tabernaculo*. Der Leuchter sei aus Gold, weil er wie der in gerechten Werken der Welt erschienene sündlose Gott sei; die Treibarbeit hingegen symbolisiere Christus als Erlöser, denn dieser habe analog zum getriebenen Gold die Schmerzen und Leiden der Passion ertragen und sei so zur Herrlichkeit gekommen.⁴⁷ In einer weiteren Schrift, *De templo*, widmet sich Beda dem Salomonischen Tempel und seiner Ausstattung, u. a. dem Ehernen Meer und den bronzenen Säulen. Semantisierungen des Materials selbst, sowohl von *aes* als auch von *auricalcum* bleiben aus; einzige Charakterisierung von *aes* ist, dass es sich um ein Metall handelt, welches haltbar und wohlklingend sei.⁴⁸ Ab dem 12. Jahrhundert setzt mitunter eine typologische Deutung des Gussprozesses ein. Rupert von Deutz (um 1070–1129) beispielsweise setzt das Herstellungsverfahren des alttestamentlichen *mare fusile* in Bezug zur Gnadenlehre, denn das Ausgießen der flüssigen Bronze sei wie das Ausgießen der göttlichen Gnade durch die Liebe Christi zu den Menschen zu verstehen.⁴⁹ Hugo von St. Viktor (um 1097–1141) hingegen verbindet das Material mit eschatologischen Vorstellungen: So wie Bronzeartefakte verflüssigt und neugeschaffen werden können, so könne Gott am Ende der Tage den verwesenen menschlichen Leib erneuern.⁵⁰

Ein ähnliches Bild ergibt sich mit Blick auf die Enzyklopädien, die sich ob ihrer literarischen Gattung aber – vor allem mit den fortschreitenden Jahrhunderten – immer seltener mit Semantisierungsprozessen beschäftigen, sondern den Fokus auf Wortherkunft, Verbreitungsgebiete und Trennung der verschiedenen Materialien legen. *Exegi monumentum aere perennius* (‘Ich habe ein Denkmal errichtet, dauerhafter als Erz’),⁵¹

46 Die zweisprachige Ausgabe der „Sammlung Tusculum“ von 2018 (siehe Biblia Sacra Vulgata) übersetzt den Begriff *auricalcum* an die griechische Wortherkunft angelehnt mit Goldbronze, während Wörterbücher mit ‚Messing‘ übersetzen; und auch mittelalterliche volkssprachliche Enzyklopädien wie beispielsweise Konrad von Megenberg übersetzen *auricalcum* mit Messing; siehe hier Konrad: Buch der Natur VII,6 (S. 515).

47 Beda: *De Tabernaculo*, S. 35–37.

48 Beda: *De Templo*, S. 298.

49 Rupert: *De sancta trinitate* 2,24 (Bd. 2, S. 1325).

50 Hugo: *De sacramentis* 2,17,13 (S. 581).

51 Hor. *carm.* 3,30 (S. 212).

schreibt Horaz über seine eigene Dichtkunst und etabliert spätestens damit die gängige Metapher der ehrwürdigen Dauerhaftigkeit von Bronze.⁵² Grundlage für die mittelalterlichen Enzyklopädien ist die *Naturalis historia* Plinius' des Älteren (23/24–79). Im 34. Buch wird Kupfer, sowohl *cuprum* als auch *aes*, ausführlich behandelt, *auricalcum* wird hingegen ob seines Goldglanzes als eines der vorzüglichsten Erze benannt, welches aber schon zu Zeiten Plinius' nicht mehr gefunden werde.⁵³ Isidor von Sevilla (um 560–636) und Hrabanus Maurus, der zuvor schon als Abt von Fulda erwähnt wurde, rekurrieren in ihren Werken zu weiten Teilen auf Plinius und behandeln *auricalcum* unter dem Oberbegriff *aes*. Laut Isidor glänze Bronze zwar ähnlich wie Gold oder Silber, Messing hingegen habe die Herrlichkeit und Farbe von Gold und die Dauerhaftigkeit von Bronze.⁵⁴ Hrabanus ergänzt diese Ausführungen um Materialallegoresen: *Aes* wird wegen seiner Dauerhaftigkeit und Stärke zum Symbol kirchlicher Macht, *auricalcum* hingegen erfährt keine Ausdeutung.⁵⁵ Auch die Enzyklopädien des 13. Jahrhunderts haben keine klare begriffliche Trennung und berufen sich auf antike und frühmittelalterliche Autoritäten. Vinzenz von Beauvais (zwischen 1184/1194 und um 1264) trennt *aes* und *auricalcum* zwar in zwei Einträge, doch kommen in Bezug auf *aes* keine neuen Erkenntnisse hinzu; und ähnlich ist es bei *auricalcum*, doch hier herrsche viel Unwissen, bemängelt Vinzenz, was vielleicht auch die fälschliche Gleichsetzung von *auricalcum* mit *electrum*, einer Mischung aus Gold und Silber, erklärt.⁵⁶ Albertus Magnus (um 1200–1280) trennt ebenfalls zwischen *aes* und *auricalcum*, wobei er erstere Bezeichnung sowohl für Bronze als auch für Kupfer verwendet, letztere hingegen für eine Mischung aus Kupfer und Galmei (*calamina*, ein Zinkerz), die das Aussehen von Gold habe.⁵⁷ In der deutschsprachigen Enzyklopädie des Konrad von Megenberg (1309–1374), dem *Buch der Natur*, hingegen gibt es nur *kupfer* und *messink*, lateinisch nach Konrad *cuprum* und *auricalcum*. Zwar erwähnt er die Mischung Kupfer-Zinn als Grundlage für einen guten Klang, benennt diese aber nicht als Bronze; Messing hingegen werde, Konrad beruft sich hier auf Aristoteles, von vielen wegen seiner Farbe als dem Gold gleichwertig verstanden.⁵⁸ Die Unterscheidung von Bronze und Messing ist also auch in den enzyklopädischen Texten unklar, denn während Definitionen von *aes* – weil sie Plinius folgen – kaum divergieren, liegt dem Begriff des *auricalcum* kein klares Konzept zu Grunde; als wesentliches Merkmal erscheint der Goldglanz beziehungsweise das goldgleiche Erscheinungsbild.

52 Raff 2008, S. 50.

53 Plin. nat. 34,1–12.

54 Isid. etym. 16,20.

55 Hrabanus: De Universo 17,14.

56 Vinzenz: Speculum naturale 7,24 (Sp. 438f.) und 7,36 (Sp. 446f.).

57 Albertus: Mineralia 4,6 (S. 90f.).

58 Konrad: Buch der Natur VII,6 (S. 515).

Es zieht sich demnach eine gewisse begriffliche Unschärfe durch die exegetischen und enzyklopädischen Schriften. Definitionen und Konzepte von Metallen, die eine goldglänzende Oberfläche aufweisen, sind eher vage, sozusagen fluide. Eine theoretisch-reflexive Unterscheidung als Grundlage für distinktive Semantiken einzelner Materialien basiert aber oftmals auf einer vorherigen sprachlichen Differenzierung der entsprechenden Materialien, wie Thomas Raff feststellt.⁵⁹ Bronze und Messing müsste demnach eine Bedeutungsgleichheit attestiert werden. Für Quellen hingegen kann deswegen, je nach deren Intention, einerseits der Begriff *aes* mit seinen begleitenden Konnotationen auch auf Artefakte angewandt werden, die nicht aus Erz (Bronze) sind, andererseits durch das gezielte Aufrufen biblischer Begrifflichkeiten eine andere inhaltliche Ebene eröffnet werden, wie das einleitende Beispiel zeigt. Einen konkreten Zusammenhang zwischen exegetischen Texten und Überlieferungen siebenarmiger Leuchter weist auch die bereits angesprochene Quelle zum siebenarmigen Kandelaber in Durham auf. Anschließend an die Beschreibung des figürlichen Programms ist hier vermerkt: „all being the most fyne and curious candlestick mettell or latten metell, glistring as the Gould its selfe“ (im gesamten einer der feinsten und merkwürdigsten Metall- oder Messingleuchter, glänzend wie das Gold selbst). Deutlich rekurriert die Formulierung damit auf den Topos, Messing habe die Farbe von Gold. Analog zum Eingangsbeispiel des Leuchters in Fulda wird hier eine sprachliche Ähnlichkeit hervorgehoben und so eine inhaltliche Bezugsebene geschaffen, die über eine visuelle Affinität hinaus in theoretisch-reflexive Diskurse hineinreicht.

An dieser Stelle lohnt ein kurzer Blick auf die physikalischen Grundlagen, die ja für die Verarbeitung des Materials und seine künstlerische Gestaltung wesentlich sind: Bronze ist seit dem dritten Jahrtausend vor Christus in Verwendung und unter anderem namensgebend für die Epoche der Bronzezeit.⁶⁰ Kupfer und Zinn in Legierung bezeichnet man üblicherweise als Bronze, solche aus Kupfer und Zink als Messing. Eine entsprechende Unterscheidung kann aber für das mittelalterliche Verständnis des Materials kaum festgeschrieben werden, zumal aus Analysen von Artefakten erkenntlich wird, dass den Zusammensetzungen weit weniger geregelte Mischverhältnisse zugrunde lagen, als dies heute der Fall ist. Das hat auch damit zu tun, dass Bronzegüsse häufig mindestens zu Teilen aus – teilweise schon mehrfach – wiederverwendetem Material bestehen.⁶¹ Zudem wurde nicht einmal innerhalb der Werkstätten für jeden Guss gleich gemischt,⁶² sodass im selben Objekt durch Ausbesserungsarbeiten oder das Zusammen-

59 Raff stellt überdies fest, dass Semantiken oft stärker mit dem Begriff als mit dem Material selbst verknüpft seien. Raff 2008, S. 168.

60 Bredekamp 2013.

61 Zur Praxis des Bronzegusses vgl. u.a. Westermann-Angerhausen 2014, S. 47–49; Bushart/Haug 2016; Weinryb 2016; Olchawa 2019, S. 29–46.

62 Olchawa 2020, S. 187.

setzen einzelner Gussteile Unterschiede auftreten können.⁶³ Physikalische Eigenschaften mit Auswirkungen auf die technische Handhabung wie Schmelzpunkt und Härtegrad von Bronze und Messing gleichen sich,⁶⁴ weswegen Güsse beider Metalle problemlos von den gleichen Werkstätten bewältigt werden konnten. Eine visuelle Unterscheidung der Kupferlegierungen ist nicht immer zweifelfrei möglich.⁶⁵ So kann eine polierte Oberfläche aufgrund verschiedener Zusammensetzungen nach dem Guss gold-gelb bis rot-braun schimmern, optisch aber nicht immer eindeutig als Messing oder Bronze erkannt werden; ähnlich verhält es sich mit der bräunlichen bis schwarzen Färbung der (Alters-) Patina, die eine Bestimmung durch das Auge nur bedingt zulässt.

Dass eine scharfe Trennung von Bronze und Messing wohl nicht existierte, belegt auch die in ihrer Gattungszugehörigkeit umstrittene⁶⁶ *Schedula diversarum artium*.⁶⁷ In diesem Werk wird zwischen *cuprum* und *aes/auricalcum* unterschieden: Ersteres werde in der Erde geboren (*in terra nascitur*) und sei damit ein reines Metall, letztere hingegen seien beides Kupfer-Galmei (*calamina*)-Mischungen; der Unterschied beruht Theophilus zufolge allein darauf, ob man das Material vergolden kann (*auricalcum*) oder nicht (*aes*). Für ihn ist *aes* nämlich eine Kupferlegierung, bei der das Kupfer nicht sorgfältig von Bleianteilen gereinigt wurde; für eine (Feuer-)Vergoldung müsse daher das Kupfer schon vor der Mischung mit dem Galmei anders aufbereitet werden, damit die Vergoldung dem Metall anhafte, und diese Zusammensetzung aus vollständig gereinigtem Kupfer und Galmei wird von ihm dann eben *auricalcum* genannt.⁶⁸ Bleihaltige Kupferlegierungen lassen sich tatsächlich nicht feuervergolden.⁶⁹ Das detaillierte Handwerkswissen, das Theophilus besaß, macht die *Schedula* besonders interessant, denn er wirkte – unabhängig davon, ob man mit Teilen der Forschung annimmt, er sei mit Roger von Helmarshausen identisch⁷⁰ – in einer Region, wo Expertise im Umgang mit den entsprechenden Techniken der Metallbearbeitung vorausgesetzt werden kann.

63 Riederer 1981; Werner 1982; Mende 2020, S. 157.

64 Bekannt war nur das sogenannte Galmei-Verfahren, also die Mischung von Kupfer und dem Zinkerz Galmei, welches dem heutigen Alpha-Messing entsprechen würde. Erst mit den neuen technischen Verfahren ab dem 17. Jahrhundert kam es zu einer Differenzierung der Handhabungseigenschaften von Bronze und Messing. Umfassende Informationen mit einem Schwerpunkt auf die Materialphysik stellt das Deutsche Kupferinstitut zur Verfügung unter <https://www.kupferinstitut.de/> (letzter Zugriff: 18. Mai 2023).

65 Mende 2020, S. 157 f.

66 Für einen Überblick der unterschiedlichen Ansätze einer Klassifizierung und deren Problematik siehe Speer 2014a.

67 Theophilus: *Schedula* 3,63 (S. 391) und 3,66 (S. 396).

68 Theophilus: *Schedula* 3,38 (S. 314 f.) und 3,67–68 (S. 413–415).

69 Zur Technik der Feuervergoldung vgl. Anheuser 1999, S. 40–43.

70 Die Gleichsetzung von Theophilus und Roger geht dabei auf den Prolog der Wiener Handschrift Österreichische Nationalbibliothek Cod. 2527 zurück, bei der die Eingangsworte nicht nur den Autor benennen, *Theophilus humilis presbyter*, sondern zur Identifizierung zusätzlich ein *qui et Ruge-*



Abb. 5. Sog. Trivulzio-Kandelaber, um 1200, Höhe 452 cm, Mailand, Dom

Materialanalysen, die am sogenannten Trivulzio-Kandelaber in Mailand vorgenommen wurden (um 1200, Abb. 5), zeigen,⁷¹ dass zwar alle mittelalterlichen Teile aus Messing sind, die Zink- und Zinngehalte der einzelnen entnommenen Proben aber stark variieren und meist beide Zusätze nachweisbar sind.⁷² Ähnlich verhält es sich beim Fragment in Prag, denn der Leuchterfuß ist aus Messing, jedoch mit unterschiedlichen Mischver-

rus anhängen. Ebendieser Rugerus wurde in der Forschung teilweise mit Roger von Helmarshausen gleichgesetzt. Für einen Überblick rund um die Autorendebatte der *Schedula* vgl. u.a.: Erhard Brepohl in der Einleitung zu Theophilus: *Schedula*, S. 26–30; Stiegemann/Westermann-Angerhausen 2006; Dines 2014, S. 7–9; Speer 2014b, S. X–XIII; Gearhart 2017.

71 Zum Leuchter in Mailand vgl. grundlegend: Falke 1931; Homburger/Hürlimann 1949; Angelucci 2000; Cervini 2000; Benati 2006, S. 243–246; Leydi 2011.

72 So schwankt der festgestellte Kupfergehalt der Teile zwischen 89,2 und 94,2 %, der Zinkanteil zwischen 3–9,1 %, Zinn zwischen 0,5–3,9 % und Blei zwischen 0–2,4 %. Materialanalysen durchgeführt und publiziert von Angelucci 2000, S. 158.

hältnissen.⁷³ Sprachlich fluide Denominationskonzepte spiegeln also in gewisser Weise tatsächliche Materialverwendungen wider. Es kommt somit zu einer wechselseitigen Einflussnahme zwischen theoretischen Reflexionen, praktischer Handhabung von Material und konkreter Überlieferung siebenarmiger Leuchter: Praktische Handhabungen von Material werden in schriftlichen Reflexionen aufgegriffen, die dann wiederum auf Überlieferungen einzelner Kandelaber einwirken, indem sie Materialeigenschaften und -bedeutungen in einer Form aufnehmen, die einer eindeutigen Identifikation der Artefakte dienlich ist.

3. Verschränkung von Texten und Objekten

Der Leuchterfuß im Dom zu Prag (Abb. 6) datiert in das 12. Jahrhundert; wann der obere Teil des Kandelabers verlorengegangen, ist nicht bekannt. Er ist in einem Stück gegossen, erreicht eine Höhe von etwa 30 Zentimetern und einen Durchmesser von 61 Zentimetern. Trägerfiguren sind drei Drachen, welche auf Kopf und Vorderpfoten ruhen, ihre Hälse und Körper haben sie aufgerichtet. Auf Schultern und Rücken der Drachen sitzt jeweils eine männliche Figur. Umgeben werden sie von je zwei Drachen vor und einem Löwen hinter ihnen. Die gedrunghenen Zwickelfelder, die sich dazwischen ergeben, sind mit reichem Rankenwerk gefüllt und werden nach unten von den die Männer umspielenden Drachen beschlossen. Mittig im Rankenwerk sitzen drei männliche Personen in herrschaftlichen antikisierenden Gewändern, welche die drei Lebenszeitalter darstellen, als Knabe, als erwachsener und alter Mann. Aus den Ranken wächst der mit Akanthusblättern umschlungene Stamm.

1395 wird der Leuchter(fuß) auf einen neuen Marmorsockel mit Inschrift gestellt: *Istud est Candelabr[um] de templo salomonis in iherusalem vi armata receptum in mediolano per ducem et Barones Boemie: A°. d°. m°. ccc°. xc v°. hi[c] loca[tum est]* („Dies ist der Kandelaber des salomonischen Tempels in Jerusalem, mit Waffengewalt in Mailand erbeutet durch den Herzog und die Barone Böhmens: aufgestellt an diesem Ort im Jahre des Herren 1395“).⁷⁴ Die Inschrift rekurriert auf den Bericht der Dalimil-Chronik aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wonach der Leuchter des Jerusalemer Tempels zuerst nach Mailand und dann nach Prag gebracht wurde.⁷⁵ Der Leuchter in Prag ist demnach spätestens ab

73 Als Technik wurde in Prag jedoch, im Gegensatz zu Mailand, keine invasive Probenentnahme angewandt, sondern eine Materialaufklärung mithilfe spektroskopischer Messverfahren vorgenommen. Der Kupfergehalt variiert dabei zwischen 83,96 und 86,34 %, der Zinkgehalt zwischen 13,66 und 16,04 %. Unveröffentlichter Restaurierungsbericht Prag 1991.

74 Transkription nach Klípa 2015, S. 310.

75 Dalimil: Staročeská kronika, S. 562: „Čechové, že prví u městě biechu, / z města najlepšie klejnoty vžechu. / Ješče stojí na hradě u svatého Víta noha sviecnová, / pravie, že by byla diela Šalomúnova. / Tu sú byli Medióláněné z Jeruzaléma vželi, / když sú byli s Titem a s Vespeziánem na Židy jeli.“



Abb. 6. Leuchterfuß eines ehemals siebenarmigen Kandelabers, Fuß um 1150, Steinsockel 1395, Höhe 30 cm, Prag, Dom

dem 14. Jahrhundert nicht mehr nur als Abbild des Kandelabers aus dem Salomonischen Tempel zu verstehen, sondern er wird mit diesem identifiziert. Die Pulkava-Chronik aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts greift dies auf, verweist aber zusätzlich auf die

Eine Übersetzung ins Englische bei Klípa 2015, S. 310: „For their combat in Milan / The Bohemians brought with them / An abundance of treasures. Still in the church / of St. Vitus / A splendid candelabrum shines on the altar. / Said to be the work of Salomon / And nothing can match it. / In Jerusalem it had once stood. / During Vespasian and Titus’s campaign/ Against the Jews, the Italians perhaps / joined in. / All the way to Milan they brought this/ precious jewel that / The Prague castle boasts to this day.“ Die Frage, inwieweit die Darstellungen Dalimils den historischen Tatsachen entsprechen, ist für die Fragestellung dieses Beitrages nicht relevant. Vgl. hierfür Merhautová 1991.

handwerkliche Herstellung des Kandelabers, um so die propagierte Gleichsetzung von tatsächlichem Artefakt in Prag und Jerusalemer Leuchter nochmals hervorzuheben:

[Die böhmischen Fürsten] namen einen fuess eins Lewchters, Etwenn durch Salomonem In dem tempel Iherusalem mit einem gyssenden werck gemacht, vnd wart von dannen getragen gen Meylant, vnd namen den wyder mit grosser arbeyt vnd Brachten Inn In die kirchen gen Prag; der gesehen, gemacht yst mit synnreycher wunderlicher kunst.⁷⁶

Der Leuchter des Jerusalemer Tempels wird hier ausdrücklich als ein gegossenes Artefakt angesprochen („mit einem gyssenden werck gemacht“), gleich der restlichen von Hiram angefertigten Tempelausstattung. Laut biblischem Bericht allerdings gab Salomo selbst gar keinen siebenarmigen Leuchter in Auftrag, sondern stellte wohl nur den des Bundeszeltes gemeinsam mit der Bundeslade und anderen Artefakten der Stiftshütte im Tempel auf (III Rg 8,4). Die Chronik macht also aus dem getriebenen mosaischen Goldleuchter einen gegossenen salomonischen Kandelaber, um so das Prager Exemplar – das sich durch die besondere Qualität des Gusses auszeichnet – mit diesem gleichsetzen zu können. Und auch in Fulda zeigt sich, wie eingangs ausgeführt, ein klarer Rückbezug des mittelalterlichen auf das biblische Artefakt durch eine beinahe wortgleiche Formulierung.

Ein wenig anders liegt der Fall der 1666 verfassten Beschreibung des ebenfalls nur als Fragment erhaltenen Leuchters in St. Remi in Reims aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Abb. 7).⁷⁷ Das Fragment besteht aus zwei Teilen, die zusammen 93,5 cm in der Höhe und 100,5 cm in der Breite messen. In Aufbau und Gestaltung ähnelt es den bereits erwähnten Kandelabern in Durham, Mailand und Prag. Auflagefläche bildet der Kopf eines Drachen mit zwei ihn umspielenden Löwen. Auf dem sich nach oben streckendem Körper kniet zwischen den erhobenen Flügeln eine männliche Figur, bevor der Schwanz des Drachen sich zu einer vegetabilen Volute ringelt; auf ihr sitzt ein Lesender auf dem Rücken eines weiteren Mannes. Das anschließende Stück ist hauptsächlich mit pflanzlicher Ornamentik und großen Blüten gestaltet, figural ausgeführt sind lediglich zwei Zentauren, zwei spitzbärtige Reiter auf harpyienartigen Wesen und eine hockende Figur an der obersten Bruchkante. Die frühneuzeitliche Quelle zeigt einige der angesprochenen Eigenschaften noch einmal deutlich auf: *Ad gradus Sanctuarij stat visendae artis Candelabrum ex aere cyprio conflatum, non ductile, ut apparet,*

76 Cronica Przibiconis, Kap. 65: „Maylandt ward gewonnen Von keyser Fryderich“. Die Handschrift ist in ihren drei Sprachversionen (Latein, Tschechisch, Deutsch) online zugänglich unter https://www.phil.muni.cz/german/projekty/hmb/e-text/fr_PulkavaChron_de.html (letzter Zugriff: 16. August 2022).

77 Der Kandelaber wurde wohl während der Französischen Revolution zerstört und 1792 schließlich eingeschmolzen. Ein erhaltenes Fragment befindet sich seit 1987 im Musée de Saint Remi, Reims. Vgl. Pichon 2017.



Abb. 7. Fragment des Fußes eines siebenarmigen Leuchters, um 1160, Höhe 93,5 cm, Reims, Musée de Saint-Remi, Inv.-Nr. 978.27743

aut malleatione formatum, sed fusum, multúmque accedens ad colorem auri („An den Stufen des Sanktuariums steht ein Kandelaber von sehenswerter Kunstfertigkeit aus Kupfer verfertigt, scheinbar nicht getrieben oder durch Hämmern geformt, sondern gegossen, und er nähert sich sehr der Farbe von Gold an“).⁷⁸ So sei der Leuchter, ganz im Gegensatz zu Prag und der biblischen Vorlage, gerade eben nicht getrieben, sondern gegossen; die nachdrückliche Betonung der Herstellungsart legt nahe, dass dem Autor die Klarstellung dieser Abgrenzung wichtig erschien. Außerdem habe er eine Farbe, die der von Gold sehr nahekomme, was, wie gezeigt, eine übliche Beschreibung meist für Messing, durchaus aber auch für Bronze war.⁷⁹ Die Überlieferung, wenn auch in erheblichem Abstand zur Entstehungszeit des Leuchters verfasst, setzt sich ex negativo mit der biblischen Genese der Leuchter und den Materialeigenschaften, wie sie die Enzyklopädien aufzeigen, auseinander.

⁷⁸ Marlot: Metropolis, S. 330.

⁷⁹ Materialanalysen liegen, soweit der Verfasserin bekannt, keine vor. Für die freundliche Auskunft herzlichen Dank an Emmanuelle Varin-Boutreau, Archivarin der Historischen Museen in Reims (Musée de Saint-Remi, Fort de la Pompelle, Musée de la Reddition).

Festzuhalten ist, dass die schriftliche Überlieferung das Material zwar als Bronze oder Messing anspricht, einer Unterscheidung aber keine besondere Bedeutung beigemessen wird. Es sind vor allem Rückbezüge und Anspielungen auf biblische Passagen, aus denen semantisches Potential für die angesprochenen Artefakte generiert wird. Andere Qualitäten wie die Größe der Objekte stehen aber meist im Vordergrund; was das Material angeht, scheint das zentrale Kriterium dessen Erscheinung und Wirkung zu sein, also der goldähnliche Glanz von Bronze und Messing. Materialesemantik und Allegorese schlagen sich, wie die exemplarische Untersuchung der siebenarmigen Leuchter gezeigt hat, erstaunlich selten in den quellenmäßigen Erwähnungen konkreter Artefakte nieder. Umgekehrt generieren die christlichen Kandelaber auch keine eigenständigen schriftlichen Materialitätsdiskurse. Bemerkenswert ist dieser Befund nicht zuletzt deshalb, weil er zeigt, dass bei der Zuschreibung von Bedeutung an das Material in der modernen Forschung oft eine reflexive Metaebene von Materialität angenommen wird (insbesondere bei Bronze), ohne dass sie sich in den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Quellen zu Objekten auch immer so explizit gedeckt sähe.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Albertus: Mineralia = Albertus Magnus: Mineralium libri quinque, in: B. Alberti Magni Ratisbonensis episcopi, ordinis praedicatorum, Opera omnia, hg. von August Borgnet, 38 Bde., Paris 1890–1899, Bd. 5: Mineralium libri quinque. De Anima libri tres. Philosophia Pauperum. Liber de Apprehensione, Paris 1890.
- Annales monasterii de Wintonia = Annales monasterii de Wintonia (A.D. 519–1277), in: Annales monastici, 5 Bde., London 1864–1869, Bd. 2: Annales monasterii de Wintonia (A.D. 519–1277). Annales Monasterii de Waverleia (A.D. 1–1291), hg. von Henry Richards Luard, London 1865 (Rerum britannicarum medii aevi scriptores, or Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland During the Middle Ages 36.2), S. 1–125.
- Beda: De Tabernaculo = Beda Venerabilis: De Tabernaculo et vasis eius ac vestibus sacerdotum libri III, in: Bedae Venerabilis opera. Pars II: Opera exegetica. De tabernaculo. De templo. In Ezram et Neemiam, hg. von David Hurst, Turnhout 1969 (Corpus Christianorum. Series Latina 119 A), S. 5–139.
- Beda: De Templo = Beda Venerabilis: De Templo libri ii, in: Bedae Venerabilis opera. Pars II: Opera exegetica. De tabernaculo. De templo. In Ezram et Neemiam, hg. von David Hurst, Turnhout 1969 (Corpus Christianorum. Series Latina 119 A), S. 143–234.
- Biblia Sacra Vulgata = Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, 5 Bde., Berlin/Boston 2018 (Sammlung Tusculum).
- Chronica Guillelmi Thorne = Chronica Guill. Thorne monachi S. Augustini Cant. de rebus gestis Abbatum S. Augusti Cantuariæ, hg. von Roger Twysden, London 1652 (Historiae Anglicanae Scriptores X), S. 1753–2202.

- Chronica monasterii Casinensis* = *Chronica Monasterii Casinensis*. Die Chronik von Montecassino, hg. von Hartmut Hoffmann, Hannover 1980 (*Monumenta Germaniae Historica. Scriptores* 34).
- Chronicum Cluniacense* = *Chronicum Cluniacense*. Iacobi de Ambrosia clun. Abbatis iussu conscriptum, in: *Bibliotheca Cluniacensis in qua SS. Patrum Abb. Clun. Vitæ [...]*, hg. von Martin Marrier und André Duchesne, Paris 1614, Sp. 1627–1687. URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10940175-0 (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).
- Claxton: Rites = Claxton, William: *The Rites of Durham*, hg. von Margaret Harvey und Lynda Rollason, Woodbridge/Rochester, NY 2020 (*Surtees Society* 226/*The Catholic Record Society* 88).
- Cronica Przbiconis* = *Cronica Przbiconis dicti Pulkaua* / Hie hebt sich an die Cronicka des Kunigrichs tzu Behemen vnd sagt, wie sy zum Ersten wurd genennet, in: *Spätmittelalterliche deutsche historiographische Texte böhmischer Provenienz – philologische Analyse, elektronische Edition*, hg. von Vlastimil Brom, 2009–2011, https://www.phil.muni.cz/german/projekty/hmb/e-text/fr_PulkavaChron_de.html (letzter Zugriff: 16. August 2022).
- Dalimil: *Staročeská kronika* = *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila*, hg. von Jiří Daňhelka, 2 Bde., Prag 1988, Bd. 1: Úvod. Text kroniky v základním rukopise. Textový materiál předmluvy a kapitoly 1 až 52 (Texty a studie k dějinám českého jazyka a literatury 4).
- De abbatibus Abbendoniae* = *De abbatibus Abbendoniae*, in: *Chronicon monasterii de Abingdon*, hg. von Joseph Stevenson, 2 Bde., London 1858 (*Rerum britannicarum medii aevi scriptores, or chronicles and memorials of Great Britain and Ireland during the middle ages* 2), Bd. 2: *From the Norman conquest until the accession of Richard the First*, S. 267–295.
- De officio Thesaurarii* = *De officio Thesaurarii. Nova constitutio facta per Episcopum et Capitulum*, in: *Statutes of Lincoln Cathedral*, hg. von Henry Bradshaw und Christoph Wordsworth, Cambridge 1897, S. 285–293.
- Gebhardi: *Urkunden* = Gebhardi, Ludwig Albrecht: *Auszüge und Abschriften von Urkunden und Handschriften welche vornehmlich das Herzogthum Lueneburg betreffen*. Zweiter Theil, Hannover 1763, Gottfried Wilhelm Leibnitz Bibliothek/Niedersächsische Landesbibliothek, Ms XXIII 849. URL: <http://digitale-sammlungen.gwlb.de/resolve?id=00070008> (letzter Zugriff: 13. Oktober 2022).
- Gesta sacristarum monasterii s. Edmundi* = *Gesta sacristarum monasterii s. Edmundi*, in: *Memorials of St. Edmund's abbey*, 3 Bde., hg. von Thomas Arnold, London 1890–1896 (*Rerum britannicarum medii aevi scriptores, or chronicles and memorials of Great Britain and Ireland during the middle ages* 96), Bd. 2, S. 287–296.
- Hermant: *Histoire* = Hermant, Jean: *Histoire du Diocèse de Bayeux. Première partie. Contenant L'Histoire des Evêques. Avec celle des Saints, des Doyens, & des Hommes Illustres de l'Eglise Cathedrale ou du Diocèse*, Caen 1705.
- Hor. carm. = [Horatius: *Carmina*, in:] Quintus Horatius Flaccus: *Oden und Epoden*, hg. und übers. von Gerhard Fink, Berlin/Boston 2002 (*Sammlung Tusculum*).
- Hrabanus: *De Universo* = Hrabanus Maurus: *De Universo libri viginti duo*, in: *Patrologia Latina*, hg. von Jacques-Paul Migne, 221 Bde., Paris 1844–1855, Bd. 111: *B. Rabani Mauri Fuldensis abatis et Moguntini archiepiscopi opera omnia*, Bd. 5, Paris 1852, Sp. 9–614.
- Hugo: *De sacramentis* = Hugonis de Sancto Victore *De sacramentis Christiane fidei*, hg. von Rainer Berndt, Münster 2008 (*Corpus Victorinum. Textus historici* 1).
- Inventories of Christchurch Canterbury* = *Inventories of Christchurch Canterbury. With Historical and Topographical Introductions and Illustrative Documents*, hg. von John Wiggam Legg und William Henry St. John Hope, Westminster 1902.
- Isid. etym. = Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive originum libri XX*, 2 Bde., hg. von Wallace Martin Lindsay, Oxford 1911 [Nachdruck 1957–1962] (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*).

- Konrad: Buch der Natur = Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur, Bd. 2: Kritischer Text nach den Handschriften, hg. von Robert Luff und Georg Steer, Tübingen 2003 (Texte und Textgeschichte 54).
- Krüger: Lübeck = Krüger, Johann Gerhard: Die beglückte und geschmückte Stadt Lübeck. Das ist, Kurtze Beschreibung der Stadt Lübeck [...], Lübeck 1697.
- Lib. sec. Hist. Eccl. Abendonensis = Liber secundus Historiae hujus Ecclesiae Abendonensis, in: Chronicon monasterii de Abingdon, hg. von Joseph Stevenson, 2 Bde., London 1858 (Rerum Britannicarum medii aevi scriptores. Rolls Series 2), Bd. 2: From the Norman Conquest until the Accession of Richard the First, S. 1–249.
- Marlot: Metropolis = Marlot, Guillaume: Metropolis Remensis historia. A Frodoardo primum arctius digesta, nunc demum aliunde accersitis plurimum aucta, et illustrata, et ad nostrum hoc sæculum fideliter deducta, 2 Bde., Reims 1666, Bd. 1: In quo Remorum gentis origo [...] referuntur, Reims 1666.
- Plin. nat. = C. Plinius Secundus: Naturalis Historiae / Naturkunde. Lateinisch–deutsch, 37 Bücher in 32 Bde., hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Wolfgang Glöckler und Joachim Hopp (ab Bd. 23), München / Zürich 1973–2004 (Sammlung Tusculum).
- Restaurierungsbericht Prag = Verwaltung der Prager Burg, Abteilung für Kunstsammlungen (Správa pražského hradu, Oddělení uměleckých sbírek), Vyhodnocení rozborů skupiny vybraných bronzových. Soubor 11: Jeruzalemský / Milánský / Svícen, 1991, HS 40302, S. 63 f.
- Rupert: De sancta trinitate = Ruperti Tuitiensis de sancta trinitate et operibus eius, hg. von Hrabanus Haacke, 4 Bde., Turnhout 1972 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 22).
- Schriftquellen karol. Kunst = Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, hg. von Julius von Schlosser, Wien 1892.
- S. Osmundi consuetudinarium tractatus = S. Osmundi consuetudinarium sive de officiis ecclesiasticis tractatus, in: Vetus registrum Sarisberiense alias dictum registrum S. Osmundi episcopi, hg. von William H. Rich Jones, 2 Bde., London 1883 (Rerum britannicarum medii aevi scriptores, or chronicles and memorials of Great Britain and Ireland during the middle ages 78), Bd. 1, S. 1–185.
- Theophilus: Schedula = Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift *De diversis artibus* in einem Band, hg. und übers. von Erhard Brepohl, 2. Aufl. Berlin 2013.
- Torre: Ritratto = Torre, Carlo: Il ritratto di Milano diviso in tre libri, Mailand 1674.
- Vinzenz: Speculum naturale = Vinzenz von Beauvais: Speculum quadruplex sive Speculum maius, 4 Bde., Graz 1964–1965, Bd. 1: Speculum naturale, Graz 1964.
- York Statutes = York Statutes. De Consuetudinibus et Ordinationibus antiquitus usitatis et observatis, in: Statutes of Lincoln Cathedral, hg. von Henry Bradshaw und Christoph Wordsworth, Cambridge 1897, S. 91–104.

Sekundärliteratur

- Angelucci 2000 = Angelucci, Sergio: Il Candelabro Trivulzio. Analisi tecnica, in: Sergio Angelucci et al.: Il Candelabro Trivulzio nel duomo di Milano, Milano 2000, S. 151–167.
- Anheuser 1999 = Anheuser, Kilian: Im Feuer vergoldet. Geschichte und Technik der Feuervergoldung und der Amalgamversilberung, Stuttgart 1999 (AdR-Schriftenreihe zur Restaurierung und Grabungstechnik 4).
- Bandmann 1969 = Bandmann, Günter: Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Städel-Jahrbuch N.F. 2 (1969), S. 75–100.
- Benati 2006 = Benati, Giulia: Nuova acquisizione documentaria sul Candelabro Trivulzio del Duomo di Milano, in: Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi, Rom 2006 (Biblioteca della Nuova rivista storica 40), S. 243–246.

- Bloch 1961 = Bloch, Peter: Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23 (1961), S. 55–190.
- Bloch 1962 = Bloch, Peter: Der Stil des Essener Leuchters, in: Kurt Böhner/Victor Elbern (Hgg.): Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, 3 Bde., Düsseldorf 1962–1964, Bd. 2: Textband 1, Düsseldorf 1962, S. 534–548.
- Blum 2013 = Blum, Gerd: Christian Canon, Conversion, and the Moses of Michelangelo, in: The Art Bulletin 95.4 (2013), S. 557–577.
- Brandt 1985 = Brandt, Michael: Siebenarmiger Leuchter, in: Cord Meckseper (Hg.): Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650. Katalog zur Ausstellung im Braunschweigischen Landesmuseum, Herzog Anton Ulrich-Museum und Dom St. Blasii Braunschweig, 4 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 1985, Bd. 2: Katalog der Objekte, S. 1154f., Kat. Nr. 1015.
- Bredenkamp 2013 = Bredenkamp, Horst: Franz Kugler and the Concept of World Art History, in: Peter N. Miller (Hg.): Cultural histories of the material world, Ann Arbor, MI 2013 (The Bard Graduate Center Cultural Histories of the Material World), S. 249–262.
- Bushart/Haug 2016 = Bushart, Magdalena/Haug, Henrike (Hgg.): formlos – formbar. Bronze als künstlerisches Material, Köln/Weimar/Wien 2016 (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken 2).
- Cervini 2000 = Cervini, Fulvio: Alberi di luce. Il Candelabro Trivulzio nella cultura medievale, in: Sergio Angelucci et al.: Il Candelabro Trivulzio nel duomo di Milano, Mailand 2000, S. 19–115.
- Clemen 1893 = Clemen, Paul (Hg.): Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen, Düsseldorf 1893 (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 2.3).
- Di Castro/Leone/Nesselrath 2017 = Di Castro, Alessandra/Leone, Francesco/Nesselrath, Arnold (Hgg.): La menorà. Culto, storia e mito. Katalog zur Ausstellung im Braccio di Carlo Magno, Musei Vaticani und Museo Ebraico di Roma, Mailand 2017.
- Dines 2014 = Dines, Ilya: The Theophilus Manuscript Tradition Reconsidered in the Light of New Manuscript Discoveries, in: Andreas Speer (Hg.): Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium*, Berlin/Boston 2014 (Miscellanea mediaevalia 37), S. 2–10.
- Drescher 1993 = Drescher, Hans: Zur Technik bernwardinischer Silber- und Bronzegüsse, in: Michael Brandt/Arne Eggebrecht (Hgg.): Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Katalog der Ausstellung im Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, 2 Bde., Hildesheim/Mainz am Rhein 1993, Bd. 1, S. 337–351.
- Falke 1931 = Falke, Otto von: Die Bronzeleuchter des Mailänder Doms, in: Pantheon 7 (1931), S. 127–133, 196–202.
- Falke/Meyer 1935 = Falke, Otto von/Meyer, Erich: Romanische Leuchter und Gefäße, Giessgefäße der Gotik, Berlin 1935 (Bronzegeräte des Mittelalters 1).
- Fine 2011 = Fine, Steven: „See, I Have Called by the Renowned Name of Bezalel, Son of Uri...“. Josephus' Portrayal of the Biblical „Architect“, in: Steven Fine (Hgg.): The Temple of Jerusalem. From Moses to the Messiah. In Honor of Professor Louis H. Feldman, Leiden/Boston 2011 (The Brill Reference Library of Judaism 29), S. 27–43.
- Fine 2016 = Fine, Steven: The Menorah. From the Bible to modern Israel, Cambridge, MA 2016.
- Gearhart 2017 = Gearhart, Heidi C.: Theophilus and the Theory and Practice of Medieval Art, University Park, PA 2017.
- Graeven 1902 = Graeven, Hans: Heinrichs des Löwen siebenarmiger Leuchter, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen (1902), S. 449–479.
- Gramaccini 1987/1988 = Gramaccini, Norberto: Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter, in: Städel-Jahrbuch 11 (1987/1988), S. 147–170.

- Hachlili 2001 = Hachlili, Rachel: The Menorah, the Ancient Seven-armed Candelabrum. Origin, Form, and Significance, Leiden/Boston/Köln 2001 (Supplements to the Journal for the Study of Judaism 68).
- Henkelmann 2007 = Henkelmann, Vera: „Äbtissin Mathilde befahl mich anzufertigen und weihte mich Christus“. Der Siebenarmige Leuchter des Essener Münsters und die Memoria der Äbtissin Mathilde, in: Birgitta Falk (Hg.): ... wie das Gold den Augen leuchtet. Schätze aus dem Essener Frauenstift, Essen 2007 (Essener Forschungen zum Frauenstift 5), S. 151–167.
- Henkelmann 2019 = Henkelmann, Vera: Künstliches Licht im Kontext mittelalterlicher Gebetspraxis, in: Das Mittelalter 24.2 (2019), S. 431–457.
- Hermann 2011 = Die Inschriften der Stadt Essen, gesammelt und bearbeitet von Sonja Hermann, Wiesbaden 2011 (Die deutschen Inschriften 81).
- Homburger/Hürlimann 1949 = Homburger, Otto/Hürlimann, Martin: Der Trivulzio-Kandelaber. Ein Meisterwerk frühgotischer Plastik, Zürich/Freiburg im Breisgau 1949 (Atlantis-Museum 4).
- Humann 1904 = Humann, Georg: Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen. 72 Lichtdrucktafeln in Groß-Folio, Düsseldorf 1904.
- Klípa 2015 = Klípa, Jan: So-called Candelabrum of Milan (or Jerusalem), in: Dušan Foltýn/Jan Klípa/Pavlna Mašková/Petr Sommer/Vít Vlnas (Hgg.): Open the Gates of Paradise. The Benedictines in the Heart of Europe 800–1300. Katalog zur Ausstellung in der Národní Galerie v Praze, Prag 2015, S. 310–311, Kat.-Nr. VI 28.
- Koch 1995 = Koch, Norbert: Siebenarmiger Leuchter, in: Jochen Luckhardt/Franz Niehoff (Hgg.): Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog zur Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 4 Bde., München 1995, Bd. 1: Katalog, S. 195–200, Kat. Nr. D 27.
- Leydi 2011 = Leydi, Silvio: The Trivulzio Candelabrum in the Sixteenth Century. Documents and Hypotheses, in: The Burlington Magazine 153.1294 (2011), S. 4–12.
- Lüer 1904 = Lüer, Hermann: Kunstgeschichte der unedlen Metalle. Schmiedeeisen, Gusseisen, Bronze, Zinn, Blei und Zink, Stuttgart 1904 (Geschichte der Metallkunst 1).
- Mende 2020 = Mende, Ursula: Romanische Bronzen. Hildesheim und sein Umkreis, in: Ursula Mende: Gusswerke. Beiträge zur Bronzekunst des Mittelalters, hg. von Michael Brandt/Claudia Höhl/Lothar Lambacher, Regensburg 2020, S. 157–169.
- Merhautová 1991 = Merhautová, Anezka: Noha Tzv. Milánského Svícnu, in: Časopis Ústavu Dějin Umění Akademie věd České Republiky 5.39 (1991), S. 490–500.
- Neumann 1891 = Neumann, Wilhelm Anton: Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Wien 1891.
- Olchawa 2020 = Olchawa, Joanna: Cera zu era. Wolfhards Grabplatte und die Bronzegrabmäler vor 1302. Überlegungen zu Material und Technik, in: Gerhard Lutz/Rebecca Müller (Hgg.): Die Bronze, der Tod und die Erinnerung. Das Grabmal des Wolfhard von Roth im Augsburger Dom, Passau 2020 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 53), S. 179–198.
- Olchawa 2019 = Olchawa, Joanna: Aquamanilien. Genese, Verbreitung und Bedeutung in islamischen und christlichen Zeremonien, Regensburg 2019 (Bronzegeräte des Mittelalters 8).
- Pichon 2017 = Pichon, Coline: Pied du Candélabre de Saint-Remi, in: Musées de Reims, 2017. URL: <https://musees-reims.fr/oeuvre/pied-du-candelabre-de-saint-remi> (letzter Zugriff: 23. Januar 2023).
- Pfeifer 1898 = Pfeifer, Hans: Der siebenarmige Leuchter im Dome zu Braunschweig, in: Zeitschrift für christliche Kunst 11 (1898), Sp. 33–50.
- Prechtel 2011 = Prechtel, Svea: Der Siebenarmige Leuchter und seine Restaurierungsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, in: Das Münster am Hellweg 64 (2011), S. 9–129.
- Raff 2008 = Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, 2. Aufl. Münster u. a. 2008 (Münchner Beiträge zur Volkskunde 37).

- Rehm 2018 = Rehm, Ulrich: „Dass durch das Laster der Mensch nicht verdunkelt werde“. Der *Gloucester Candlestick*, in: Henriette Hofmann/Caroline Schärli/Sophie Scheinfurth (Hgg.): Inszenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen. Festschrift für Prof. Dr. Barbara Schellewald zum 65. Geburtstag, Berlin 2018, S. 49–62.
- Riederer 1981 = Riederer, Josef: Kunstwerke chemisch betrachtet. Materialien, Analysen, Altersbestimmung, Berlin 1981.
- Speer 2014a = Speer, Andreas (Hg.): Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium*, Berlin/Boston 2014 (Miscellanea mediaevalia 37).
- Speer 2014b = Speer, Andreas: Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium* als „Handbuch“ mittelalterlicher Kunst? In: Andreas Speer (Hg.): Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium*, Berlin/Boston 2014 (Miscellanea mediaevalia 37), S. XI–XXXIII.
- Stiegemann/Westermann-Angerhausen 2006 = Stiegemann, Christoph/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hgg.): Schatzkunst am Aufgang der Romanik. Der Paderborner Dom-Tragaltar und sein Umkreis. Überarbeitete Vorträge von zwei Symposien zu Roger von Helmarshausen am 17./18. November 2003 in Köln und zu den Paderborner Tragaltären am 17./18. November 2005 in Paderborn, München 2006.
- Stratford 2010 = Stratford, Neil: The Candelabra of Cluny and Souvigny, in: Andrea von Hülsen-Esch/Dagmar R. Täube (Hgg.): „Luft unter die Flügel ...“. Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen, Hildesheim/Zürich/New York 2010 (Studien zur Kunstgeschichte 181), S. 84–91.
- Swarzenski 1932 = Swarzenski, Georg: Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, in: Städel-Jahrbuch 7/8 (1932), S. 241–397.
- Voß 1993 = Voß, Jens: Die Menora. Gestalt und Funktion des Leuchters im Tempel zu Jerusalem, Freiburg i. Üe./Göttingen 1993 (Orbis biblicus et orientalis 128).
- Weinryb 2016 = Weinryb, Ittai: The Bronze Object in the Middle Ages, Diss., Cambridge 2016.
- Werner 1982 = Werner, Otto: Analyse mittelalterlicher Bronzen und Messinge, in: Berliner Beiträge zur Archäometrie 7 (1982), S. 35–174.
- Westermann-Angerhausen 2014 = Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Mittelalterliche Weihrauchfässer von 800 bis 1500, Petersberg 2014 (Bronzegegeräte des Mittelalters 7).
- Worm 2022 [2023] = Worm, Andrea: „[...] die alte gedächtnus sichtbarlich ernewert“. Der siebenarmige Leuchter in Klosterneuburg als Erinnerungsort der Stiftsgründung und Reliquiar, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 24: Medialitäten von Heiligkeit, hg. von Matrin Haltrich (2022 [2023]), S. 57–83.
- Worm 2023 = Worm, Andrea: Plurale Autorschaft und diachrone Hybridität. Der siebenarmige Leuchter im Braunschweiger Dom und seine historistische Rekonfiguration, in: Stefanie Gropper/Anna Pawlak/Anja Wolkenhauer/Angelika Zirker (Hgg.): Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne, Berlin/Boston 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten 2), S. 123–158.

Vormoderne Musik hören

Aufführungsbezogene Songdrucke, Vorstellungskraft und ästhetische Reflexionsfiguren

Abstract

The beginnings of a 'public' music life in England after the Restoration in 1660 coincided with significant social change and a fast-developing printing market. Soon publishers started to include information on where and by whom the printed music had been staged, specifically in the case of song prints. These prints could be used to a variety of ends: for example, to enhance the experience of listening to those songs onstage, to remember them more clearly, to encourage recreating them at home (in private music lessons and beyond), to have musicians sing them in private gatherings, and to judge them more closely. The song prints' references to specific musical performances could encourage acts of comparison as part of all these practices. In part, such acts of comparison correspond to theoretical views on the mental faculty of the imagination, based on empirical approaches to sensual perception and human understanding most famously expounded upon by Joseph Addison. My paper delves into the heterological functions of performance-related song prints as well as their correspondences – and differences – to new concepts of the imagination, revealing aspects of a 'different' aesthetic of music in England around 1700.

Keywords

Song Prints, Music Listening, Imagination, English Music Of The 17th and 18th Centuries, Public Music Life, Popular Knowledge

Musik teilt in Bezug auf Materialität und Medialität ihrer Überlieferung die bereits in kaum überschaubarem Umfang diskutierten und dennoch kaum aufzulösenden Grundsatzprobleme aller performativen Künste: Maßgeblich bestimmt durch die Flüchtigkeit ihrer zeitgebundenen Erscheinungsform, lässt sie sich nur unzureichend festhalten und vermitteln. Jeder Versuch, eine musikalische Komposition ihrer Flüchtigkeit zu entheben und (mehr oder weniger) dauerhaft festzuhalten – beispielsweise durch ein Medium von über einen längeren Zeitraum als das einmalige Erklingen der Komposition beständiger Materialität – ist gleichsam Reduktion und durch die jeweilige Materialität mitgeformte ‚Verfälschung‘ ihrer unmittelbaren Klanglichkeit. In Bezug auf vormoderne Musik bildet mit Noten beschriebenes oder bedrucktes Papier die häufigste Form solch materiell vergleichsweise beständiger Medien, die bereits ihrer zeitgenössischen Verbreitung dienten, angefangen bei der ersten Aufführung einer Komposition. Die auf dem Papier notierte musikalische Schrift, verstanden als zeichenhafte Hand-

lungsanweisung, setzte dabei zwingend sowohl spezialisierte Lesekompetenz als auch zusätzliches Handlungswissen der Interpret:innen und weiteren Nutzer:innen voraus. Die westeuropäische Notenschrift des 17. und 18. Jahrhunderts hielt beispielsweise im Normalfall lediglich Tonhöhen und grobe Rhythmisierungen fest. Dies sind, zugespitzt formuliert, lediglich Eckpfeiler eines musikalischen Klangverlaufes. Fallweise lassen ergänzende Angaben zum Charakter der jeweiligen Komposition (Andante, Allegro u. a.) vage auf das Tempo schließen. Die Noten sagen – für sich allein genommen – aber zumeist kaum etwas über Feinheiten der musikalischen Realisierung wie beispielsweise Timbre, Nuancen der Lautstärkendynamik, freie musikalische Auszierungen (Koloraturen, Triller u. a.) und oftmals nichts allzu Genaues über die instrumentale und vokale Besetzung und Besetzungsstärke aus.¹

Daraus ergab sich eine Vielfalt von Möglichkeiten, Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts ausgehend von Noten klanglich zu realisieren. Auch ihre Interpret:innen und die von ihnen verwendeten Instrumente können daher als Medien der Komposition aufgefasst werden. Der durch sie zu Gehör gebrachte Klangverlauf konnte dabei mit den Vorstellungen des Komponisten oder der Komponistin zusammenfallen, von ihnen abweichen, sie ergänzen und sie variieren. In jedem Fall aber wird die Autologie der Komposition erst durch die künstlerische Umsetzung der Noten hörend erfahrbar. Dadurch stellt sich die grundsätzliche Frage, inwieweit der Komponist oder die Komponistin von vornherein offen gegenüber unterschiedlichen Varianten der Ausführung (bis hin zum Instrumentarium) war: Inwieweit ist welche musikalische Ausführung selbst Teil der Autologie, inwieweit ist sie den heterologischen Dimensionen der Noten zuzuordnen?

In meinem Beitrag möchte ich mich einer ganz eigenen Unterform musikalischer Medien widmen, die das aufgezeigte Spannungsfeld zwischen Autologie und Heterologie von Musik und ihren Medien um eine mittlere Ebene ergänzen: aufführungsbezogenen Songdrucken in England um 1700. Auch sie vermittelten grundlegende Informationen über zentrale Ergebnisse kompositorischer Prozesse, standen gleichzeitig aber in einem besonderen Spannungsverhältnis zwischen dem Aufrufen einer konkreten erlebten Aufführung der jeweiligen Musik durch professionelle Musiker:innen (repräsentiert durch den Aufführungsbezug) und der Handlungsanweisung zu einer neuerlichen Interpretation, deren Klangverlauf zwar an der referenzierten Aufführung orientiert, aber nie ganz deckungsgleich mit ihr sein konnte.² Der Druck lässt sich so

1 Zu diesen grundlegenden Problematiken in Bezug auf Musik des 17. und 18. Jahrhunderts exemplarisch Fuller 1990; Gibson 2013.

2 Die Bezeichnung ‚professionelle‘ Musiker ist zu dieser Zeit noch ahistorisch und wird im pragmatischen Sinne für solche Musiker verwendet, die ihren Lebensunterhalt (oder zumindest einen signifikanten Teil davon) mit ihren musikalischen Tätigkeiten bestritten, um diese in erster Linie von Musikamateuren, die gemäß den historischen Bildungsgepflogenheiten einen Großteil des Publikums stellten, abzugrenzen.

auch primär als Medium des referenzierten künstlerischen Akts und erst sekundär als Medium der Komposition verstehen bzw. stellt die ohnehin unscharfen Grenzen dieser Ebenen in den Fokus.³ Die Materialität dieser Medien hingegen löste den jeweiligen Song aus seinem größeren künstlerischen Aufführungszusammenhang und war spezifisch auf den häuslichen Gebrauch angepasst. Damit spiegelt die Materialität der Drucke ein weiteres Spannungsverhältnis zwischen einem spezifizierten, gleichwohl kontingenten künstlerischen Akt und der maschinell vervielfältigten Reduktion desselben, die auch zur von dem künstlerischen Akt abweichenden Weiterverwendung angefertigt wurde.⁴

Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich diese aufführungsbezogenen Songdrucke praxeologisch betrachtet innerhalb der Praxisformation des sich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts neu entwickelnden ‚öffentlichen‘⁵ Kulturlebens als Medien spezifischer künstlerischer Akte und Zeugen unterschiedlicher Praktiken des Umgangs mit diesen Akten zwischen Erinnerung, Nachahmung, Erweiterung und Beurteilung analysieren lassen. Damit lassen sie sich auch als ‚ästhetische Reflexionsfiguren‘ im Sinne der erweiterten Definition dieses Begriffes des SFB 1391 *Andere Ästhetik* zwischen künstlerisch dargebotener Musik und ihren weiterführenden Funktionen verstehen.⁶ Die ästhetische Dimension des äußerst flexiblen, dabei durchgehend durch geistige Vergleichshandlungen bestimmten Umgangs mit diesen Reflexionsfiguren spiegelt sich innerhalb der Praxisformation des öffentlichen Kulturlebens der Zeit ferner in der aus diskursiven Praktiken ablesbaren konzeptuellen Reflexionsfigur der Vorstellungskraft.⁷

3 Auch wenn die Verleger häufig eng beispielsweise mit Kopisten der Theater zusammenarbeiteten, waren die Notendrucke mitunter fehlerhaft und die ‚Authentizität‘ teilweise fraglich. Nicht immer wurden sie vom jeweiligen Komponisten kontrolliert. Oft beschaffte sich der Verleger die Noten auf anderem Wege. Vgl. Hunter 1986; Small 2011.

4 Die ‚Kontingenz‘ des referenzierten künstlerischen Akts ergibt sich daraus, dass der Aufführungsbezug alle Aufführungen der jeweiligen Komposition durch eine:n angegebene:n Interpret:in meinen kann, die jeweils nicht identisch sein können.

5 Unter ‚öffentlich‘ (engl. „public“) wurden im historischen Wortgebrauch solche Veranstaltungen gezählt, die nicht ‚nur‘ durch persönliche Einladung, sondern maßgeblich durch die Zahlung von Eintrittsgeld besucht werden konnten. Damit waren sie dennoch nur für einen vergleichsweise kleinen Teil der Bevölkerung zugänglich, vgl. Hunter 2000; Hume 2014.

6 Vgl. Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 29–31.

7 Zur Unterscheidung zwischen diskursiven und nichtdiskursiven Praktiken vgl. zusammenführend Reckwitz 2008, S. 201–208.

1. Aufführungsbezogene Songdrucke in England um 1700: materielle Eigenschaften und heterologische Anwendungsmuster

In England und vor allem in London entwickelten sich nach der Restauration 1660 sukzessive immer zahlreichere Unterhaltungsangebote mit Musik auch jenseits des Hofes. Weltliche Vokalmusik erfreute sich besonderer Beliebtheit auf den öffentlichen Bühnen der Stadt. Dabei konnten zunächst alle Liedformen von der Ballade bis zur Opernarie als ‚Songs‘ bezeichnet werden. Diese Songs wurden auch durch Drucke verbreitet: Mit der Weiterentwicklung des Notendrucks, der Aufhebung der Zensur sowie dem Anstieg der Vielfalt der öffentlich dargebotenen Musik stieg vor allem ab den 1690er Jahren die Zahl der Notenverleger sowie der Songsammlungen rasant an.⁸ Viele Verleger verwiesen in ihren Drucken explizit auf Aufführungen der Musik auf den Bühnen der Stadt. Die Songdrucke wurden somit auch als Medien ganz konkreter Aufführungen dieser Kompositionen markiert. Zunächst wurden allgemeine Angaben auf den Titelblättern der Sammlungen gemacht, dass die Songs beispielsweise gerade unter anderem ‚in den Theatern‘ gesungen würden. Zudem entstanden immer häufiger eigene Notenpublikationen vor allem der Songs aus spezifischen Theaterstücken; schnell folgten Songsammlungen, deren Songs einzeln unterschiedlichen Aufführungskontexten zugeordnet wurden.⁹ Um 1700 kamen ferner eigene Notenperiodika wie der *Mercurius Musicus* (1699–1702) oder die *Monthly Mask of Vocal Music* (1702–1711) hinzu, die hauptsächlich Songs aus den aktuellen Bühnenrepertoires enthielten.¹⁰

Der Stellenwert des Aufführungsbezugs, der auf diesen Drucken angezeigt wurde, lässt sich beispielsweise daran ablesen, dass über einem aufführungsbezogenen Songdruck normalerweise nicht etwa der Songtitel, sondern der Sänger bzw. die Sängerin und ggf. auch der Ort oder das (Musik-)Theaterstück, in dem der Song auf der Bühne zu erleben war, angegeben wurde; deutlich seltener auch der Komponist. Zudem arbeiteten die Verleger häufig eng mit Kopisten der Theater zusammen, ließen die Noten aber nicht immer auch von den Komponisten kontrollieren; teilweise handelte es sich um Raubkopien.¹¹ Die kostengünstigste Version solcher Drucke, deren Verbreitung und soziale Reichweite entsprechend als am höchsten einzuschätzen war,¹² waren die Einblattdrucke (engl. „single-sheet songs“), die alle als relevant für die Komposition

8 Vgl. u. a. Krummel 1975, S. 143–170; Hardie 2005; Herissone 2010.

9 Der Anteil der Musik in englischen Theaterstücken war zum ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert außerordentlich hoch; erste Anfänge englischer Oper entwickelten sich direkt aus der Theatermusik, vgl. u. a. Price 1979.

10 Vgl. u. a. die Zuordnungen der Songs aus der *Monthly Mask* in Baldwin/Wilson 2007, S. 25–41.

11 Vgl. Hunter 1986; Small 2011.

12 Zur nötigen Kaufkraft für unterschiedliche Notendrucke vgl. Hume 2014, S. 379–382. Zum Thema der Erweiterung der kulturellen Teilhabe insbesondere durch günstige Notendrucke (Einblattdrucke) vgl. Marsh 2013, S. 270.

erachteten Informationen auf einer einzigen Seite versammelten. Auch in Sammlungen erhielt ein Song selten mehr Platz als eine Seite.

Die Drucke, meist im Folio-Format gehalten, hielten dabei einen auf Amateure zugeschnittenen Teil der im Kontext von Konzerten, Theater- oder Opernaufführungen dargebotenen künstlerischen Akte fest. Meist waren textierte Gesangsstimme und Generalbass in Partitur, d. h. übereinanderstehend angegeben; der Generalbass war teilweise beziffert, teilweise nicht – in jedem Fall aber nicht ausgesetzt, so dass bereits hier klanglich relevante Entscheidungen von den Nutzer:innen selbst ergänzend zu treffen waren. Weitere Stimmen für Blas- und Streichinstrumente, die im Theater oder im Konzertsaal normalerweise dabei waren, wurden meist ganz ausgespart. Dafür erschien die Melodie des Songs etwa ab der Jahrhundertwende häufig zusätzlich zur Gesangsstimme separat als Flötenstimme unter der Partitur; Flöten waren beliebte Hausmusikinstrumente.

Die Materialität der Drucke erlaubte eine deckungsgleiche Verbreitung der Medien, die durch Manuskriptzirkulation schwer zu erreichen war. Als Medien künstlerischer Akte konnten sie damit auch einen Teil der Sicht ihrer zahlungskräftigen Konsument:innen auf diese normieren. Aus praxeologischer Perspektive bedienten – und dokumentierten – sie unterschiedliche Praktiken des Umgangs mit künstlerischen Akten des öffentlichen Kulturlebens. Ich skizziere die sechs meiner Einschätzung nach prominentesten Möglichkeiten:¹³

- (1) *Erleben stützen*: Aufführungsbezogene Songdrucke konnten in den Konzert- oder (Musik-)Theaterbesuch mitgenommen und während der Aufführung mitgelesen werden, beispielsweise um Text und Musik besser zu verfolgen. Bei dieser Verwendung bestand letztlich keine Notwendigkeit, dass die Noten die dargebotene Klanglichkeit vollständig repräsentierten; ihre reduzierte Darstellung konnte allerdings Wahrnehmungsschwerpunkte beim Mitlesen beeinflussen und so auch alle weiteren auf ihrer Erinnerung fußenden Praktiken prägen.
- (2) *Erinnerung an Erleben stützen*: Aufführungsbezogene Songdrucke konnten im Nachgang an das Musikerlebnis verwendet werden, um die Aufführung innerlich Revue passieren zu lassen. Bereits hier wird auch die Öffnung zu allgemeineren geselligen Praktiken deutlich, da der Druck beispielsweise auch verwendet werden konnte, um den Aufführungsbesuch im Rahmen der Konversation zu thematisieren.
- (3) *Eigenes Nachmusizieren anregen*: Aufführungsbezogene Songdrucke konnten verwendet werden, um Songs, die einem besonders gut gefallen hatten, selbst nachzumusizieren; sowohl für die eigene Erbauung als auch vor (und mit) ausgewählten Gästen. Vokal- und Instrumentalunterricht gehörten zumindest innerhalb der zahlungskräftigen Elite sowohl bei heranwachsenden Mädchen als auch Jungen zur

13 Die folgende Auflistung ist ein Kondensat eines Teilbereichs meiner Forschungen im Rahmen meines Habilitationsvorhabens „Sinne und Sinn der Vorstellungskraft: Musikhören in England zwischen 1660 und 1750“.

Erziehung.¹⁴ Die musikalische Darbietung im häuslichen Rahmen galt vor allem für junge Frauen als Mittel, ihre Attraktivität für potentielle Ehemänner zu erhöhen.¹⁵ Soweit man die Songs gesanglich nicht mit angemessener musikalischer Qualität darbieten konnte, konnte man auf die Flötenstimme ausweichen oder sich mit dem Cembalopart begnügen. Die Erinnerung an das Musikerlebnis konnte dabei das eigene Musizieren leiten und erweitern. Dabei war gegebenenfalls zu berücksichtigen, dass auch Zuhörer:innen die Interpretation mit einer erinnerten professionellen Aufführung vergleichen konnten.

- (4) *Nachmusizieren durch Dritte anregen*: Aufführungsbezogene Songdrucke konnten Haus- oder Lohnmusiker:innen vorgelegt werden, damit diese die Songs im eigenen Haus (ggf. gemeinsam mit den Auftraggeber:innen) zur eigenen Unterhaltung und zum Unterricht sowie auch in gesellig-repräsentativer Form zur Unterhaltung ausgewählter Gäste musizierten. Auch die auf den Drucken angegebenen Sänger:innen musizierten ihr eigenes Bühnenrepertoire fallweise bei adligen Zusammenkünften.¹⁶ Der gedankliche Bezug zur selbst erlebten ‚öffentlichen‘ Aufführung konnte das eigene Erleben formen sowie auch einer repräsentativen Wirkung der ‚privaten‘ Aufführung zuträglich wirken.
- (5) *Erleben beurteilen*: Die Noten konnten jenseits musikalischer Aktivität analysiert werden, um das eigene Geschmacksurteil analytisch-reflexiv zu überprüfen, zu erweitern und in geselliger Runde darüber zu konversieren.¹⁷
- (6) *Teilhabe erweitern*: Schließlich konnten diese zunehmend günstiger werdenden Drucke auch von Personen erworben oder ihnen geschenkt werden, die sich den Eintrittspreis zur jeweiligen Aufführung nicht leisten konnten oder die Aufführung aus anderen Gründen nicht besuchten, sich aber auf dem Laufenden über die Vergnügungen der Stadt halten wollten.¹⁸

Auf diese unterschiedlichen und erweiterbaren Weisen, die selbstverständlich auch untereinander Überschneidungen aufweisen und nicht streng alternativ, sondern eher additiv zu verstehen sind, standen die Notendrucke als Medien künstlerischer Akte in Wechselwirkung zwischen ihnen, ihrer Wahrnehmung und dem weiteren Umgang mit dem Hörerlebnis. Somit bieten sie sich als besonders flexible ästhetische Reflexions-

14 Vgl. von Peacham: *Compleat Gentleman*, S. 96–104, bis Nelson: *Government of Children*, S. 311–411.

15 Leppert 1988, S. 28–70.

16 Die umfassendste Dokumentation entsprechender Berichte in Briefen und Tagebüchern besteht für Interpret:innen der Musik Händels in Handel: *Documents*, passim.

17 Vgl. (seltener) in Handel: *Documents*, passim.

18 Vgl. z.B. Brief Mary Pendarves an Anne Granville, 14. März 1728, zit. in: Granville: *Correspondence*, Bd. 1, S. 163.

figuren an, um Dynamiken der referenzierten musikalischen Akte zwischen Autologie und Heterologie auszuloten.

Bevor im dritten Teil des Aufsatzes einige Varianten solchen Umgangs mit aufführungsbezogenen Songdrucken exemplifiziert werden, soll zunächst ein knapp skizziertes Beispiel die kulturelle Verankerung der entsprechenden Medialisierung künstlerischer Akte andeuten: Henry Purcells Theatersong *Lads and Lasses* wurde von der Schauspieler-sängerin Mary Hudson im zweiten Teil der dreiteiligen *Don Quixote*-Serie von Thomas D'Urfey zur Aufführung gebracht. Die ersten beiden Teile von *Don Quixote* hatten 1694 Premiere, der dritte Teil folgte 1696. Zu allen drei Teilen von *Don Quixote* gab es auch eigene Notenpublikationen mit den ‚beliebtesten‘ Songs. *Lads and Lasses* war in der entsprechenden Sammlung zum zweiten Teil allerdings nicht vorhanden – möglicherweise hatte ihn Purcell erst nach der Premiere noch hinzukomponiert.¹⁹ Dennoch wurde er als Einblattdruck direkt bei den Aufführungen verkauft sowie auch im dritten Band der insgesamt fünfbändigen Songsammlung *Thesaurus musicus* (1693–1696) abgedruckt.²⁰ Diese Drucke legen nahe, dass der Song – zunächst durch Hudsons Performanz im Rahmen des Theaterstücks – ausreichend Anklang beim Theaterpublikum fand, um (nachträglich) vertrieben zu werden. Im *Thesaurus musicus* war er überschrieben mit „A Song in the 2d. Part of *Don Quixote*. Sung by Mrs. Hudson, not Printed in that Collection. Set by Mr. Purcell.“²¹ Allein dieser Verweis deutet darauf hin, dass der Verleger des *Thesaurus musicus*, John Hudgebut, damit rechnete, dass mögliche Interessent:innen seines Bandes auch die Notendrucke zum Theaterstück bereits besaßen und verwendeten, um ihren Theaterbesuch zu intensivieren, so dass er seinen eigenen Band mit *Lads and Lasses* als entsprechendes Erweiterungsangebot attraktiver machen konnte. Gleichzeitig eignete sich der in Bezug auf Rhythmik und Melodieführung recht einfach gehaltene Song gut zur Hausmusik.²² Dabei konnte Hudsons Interpretation mit ihren klanglichen und performativen Besonderheiten bei der Verwendung einer der entsprechenden Drucke, verstanden als Medium von Hudsons künstlerischem Akt, als imaginärer Referenzpunkt für die oben angesprochenen Praktiken der Erinnerung, Nachahmung, Erweiterung und Beurteilung dienen.

19 Vgl. Purcell: *Dramatic Music*, S. 292f.

20 Purcell: *Dramatic Music*, S. 292f.; Hudgebut: *Thesaurus Musicus*, Bd. 3, S. 28.

21 Hudgebut: *Thesaurus Musicus*, Bd. 3, S. 28 (Hervorhebungen im Original). Es ist naheliegend, dass mit „that Collection“ die Songsammlung zum zweiten Teil von *Don Quixote* gemeint war, in der der Song wie geschrieben nicht publiziert worden war. Vgl. Purcell: *Dramatic Music*, S. 292f.

22 Dies suggeriert auch ein nicht mehr explizit aufführungsbezogener Abdruck von *Lads and Lasses* aus *Don Quixote* in Henry Playfords Sammlung *Wit and Mirth* (1699) wenige Jahre nach der Erstinszenierung des Theaterstücks (Playford: *Wit and Mirth*, S. 260). *Wit and Mirth* war eine Songsammlungs-Reihe, die bereits Henrys Vater John Playford über Jahrzehnte erfolgreich für den musikalischen Hausgebrauch verlegt hatte.

2. Zur konzeptuellen Reflexionsfigur der Vorstellungskraft

Die Perspektive auf aufführungsbezogene Songdrucke als Medien künstlerischer Akte, die das Wechselverhältnis zwischen künstlerischem Akt und weiteren Praktiken im Umgang mit der jeweiligen Musik akzentuieren, setzt ein entsprechend routiniertes, kulturell verankertes vergleichendes Denken der Nutzer:innen voraus. Ein solches vergleichendes Denken lässt sich nicht allein anhand dieser Drucke beleuchten. Es ist in Teilen auch bei diskursiv geprägten Bildungspraktiken der Zeit als prominent zu beobachten: Die skizzierten musikbezogenen Praktiken korrespondierten mit gängigen Vorstellungen erstrebenswerter Sinnes- bzw. Künstewahrnehmung, die deren ästhetische Dimension somit in Teilen spiegeln können.

Diskursiv wurde innerhalb der Praxisformation des öffentlichen Kulturlebens häufig vornehmes ‚Vergnügen‘ oder ‚Freude‘ (engl. „pleasure“) als Ziel ausgewählter, insbesondere moralisch legitimierbarer Unterhaltungsangebote verhandelt.²³ Musik gehörte wie andere Künste auch zur gehobenen Bildung und wurde insbesondere in den weitgehend durch Analogiedenken geprägten diskursiven Praktiken häufig zusammen mit (und in weiten Teilen analog zu) anderen Künsten sowie auch im Zusammenhang mit den neueren empirischen Herangehensweisen an die sinnliche Wahrnehmung allgemein verhandelt.²⁴ In diesem Zusammenhang waren Vorstellungen zu den an der Sinnesverarbeitung beteiligten geistigen Fähigkeiten ausschlaggebend, insbesondere zur ‚Vorstellungskraft‘ (engl. „imagination“ / „fancy“). Die Vorstellungskraft wurde bereits bei Aristoteles als eine der zentralen Fähigkeiten der ‚inneren‘ Sinneswahrnehmung thematisiert und spielte auch weiterhin in solchen gelehrten Publikationen eine Rolle, die sich im 17. Jahrhundert dann explizit von den ‚Alten‘ abgrenzen wollten.²⁵ Ausgehend von ihr zugeschriebenen Fähigkeiten der freien Verbindung einst gesammelter Sinnesindrücke (oder einzelner Aspekte davon) wurde sie auch immer wieder im Zusammenhang mit Kunstschaffenden genannt. Allerdings erscheint es geradezu paradigmatisch, dass sie zeitgleich zu dem sich langsam ausbauenden öffentlichen Kulturleben Londons zu Beginn des 18. Jahrhunderts erstmals umfassend in Bezug auf ihre vor allem auf geistigen Vergleichsakten aufbauenden Fähigkeiten bei der Künstewahrnehmung konzeptualisiert, ihre kreative also um eine künsterezeptive Dimension ergänzt wurde.

Der Ort dieser Konzeptualisierung macht ihre Verbindung zum öffentlichen Kulturleben unmittelbar deutlich: 1712 veröffentlichte der Schriftsteller Joseph Addison in elf Ausgaben der von ihm und Richard Steele herausgegebenen Zeitschrift *The Spectator* aufeinander aufbauende Aufsätze über die ‚Freuden der Vorstellungskraft‘ (*On the Pleasures of the Imagination*).²⁶ Zeitschriften wie der *Spectator* knüpften routiniert unter anderem

23 Vgl. grundlegend Brewer 1997.

24 Vgl. u.a. Gouk 2005; Cohen/Thomas 2014.

25 Siehe u.a. Jütte 2000, passim; Costelloe 2013, S. 37–93.

26 *Spectator*, Nr. 411–421, 21. Juni–3. Juli 1712, Bd. 3, S. 276–309.

an unterschiedliche Bildungsthemen an, die sie für die allgemeinere gesellschaftliche Konversation aufbereiteten – zumal sie u.a. in diversen Wirts- und Kaffeehäusern zur Lektüre bereitlagen.²⁷ Insbesondere der *Spectator* erhob explizit den Anspruch, „Philosophy out of Closets and Libraries, Schools and Colleges“ zu bringen, „to dwell in Clubs and Assemblies, at Tea-Tables and in Coffee-Houses.“²⁸ Gleichzeitig gehörte er zu den sogenannten ‚moralischen Wochenschriften‘, deren Autoren mit milder Sozialkritik moralische Läuterung anzuregen versuchten.²⁹ Ihre soziale Reichweite erstreckte sich insbesondere auf den Teil der Gesellschaft, der auch am öffentlichen Kulturleben partizipieren konnte: Robert Bucholz und Joseph Ward schätzen, dass der *Spectator* von einem Zehntel der Londoner Bevölkerung gelesen wurde.³⁰

Addison knüpfte in seinen Ausführungen zur Vorstellungskraft, die nach seinen Angaben bisher eher diffus diskutiert worden war,³¹ an neuere Auffassungen zur menschlichen Wahrnehmung an. Insbesondere machte er die Ansätze von René Descartes und John Locke explizit für seine Zwecke fruchtbar.³² Descartes und Locke hatten bereits seit der Antike tradierte Vorstellungen, wie durch die Sinne wahrgenommene Sinnesreize menschliche Reaktionen in der Form von Gedanken und Emotionen (Passionen, Affekte) auslösen können, entscheidend spezifiziert. Descartes hatte auch das Emotionale menschlicher Reaktionen auf Sinnesreize zu einem vor allem geistigen Akt erklärt.³³ Locke hinterfragte dann eingehend, wie die Komponenten der Sinneseindrücke vom menschlichen Verstand genau verarbeitet werden. Er beschrieb in seinem *Essay Concerning Human Understanding* (1689) komplexe geistige Prozesse, in denen der

27 Vgl. u.a. Cowan 2005, S. 89–112; Miller 2006, S. 95.

28 *Spectator*, Nr. 10, 12. März 1710 (Addison), Bd. 1, S. 32.

29 Vgl. u.a. Knif 1995; Gavin 2015.

30 Bucholz/Ward 2012, S. 185. Die Einschätzungen basieren u.a. auf *Spectator*, Nr. 10, 12. März 1710 (Addison), Bd. 1, S. 31f.: „It is with much satisfaction that I hear this great city enquiring day by day after these my papers, and receiving my morning lectures with a becoming seriousness and attention. My publisher tells me, that there are already three thousand of them distributed every day; so that I allow twenty readers to every paper, which I look upon as a modest computation, I may reckon about threescore thousand disciples in London and Westminster, who I hope will take care to distinguish themselves from the thoughtless herd of their ignorant and unattentive brethren.“

31 *Spectator*, Nr. 411, 21. Juni 1712 (Addison), Bd. 3, S. 277: „There are few Words in the *English* Language which are employed in a more loose and uncircumscribed Sense than those of the *Fancy* and the *Imagination*. I therefore thought it necessary to fix and determine the Notion of these two Words, as I intend to make use of them in the Thread of my following Speculations, that the Reader may conceive rightly what is the Subject which I proceed upon.“

32 Vgl. entsprechende Referenzen in *Spectator*, Nr. 413, 24. Juni 1712 (Addison), Bd. 3, S. 284; *Spectator*, Nr. 417, 28. Juni 1712 (Addison), Bd. 3, S. 294.

33 Insbesondere detailliert ausgeführt in Descartes' *Les passions de l'âme* von 1649, das bereits 1650 ins Englische übersetzt wurde.

Verstand die Einzelbestandteile der Sinneseindrücke, die Locke ‚Ideen‘ (engl. „ideas“) nannte, nach unterschiedlichen Eigenschaften des Wahrnehmungsgegenstandes differenzierte. Diese würden fortlaufend mit vorherigen Sinneseindrücken verglichen und assoziiert – und lösten korrespondierende Emotionen aus.³⁴ In seiner naturphilosophisch ausgerichteten Epistemologie verstand Locke die Vernunft als die geistige Fähigkeit, die einzelne Sinneseindrücke („ideas“) analytisch erkennen und wahrheitsförderlich, d.h. naturgetreu mit anderen verbinden könne.³⁵ Die Vorstellungskraft hingegen arbeite zwar ähnlich, aber wesentlich gröber. Dadurch vermenge sie unterschiedliche Sinneseindrücke und verbinde sie nicht der Natur entsprechend; sie war (nicht nur) nach Locke im Extremfall sogar verantwortlich für menschlichen Wahnsinn.³⁶

Addison ging es in seiner Neuformung dieser Vorstellungen im *Spectator* vor allem um den von Vergleichen geprägten Reflexionsprozess der Vorstellungskraft. Dafür knüpfte er an die der Vorstellungskraft zugeschriebene Fähigkeit an, durch die sie anders als die Vernunft unterschiedliche Sinneseindrücke gleichzeitig aufnehmen und verarbeiten könne.³⁷ Die Vorstellungskraft sei zudem nicht nur in der Lage, gegenwärtige Sinnesobjekte in allen Dimensionen wahrzunehmen, sondern vergleiche diese unablässig mit ähnlich vergnüglichen erinnerten Wahrnehmungen, deren emotionale Wirkung so zusätzlich aufgerufen werde.³⁸ Das aus diesem vergleichenden Wahrnehmungsprozess resultierende Vergnügen legitimierte Addison als vornehmes Vergnügen, weil es das Suchen nach ‚Wahrheit‘ stimuliere:

It is impossible for us to give the necessary Reason, why this Operation of the Mind [which compares the Ideas arising from the Original Objects, with the Ideas we receive] is attended with so much Pleasure, [...]; but we find a great variety of Entertainments derived from this single Principle: [...]. The *final Cause*, probably, of annexing Pleasure to this Operation of the Mind, was to quicken and encourage us in our Searches after Truth, since the distinguishing one thing from another, and the right discerning betwixt our Ideas, depends wholly upon our comparing them together, and observing the Congruity or Disagreement that appears among the several Works of Nature.³⁹

Bei Addison sucht auch die Vorstellungskraft nach der Wahrheit und erinnert in dieser Hinsicht an Lockes Epistemologie. Über die elf Aufsätze hinweg stellte Addison die Vorstellungskraft sukzessive nicht nur der Vernunft als gleichwertig zur Seite, sondern setzte sie letztlich sogar dem Verstand gleich – eine Aufwertung der Vorstellungskraft,

34 Locke: *Human Understanding*, S. 394–401 (II.xxxiii, §§ 1–19).

35 Locke: *Human Understanding*, S. 395 (II.xxxiii, § 5).

36 Vgl. Locke: *Human Understanding*, S. 160 f. (II.xi, § 13). Siehe auch Tomečková 2019.

37 Vgl. *Spectator*, Nr. 412, 23. Juni 1712 (Addison), Bd. 3, S. 281 f.

38 *Spectator*, Nr. 414, 25. Juni 1712 (Addison), Bd. 3, S. 285.

39 *Spectator*, Nr. 416, 27. Juni 1712 (Addison), Bd. 3, S. 291 f. (Hervorhebungen im Original).

die nicht nur in der vornehmen Konversation, sondern auch in der moralphilosophischen Rezeption vielfachen Anklang fand.⁴⁰

Der Schriftsteller Addison kam dabei nur am Rande, d.h. bezüglich des Zusammenspiels der Künste, auch auf Musik zu sprechen.⁴¹ Führt man Addisons grundsätzliche Gedanken zum Abgleichprozess gegenwärtiger und vergangener Wahrnehmungssituationen durch die Vorstellungskraft dennoch praxeologisch zunächst isoliert auf Songs und die Verwendung von Songdrucken weiter, so ließen sie sich in Bezug auf rein auditive Musikwahrnehmung folgendermaßen fassen: Durch den Vergleich gegenwärtigen Musizierens eines Songs (durch einen selbst, durch Dritte, nur ideal imaginiert und in der Konversation dargestellt etc.) mit der Erinnerung vergangenen Musizierens der gleichen Komposition (bei einer Aufführung, der man beigewohnt hatte), addiert sich das Vergnügen an diesem Song.

Ein solcher Vergleich von Musik mit Musik entspräche – bei allen Schwierigkeiten, die sich diskursiv dabei in Bezug auf Musik noch stellten⁴² – in ihrer grundsätzlichen Vergleichshaltung in hohem Maße den Sinneswahrnehmungstheorien der Zeit. Aufführungsbezogene Songdrucke boten sich durch ihre Medialisierung des erlebten künstlerischen Akts hervorragend zur Unterstützung an, um den auf ihrer Basis erzeugten oder imaginierten Klang mit dem referenzierten Akt zu vergleichen. Die möglichen Vergleichsmomente wären gemäß der der Vorstellungskraft zugeschriebenen Fähigkeit, Sinneseindrücke aller Sinne gleichzeitig zusammenführen und mit Vergangenem vergleichen zu können, auf sämtliche sinnliche und semantische Ebenen der Komposition, des künstlerischen Aktes und der oben skizzierten, auf den Drucken basierenden Praktiken erweiterbar. Dazu können auch weitere räumliche und soziale Faktoren der Aufführungssituation gehören, die die Vergleichsmöglichkeiten sowie das auf ihnen basierende Vergnügen weiter potenzieren. Eine solche Ausweitung der im Kern zu beobachtenden Korrespondenzen geistiger Vergleichstätigkeit würde allerdings wiederum über Addisons Konzept der Vorstellungskraft, nicht aber über die Funktionalität der Songdrucke hinausweisen.

40 Vgl. Costelloe 2013, S. 37–93.

41 Spectator, Nr. 412, 23. Juni 1712 (Addison), Bd. 3, S. 282; Spectator, Nr. 416, 27. Juni 1712 (Addison), Bd. 3, S. 291.

42 Die Besonderheiten entsprechender Diskussionen um Musik und ihre Fähigkeiten (unterschiedlicher) Formen von (Natur-)Imitation der Zeit sind bereits verschiedentlich diskutiert worden, vgl. u.a. Kim 2011. ‚Wahrheit‘ und ‚Natur‘ wurden in entsprechenden Schriften in England meist in der affektiven Imitation der menschlichen Natur aufgefasst, die sich in der emotionalen Wirkung, die auf das Hören eines gegenwärtigen musikalischen Aktes folgt, manifestiert. Vgl. von Hutcheson: Inquiry, S. 68f. bis Hartley: Observations, Pt. 1, S. 235f. (chap. II, sect. V, prop. 70).

3. Reflexionsfiguren der Musik: diskursive Beschränkung der nichtdiskursiven Öffnung?

Addisons und an ihn anschließende Konzepte der Vorstellungskraft, die als konzeptuelle Reflexionsfiguren sämtlicher Künstlewahrnehmung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgefasst werden können, sind wesentlich restriktiver angelegt als die ähnlich wie sie von vergleichenden Reflexionen geprägten, oben skizzierten musikbezogenen Praktiken, die aufführungsbezogene Songdrucke stimulieren konnten. Addisons Anbindung an naturphilosophische Konzepte in einer moralischen Wochenschrift markiert eine vor allem moralisch begründete Beschränkung reflexiver Vergleichsoperationen und des durch sie hervorgerufenen, erstrebenswerten Vergnügens: nämlich wie dargestellt auf solche, die einer vornehmen ‚Wahrheit‘ entsprechen konnten. Auf Basis einer solchen Bedingung konnten weder alle im öffentlichen Kulturleben aufgeführten Songs noch alle auf sie beziehbaren Praktiken gutgeheißen werden. Statt darin allerdings ‚nur‘ einen Gegensatz der diskursiven und nichtdiskursiven Praktiken innerhalb der Praxisformation des öffentlichen Kulturlebens zu vermuten, erscheint es mir produktiver, die Reibungsflächen der Vorstellungskraft als konzeptueller Reflexionsfigur mit den aufführungsbezogenen Songdrucken als ästhetischen Reflexionsfiguren auszuloten.⁴³ Dabei möchte ich im Folgenden darstellen, wie sogar einige der nichtdiskursiven Praktiken, zu denen die aufführungsbezogenen Songdrucke anregen konnten, zu Addisons Motivation, ein geistiges Konzept zu entwerfen, das Vergleichsoperationen moralisch beschränkte, und zu dessen diskursivem Erfolg beigetragen haben könnten.

Als Medien künstlerischer Akte wiesen aufführungsbezogene Songdrucke nicht nur durch die sechs oben skizzierten, auf Vergleichsoperationen gestützten Praktiken weit über diese Akte hinaus: Die entsprechenden Verwendungen knüpften ihrerseits an bereits vorher bestehende Praktiken im Umgang mit Liedgut an.⁴⁴ Durch diese Wechselbeziehungen spiegeln auch die aufführungsbezogenen Songdrucke ähnliche Umgangsweisen mit künstlerischen Akten wie mit sämtlichen weltlichen Liedformen der Zeit: Sie verweisen auf unscharfe Grenzen zwischen Liedformen unterschiedlicher kompositorischer und performativer Komplexität, denen diskursiv unterschiedliche moralische Wertzuschreibungen zukamen. Dazu gehören sowohl Überschneidungen von Bühnenrepertoires und amateurhafter Hausmusik als auch die Mischung von Repertoires – zu Hause wie auch auf der Bühne.

Besonders zugespitzt zeigt sich eine entsprechende Mischung unterschiedlicher Repertoires in Verbindung mit grundlegend, d.h. nicht nur rezeptiv, sondern auch kreativ auf geistigen Vergleichsakten basierendem Umgang mit Liedgut in John Gays *Beggar's Opera* von 1728. Die *Beggar's Opera* war die bekannteste und unstrittig erfolg-

43 Zu einem entsprechenden methodischen Ansatz vgl. erneut Reckwitz 2008, S. 201–208.

44 Vgl. u.a. Williams 2017.

reichste Begegnung vermeintlichen Straßenrepertoires (Balladen) mit der Theaterbühne im 18. Jahrhundert.⁴⁵ Sie gilt als wichtigste Begründerin des Genres der sogenannten ‚Ballad Opera‘ und verwendet vielfach die Melodien präexistenter Balladen, außerdem aber auch solche von Theatersongs sowie eines Opernmarsches.⁴⁶ Nach Jeremy Barlow weisen die in den Drucken der *Beggar's Opera* notierten Melodien, die mehrfach überliefert sind, die größten Übereinstimmungen mit den Varianten auf, die in entsprechenden aufführungsbezogenen Songdrucken zu finden sind.⁴⁷ Der Umgang mit den Melodien entspricht dabei durchgängig dem seit dem 16. Jahrhundert für Balladen Gebräuchlichen: Dazu gehörte, dass jeweils eine bekannte Melodie mit einem neuen Text versehen wurde. Der neue Text wies meist sowohl formale als auch inhaltlich-affektive Ähnlichkeiten zu dem ‚Vorgängertext‘ auf. Auch dieser frühere Text bietet sich somit zum Vergleich an.⁴⁸

Entsprechend wurden in der *Beggar's Opera* bereits aus anderem Zusammenhang bekannte Melodien mit neuem Text als Teil des Theaterstückes kombiniert. Die neuen Texte von John Gay können meist ironisch mit dem ‚Vorgängertext‘, dessen Incipit zudem über die Melodien gesetzt wurde, in Verbindung gebracht werden. Der Song *'Twas when the Sea was roaring* war beispielsweise bereits 1715 in Gays Farce *The What D'Ye Call It* auf der Bühne verwendet worden. Seine Melodie wird dem ansonsten vor allem als Opernkomponist in London tätigen Georg Friedrich Händel zugeschrieben und wurde unter anderem als aufführungsbezogener Einblattdruck vertrieben.⁴⁹ Die Farce wurde in den folgenden Saisons häufig wieder aufgeführt und blieb auch so präsent in Auge und Ohr des Londoner Theaterpublikums. Bei der ersten Inszenierung der Farce besang die Sängerschauspielerin Margaret Bicknell in der Rolle der unehelich schwangeren Magd Kitty Carrot mit dieser Melodie ihre Sehnsucht nach ihrem zur See gefahrenen Geliebten; bei der ersten Inszenierung der *Beggar's Opera* lamentierte Mrs. Egleton als die Figur Lucy, die ebenfalls unehelich ein Kind von Macheath erwartet, der sie inzwischen verlassen hat, Untreue und Gewissenlosigkeit der Männer. Durch die inhaltlichen Parallelen liegen nicht nur klanglich-performative, sondern auch semantische Vergleichsoperationen der Vorstellungskraft zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Akten, weiteren Kontexten der Aufführungen und eigenen Umgangsweisen mit ihnen sehr nahe – genauso wie bei allen weiteren *Airs* der *Beggar's Opera* und folgender Ballad Operas. Die aufführungsbezogenen Songdrucke der *Beggar's Opera* knüpften dabei in ihrer materiellen Erscheinungsform zwar eher an Publikationen von Theaterstücken an: Die Melodien standen zunächst nur im Anhang. In späteren Auflagen wurde der

45 Sie ist auch das Vorbild für Bertold Brechts und Kurt Weills *Dreigroschenoper* (1928).

46 Quellenzuordnungen gemäß Barlow 1990, S. 108–116.

47 Barlow 1990, S. 108.

48 Bei vielen Balladen gab es dabei mehr als nur einen entsprechenden Vorgängertext. Vgl. z.B. Marsh 2013, S. 288–327; Williams 2017, S. 107–110.

49 Vgl. Barlow 1990, S. 112.

Notentext dann auch in den sprachlichen Text selbst eingefügt – die entsprechenden Verwendungsmöglichkeiten ähneln dennoch den medialen Eigenschaften anderer aufführungsbezogener Songdrucke.

Ganz ähnliche, auf Vergleichsakten beruhende kreative wie rezeptive Praktiken im Umgang mit künstlerischen Akten, die sich in den aufführungsbezogenen Songdrucken spiegeln, erstreckten sich auch auf die Opernbühne. Zahlreiche Studien weisen darauf hin, dass sowohl in Bezug auf die Oper als auch in Bezug auf das Theater Vergleiche zwischen den unterschiedlichen Sänger:innen (und ihren Bühnenpersonae) gezogen wurden.⁵⁰ Als beispielsweise Ende 1729 Händels Oper *Giulio Cesare* (UA 1724) mit einem veränderten Ensemble wieder aufgenommen werden sollte, schrieb die Künsteliehaberin Mary Pendarves an ihre Schwester: „We are to have some Old Opera revived, which I am sorry for, it will put people upon making comparisons between these singers and those that perform'd before which will be a disadvantage among the ill judging Multitude.“⁵¹ Die Performanz einzelner Sänger:innen sowie viele weitere Facetten vergangener mit aktuell dargebotenen künstlerischen Akten der gleichen Komposition zu vergleichen, erscheint hier ganz selbstverständlich – und unterstreicht die Relevanz der Angaben zum Sänger oder der Sängerin über den aufführungsbezogenen Songdrucken.

Als Beispiel für gängige Vergleiche, die zwischen unterschiedlichen Sänger:innen, die die gleiche Arie sangen, gezogen wurden, sowie für Grenzen der künstlerischen Akzeptanz, dies als erfreulich einzustufen, eignet sich etwa die Arie *Dimmi cara, Dimmi cara* wurde erstmals 1726 in Händels und Paolo Rollis Oper *Scipione* von dem Kastraten Francesco Bernardi, Senesino genannt, auf der Bühne gegeben. Sie erschien auch in der Sammlung der beliebtesten Arien aus dieser Oper. Als Händel dann vier Jahre später *Scipione* wieder auf die Bühne brachte, arbeitete er sie weitreichend um. Er behielt nur ein Drittel der originalen Arien und ersetzte den Rest durch Arien aus anderen seiner eigenen Opern. Signifikant ist hier, dass Senesino, der zwischendurch London verlassen hatte, genau zur Aufführung dieser Bearbeitung zurückkam. Senesinos Partie war dabei die einzige, die alle Soloarien der Originalpartie von 1726 beibehielt.⁵² Der Rest des Solistenensembles hatte sich verändert und mit ihnen auch die für sie bestimmten Arien. Damit kann *Dimmi cara* u. a. als Beispiel dafür dienen, wie eine auf Vergleichen basierende Rezeptionshaltung des Publikums (die gleichwohl auch an künstlerischen Darbietungspraktiken geschult war) mitunter dazu führen konnte, dass eine Interpretation einer Arie einem Sänger, hier Senesino, geradezu ‚gehören‘ konnte. Seine aktualisierte Interpretation der Arie wurde dann selbstverständlich mit seiner eigenen Interpretation vier Jahre früher verglichen.

50 Vgl. u. a. Aspden 2013; Joncus 2019.

51 Brief Pendarves an Granville, 20. Dezember 1729, zit. nach: Handel: Documents, Bd. 2 (2015), S. 333.

52 Strohm 2021, S. 91.

Die gleiche Arie eignet sich ferner auch als Beispiel dafür, wie aufführungsbezogene Drucke häufig mehr heterologische Verwendungsweisen ermöglichten, als diskursiv erstrebenswert oder überhaupt in allen Fällen als musikalisch möglich eingeschätzt werden konnte. Bei der italienischen Oper, die erst Anfang des 18. Jahrhunderts in London etabliert wurde, unterliegen die Möglichkeiten, das Bühnenerlebnis in der amateurhaften Hausmusik zu imitieren, größeren Einschränkungen – man lud die professionellen Sänger:innen aber gerne in den eigenen Salon ein (s.o., S. 218). Dennoch weist auch hier der aufführungsbezogene Songdruck als Medium von Senesinos künstlerischem Akt genauso weit wie die Songdrucke aus anderen Bühnenrepertoires über dessen künstlerischen Akt hinaus. Vieles spricht dafür, dass auch die aufführungsbezogenen Songdrucke solcher Opernarien für Praktiken verwendet wurden, die sich von den gängigen Umgangsweisen mit Theatersongs oder Balladen nicht wesentlich unterschieden. *Dimmi cara* wurde beispielsweise sowohl in der Sammlung der beliebtesten Songs aus *Scipione* als auch in zahlreichen Song- und Instrumentalsammlungen für den Hausgebrauch abgedruckt. Noch 1737 erschien die Arie in dem besonders kunstvoll ausgestatteten Notenperiodikum *The Musical Entertainer*.⁵³ Zudem benutzte Henry Fielding ihre Melodie in seiner Ballad Opera *The Virgin Unmasked* von 1735.⁵⁴ Schließlich wies noch Charles Burney in seiner in weiten Teilen auf mündlichen Berichten beruhenden Musikgeschichte auf amateurhaften Gebrauch der Arie hin – die gedanklich selbstverständlich auch immer mit Senesinos Interpretation in *Scipione* verglichen werden konnte: „*Dimmi, cara*, was long in favour throughout the nation. The melody is natural, elegant, and pleasing; and being without any other accompaniment than a violin all’ottava with the voice-part, and a violoncello, could be sung by every one possessed of an ear and a voice.“⁵⁵

Die hier am Beispiel von *Dimmi cara* angedeuteten kreativen und rezeptiven Umgangsweisen zeugen von unscharfen Grenzen zwischen musikalischen Akten, ihrer ästhetischen Bewertung und weiteren Praktiken in England um 1700, die maßgeblich durch aufführungsbezogene Songdrucke als Medien künstlerischer Akte greifbar werden. Aufführungsbezogene Songdrucke erweisen sich somit als flexible Reflexionsfiguren dieser unscharfen Grenzen. Als ‚Mittler‘ nahmen sie maßgeblichen Einfluss auf von geistigen Vergleichsprozessen gekennzeichnete Dynamiken zwischen Komponisten und Publikum, zwischen professionellen Musiker:innen und Amateur:innen, zwischen Theaterbühne und Hausmusik, ‚fluktuierten‘ gar zwischen unterschiedlichen Genres, künstlerischen Persönlichkeiten, ‚öffentlichen‘ Interessen und moralischen Wertvorstellungen.

53 Bickham: *Musical Entertainer*, Bd. 1, S. 23.

54 Vgl. Fielding: *An Old Man*, S. 25.

55 Burney: *General History of Music*, Bd. 4, S. 734.

Die Spannungen, die sich dabei zwischen künstlerischem Akt und beispielsweise seiner amateurhaften ‚Nachahmung‘ oder einer kompositorischen Neuformung in anderem künstlerischem Kontext ergeben, lassen sich in gewisser Hinsicht in den Bemühungen diskursiver Regulierung solcher Ambivalenzen in zeitgenössischen Konzepten der vergleichenden Tätigkeiten der Vorstellungskraft als konzeptueller Reflexionsfigur gespiegelt finden. Mit ihrer Eigenschaft, durch fortwährende Vergleiche zwischen gegenwärtiger und erinnelter Wahrnehmung besonderes Vergnügen zu bereiten, war auch die Vorstellungskraft geeignet, den Umgang mit Musikerlebnissen zwischen Erinnerung, Nachahmung, Erweiterung und Beurteilung (konzeptuell) zu bündeln. Indem Addison geistige Vergleichsakte mit der konzeptuellen Reflexionsfigur der Vorstellungskraft verband, berührte er nicht nur vorhergehende naturphilosophische Konzepte, sondern auch Vergleiche beinhaltende kreative wie rezeptive Praktiken, die weit über den Bereich der gehobenen Kultur hinausgingen. Ohne dabei solchen gängigen Vergleichsoperationen in Bezug auf künstlerische Akte und Artefakte grundsätzlich zu widersprechen, bot er ein Konzept an, genau diese auf moralisch legitimierbare Vergleichsakte zu beschränken. Schließlich liegt es an dem wahrnehmenden Subjekt, welche Vergleiche es imaginiert und welche moralischen Freuden auf dieser Basis ausgelöst werden können. In dieser Hinsicht war die diskursive Reflexionsfigur der Vorstellungskraft innerhalb der Praxisformation des öffentlichen Kulturlebens möglicherweise sogar korrektiv auf nichtdiskursive Praktiken im Umgang mit ästhetischen Akten und Artefakten ausgerichtet und somit maßgeblich im Wechselspiel mit ihnen zu verstehen.

Diskursiv erwies sich die konzeptuelle Reflexionsfigur der Vorstellungskraft in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als wirkmächtig für ästhetische Wertzuschreibungen;⁵⁶ nichtdiskursiv hingegen lassen sich ästhetische Dynamiken zwischen Autologie und Heterologie, die von Kompositionen und musikalischen Akten der Zeit ausgingen, wesentlich weitreichender durch das Medium ‚aufführungsbezogener Songdruck‘ nachvollziehen.

56 Vgl. erneut Brewer 1997, S. 56–122.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bickham: Musical Entertainer = Bickham, George (Hg.): The Musical Entertainer, 2 Bde., 2. Aufl. London 1740 [Reprint New York 1965].
- Burney: General History of Music = Burney, Charles: A General History of Music. From the Earliest Ages to 1789, 4 Bde., 3. Aufl. Baden-Baden 1958 [Nachdruck der Ausgabe London 1776–1789].
- Fielding: An Old Man = Fielding, Henry: An Old Man Taught Wisdom. Or, the Virgin Unmask'd. A Farce. As It Is Perform'd at the Theatre-Royal, by His Majesty's Company of Comedians at the Theatre-Royal in Drury-Lane. With the Musick Prefix'd to Each Song, London 1735.
- Granville: Correspondence = The Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs. Delany, hg. von Lady Llanover, 3 Bde., London 1861.
- Handel: Documents = George Frideric Handel: Collected Documents, hg. von Donald Burrows, Helen Coffey, John Greenacombe und Anthony Hicks, 4 Bde., Cambridge 2013–2020.
- Hartley: Observations = Hartley, David: Observations on Man. His Frame, his Duty, and his Expectations. In Two Parts, London 1749.
- Hudgebut: Thesaurus Musicus = Hudgebut, John (Hg.): Thesaurus musicus. Being, a Collection of the Newest Songs Performed at Their Majesties Theatres; and at the Consorts in Viller-street in York-buildings, and in Charles-street Covent-Garden. With a Thorow-Bass to each Song, for the Harpsichord, Theorbo, or Bass-Viol. To which is Annexed, A Collection of Aires, Composed for two Flutes, by several Masters, 5 Bde., London 1693–1696.
- Hutcheson: Inquiry = Hutcheson, Francis: An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue. In Two Treatises [2. Aufl. 1726], hg. von Wolfgang Leidhold, Indianapolis 2008.
- Locke: Human Understanding = Locke, John: An Essay Concerning Human Understanding [4. Aufl. 1700], hg. von Peter N. Nidditch, Oxford 1975.
- Nelson: Government of Children = Nelson, James: An Essay on the Government of Children. Under Three General Heads: Viz. Health, Manners and Education, London 1753.
- Peacham: Compleat Gentleman = Peacham, Henry: The Compleat Gentleman. Fashioning him absolute in the Most Necessary and Commendable Qualities, Concerning Mind, or Body, That May be Required in a Person of Honor. [...], 3. Aufl. London 1661.
- Playford: Wit and Mirth = Playford, Henry (Hg.): Wit and Mirth. Or, Pills to Purge Melancholy. Being a Collection of the Best Merry Ballads and Songs, Old and New. Fitted to all Humours, Having Each There Proper Tune for Either Voice of Instrument, Many of the Songs Being New Set, [...], London 1699.
- Purcell: Dramatic Music = Purcell, Henry: Dramatic Music, Vocal and Instrumental Music for the Stage, hg. von Margaret Laurie, Bd. 1, London 2007 (The Works of Henry Purcell 16).
- Spectator = Richard Steele/Joseph Addison: The Spectator, hg. von Gregory Smith, 4 Bde., 3. Aufl. London/New York 1950 [Bd. 3: 2. Aufl. London/New York 1945].

Sekundärliteratur

- Aspden 2013 = Aspden, Suzanne: The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage, Cambridge 2013 (Cambridge Studies in Opera).
- Baldwin/Wilson 2007 = Baldwin, Olive/Wilson, Thelma (Hgg.): The Monthly Mask of Vocal Music, 1702–1711, Aldershot 2007.
- Barlow 1990 = Barlow, Jeremy (Hg.): The Music of John Gay's *The Beggar's Opera*, Oxford 1990 (Oxford operas).

- Brewer 1997 = Brewer, John: *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, London 1997.
- Bucholz/Ward 2012 = Bucholz, Robert O./Ward, Joseph P.: *London. A Social and Cultural History, 1550–1750*, Cambridge 2012.
- Cohen/Thomas 2014 = Cohen, Sarah/Thomas, Downing A.: *Art and the Senses. Experiencing the Arts in the Age of Sensibility*, in: Anne C. Vila (Hg.): *A Cultural History of the Senses in the Age of Enlightenment, 1650–1800*, London u.a. 2014 (*A Cultural History of the Senses* 4), S. 179–201.
- Costelloe 2013 = Costelloe, Timothy M.: *The British Aesthetic Tradition. From Shaftesbury to Wittgenstein*, Cambridge 2013.
- Cowan 2005 = Cowan, Brian William: *The Social Life of Coffee. The Emergence of the British Coffeehouse*, New Haven, CT/London 2005.
- Fuller 1990 = Fuller, David: *The Performer as Composer*, in: Howard Mayer Brown/Stanley Sadie (Hgg.): *Performance Practice. Music after 1600*, New York 1990 (*The New Grove Handbooks in Music*), S. 117–146.
- Gavin 2015 = Gavin, Michael: *The Invention of English Criticism, 1650–1760*, Cambridge 2015.
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Gibson 2013 = Gibson, Kirsten: *Author, Musician, Composer: Creator? Figuring Musical Creativity in Print at the Turn of the Seventeenth Century*, in: Rebecca Herissone/Alan Howard (Hgg.): *Concepts of Creativity in Seventeenth-Century England*, Woodbridge 2013, S. 63–86.
- Gouk 2005 = Gouk, Penelope: *Music and the Sciences*, in: Tim Carter/John Butt (Hgg.): *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, Cambridge/New York 2005 (*The Cambridge History of Music*), S. 132–157.
- Hardie 2005 = Hardie, Richard: „All Fairly Engraven“? *Punches in England, 1695 to 1706*, in: *Notes, Second Series* 61 (2005), S. 617–633.
- Herissone 2010 = Herissone, Rebecca: *Playford, Purcell, and the Functions of Music Publishing in Restoration England*, in: *Journal of the American Musicological Society* 63 (2010), S. 243–290.
- Hume 2014 = Hume, Robert D.: *The Value of Money in Eighteenth-Century England. Incomes, Prices, Buying Power – and Some Problems in Cultural Economics*, in: *Huntington Library Quarterly* 77 (2014), S. 373–416.
- Hunter 1986 = Hunter, David: *Music Copyright in Britain to 1800*, in: *Music & Letters* 67 (1986), S. 269–282.
- Hunter 2000 = Hunter, David: *Patronizing Handel, Inventing Audiences. The Intersections of Class, Money, Music and History*, in: *Early Music* 28 (2000), S. 32–36 und 38–49.
- Joncus 2019 = Joncus, Berta: *Kitty Clive, or The Fair Songster*, Woodbridge 2019.
- Jütte 2000 = Jütte, Robert: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000.
- Kim 2011 = Kim, Jin-Ah: *Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘*, in: *Die Musikforschung* 64 (2011), S. 24–45.
- Knif 1995 = Knif, Henrik: *Gentlemen and Spectators. Studies in Journals, Opera and the Social Scene in Late Stuart London*, Helsinki 1995 (*Bibliotheca historica* 7).
- Krummel 1975 = Krummel, Donald William: *English Music Printing 1553–1700*, London 1975 (*Bibliographical Society Publication*).
- Leppert 1988 = Leppert, Richard D.: *Music and Image. Domesticity, Ideology, and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge 1988.
- Marsh 2013 = Marsh, Christopher W.: *Music and Society in Early Modern England*, Cambridge 2013.

- Miller 2006 = Miller, Stephen: *Conversation. A History of a Declining Art*, New Haven/London 2006.
- Price 1979 = Price, Curtis Alexander: *Music in the Restoration Theatre. With a Catalogue of Instrumental Music in the Plays 1665–1713*, London 1979 (Studies in Musicology 4).
- Reckwitz 2008 = Reckwitz, Andreas: *Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation*, in: Herbert Kalthoff/Stefan Hirschauer/Gesa Lindemann (Hgg.): *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*, Frankfurt a.M. 2008 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1881), S. 188–209.
- Small 2011 = Small, John: *The Development of Musical Copyright*, in: Michael Kessler (Hg.): *The Music Trade in Georgian England*, Farnham 2011, S. 233–386.
- Strohm 2021 = Strohm, Reinhard: *Scipione impasticciato. Performing, Researching and Reviving London Operas from 1730–1731*, in: *Musicology Today* 18 (2021), S. 89–98. DOI: <https://doi.org/10.2478/muso-2021-0009> (letzter Zugriff: 20. April 2023).
- Tomečková 2019 = Tomečková, Radka: *Zwischen Wahnsinn und Erkenntnistheorie. Die Einbildungskraft bei Locke, Hume und Kant*, in: Rudolf Meer/Giuseppe Motta/Gideon Stiening (Hgg.): *Konzepte der Einbildungskraft in der Philosophie, den Wissenschaften und den Künsten des 18. Jahrhunderts. Festschrift zum 65. Geburtstag von Udo Thiel*, Berlin/Boston 2019, S. 325–350.
- Williams 2017 = Williams, Sarah F.: „Lasting-Pasted Monuments“. *Memory, Music, Theater, and the Seventeenth-Century English Broadside Ballad*, in: Linda Phyllis Austern/Candace Bailey/Amanda Eubanks Winkler (Hgg.): *Beyond Boundaries. Rethinking Music Circulation in Early Modern England*, Bloomington, IN 2017 (Music and the Early Modern Imagination), S. 96–113.

III. Ordnungen

Wasser und Aquädukt

Zur Ästhetik einer römischen Infrastruktur

Abstract

In Roman times, urban water infrastructure was comprised of buildings with extraordinary engineering capabilities. Aqueducts were sophisticated structures ensuring all aspects of water flow and often continued for many kilometres. They formed landscapes and finally discharged water to be withdrawn in complexly arranged public spaces. More than any other ancient infrastructure, aqueducts represented both design knowledge (*Gestaltungswissen*, autological dimension) and social practices (heterological dimension). On the one hand, they assured the delivery of fresh water but, on the other hand, as representative monuments they were also constitutive elements of public space and offered an aesthetic environment. They also had multiple functions in suburban hinterlands, where they structured and, one might say, dominated the countryside. In this way, they can be seen as a processual expression of creative and social conditions. I examine my hypothesis by comparing the two aqueducts of Nikopolis (Greece) and Butrint (Albania) with each other. While both have similar building histories in the Augustan period in common, their engineers were confronted with very different urban and topographical situations. Both pursued a course outside the city, through a plain where spectacularly arched buildings were erected, yet their respective inclusion in suburban development differed from each other. Both ended in a nymphaeum in front of a city gate, but the respective topographical and architectural conditions required different aesthetic solutions.

Keywords

Water, Roman Aqueduct, Butrint, Nikopolis, Aesthetics, Infrastructure

Aquädukte befinden sich sowohl als Bauwerke als auch als archäologische Hinterlassenschaften in einem besonderen Spannungsverhältnis von Materialität und Medialität. Ihre Macharten und Bauweisen, die Materialien und technischen Ausführungen bedingen die Bauten ebenso wie ihre medialen Funktionen als Ingenieurskunst, Repräsentationsbau, Machtsymbol und funktionierende Infrastruktur. Im Zusammenspiel ihrer Materialien wie medialen Dimensionen der Wasserführung und Frischwasserversorgung bilden sie zudem das Dispositiv einer intakten Gesellschaft.

In diesem Beitrag geht es um die römischen Aquädukte von Nikopolis (Griechenland) und Butrint (Albanien). Diese sollen vergleichend betrachtet werden. Zuvor gilt es jedoch einige Erkenntnisparadigmen darzulegen, die für eine Beschäftigung mit römischer Wasserinfrastruktur virulent sind und deren Konzeptbegriffe sich im Titel des

Beitrags versammeln: *Ästhetik*, *Wasser* und *Aquädukte* als spezifischer Bestandteil antiker *Infrastruktur*. Dafür wird zunächst das praxeologische Modell der *Anderen Ästhetik* für die vorliegende Fallstudie erschlossen. Ein kleiner Einblick in die Kulturgeschichte des Wassers, dessen Bedeutung, Fluidität wie Beständigkeit sowie eine Einordnung der Aquädukte in ihre infrastrukturellen Bedingtheiten bilden das Fundament der weiteren Überlegungen. Auf dieser Grundlage entfaltet sich dann die vergleichende Betrachtung der beiden ausgewählten antiken Wasserführungen von Nikopolis und Butrint. Die Aquädukte der beiden Städte sind in mehrfacher Hinsicht sowohl zur Darstellung der reziproken Bedingtheit von sozialem und gestalterischem Wissen als auch für einen Vergleich bestens geeignet. Beide Städte befinden sich in derselben historischen Region und gehörten in den ersten Jahrhunderten nach Christus zur römischen Provinz Epirus (Abb. 1).¹ Von beiden hier betrachteten Aquädukten wird angenommen, dass es sich um kaiserliche Bauprojekte gehandelt hat, die eventuell bereits in augusteischer Zeit realisiert oder zumindest begonnen wurden, was allerdings eine Verantwortungsübernahme zur Instandhaltung und Verteilung des Wassers durch lokale Eliten nicht ausschloss.² Auch die Bauweise der markanten Bogenarchitekturen ist vergleichbar, es handelt sich um Ziegelmauerwerk bzw. mit Ziegeln verkleidetes Gussmauerwerk oder *opus mixtum*, also eine Mischung aus Ziegel- und Steinlagen.

1. Ästhetik: Autologie und Heterologie, Materialität und Medialität

Der SFB 1391 *Andere Ästhetik* entwirft ein praxeologisches Modell vormoderner Ästhetik, in dem sich ästhetische Reflexion aus dem Zusammenspiel und Austausch der autologischen und heterologischen Dimension entfaltet. An den Berührungspunkten kann ästhetische Reflexion sichtbar werden, hier erweisen sich Akte und Artefakte als Reflexionsfiguren.³ In diesem Zusammenspiel stellt sich ‚Ästhetik‘ in einem pluralistischen Singular dar, dessen analytische Betrachtung am Beispiel der Infrastruktur ‚Aquädukt‘ sich als spannende Operation anbietet. So haben wir bei den römischen Wasserführungen, hier exemplarisch von Nikopolis und Butrint, eine repräsentative Ingenieursleistung vor uns. Über Jahrhunderte wurden sie genutzt, repariert, umgebaut und an neue kommunikative Bedürfnisse einer urbanen Finanzelite angepasst. Können diese Prozesse und die zugrundeliegenden Motive der Akteur:innen als eine Autologie definiert werden? Die topographischen Umstände zur Errichtung eines Aquädukts waren in beiden Städten nicht gleichermaßen optimal. Beide Städte lagen auf vom Mittelmeer umflossenen Halbinseln und hatten dadurch nur eine begrenzte Fläche für reprä-

1 Wodtke 2018, S. 20–30.

2 Maganzani 2018, S. 95 f.

3 Gerok-Reiter/Robert 2022.

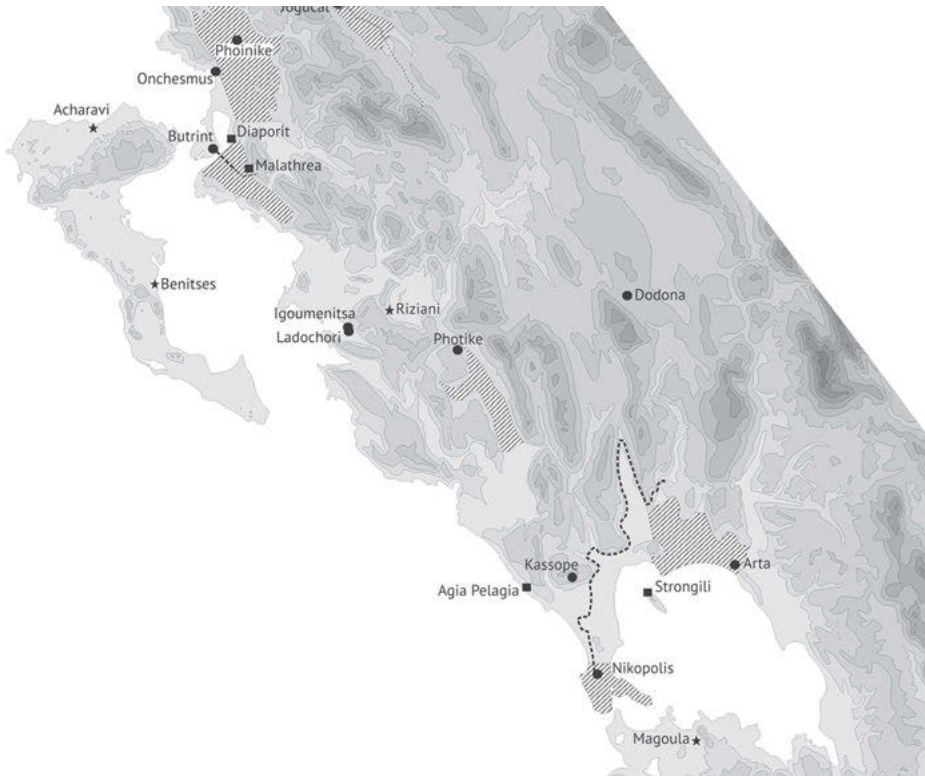


Abb. 1. Karte der historischen Region Epirus mit Butrint im Norden, Nikopolis im Süden und weiteren archäologischen Stätten. Die beiden im Beitrag behandelten Aquädukte sind als dick gestrichelte Linien eingezeichnet, am oberen Ende der Karte markiert eine dünne gestrichelte Linie den angenommenen, aber bislang nicht umfänglich nachgewiesenen Aquädukt von Hadrianopolis (Albanien). Die schraffierten Flächen zeigen zenturiertes Fruchtländ an

sentative wie Zweckbauten zur Verfügung. Durch teils sumpfiges Hinterland ergaben sich schwierige statische Voraussetzungen. Waren die Verantwortlichen also schlicht bemüht, die notwendigen Bauten überhaupt erfolgreich zu errichten und so gut wie möglich zu platzieren? Wie wurde der Stadtraum im Hinblick auf die Wasserführungen, die Mündungssituationen an den Entnahmestellen und im Einklang mit weiterer städtebaulicher Infrastruktur gestaltet oder zumindest bestmöglich genutzt? Ging es dabei hauptsächlich um die Versorgung mit Frischwasser und die Belange des städtischen Bedarfs? Zeugen die architektonischen Ensembles also von heterologischer Pragmatik? Die Konfiguration römischer Aquädukte lässt sich wohl nur in einer Zusammenschau verstehen, die autologische wie heterologische Dimensionen in dynamischen Relationen verknüpft und miteinander in Beziehungen setzt. In diesem Sinne stellt das

Bauwerk ‚Aquädukt‘ allgemein eine ästhetische Reflexionsfigur dar, die an zwei gut vergleichbaren Beispielen entfaltet werden soll. Das Bauwerk, von dem das durchfließende Wasser ein fluider wie modellierender Bestandteil ist, ermöglicht durch seine materiale Beschaffenheit und seinen medialen Zuweisungscharakter ein ästhetisches Erleben römischer Infrastruktur.

2. Wasser

Ohne Wasser existiert kein Leben. Diese basale Feststellung von allgemeingültiger und epochenunabhängiger Relevanz ist die Voraussetzung für jegliche kulturgeschichtliche Beschäftigung mit Wasser, das Medium, Mythos, Element, Formel, Nahrungsmittel und vieles mehr zugleich und gleichzeitig,⁴ und dennoch, je nach Perspektivierung, auch sehr verschieden sein kann. Die Wahrnehmung eines aquatischen Verständnisses, nämlich Wasser in seiner allumfassenden Präsenz anzuerkennen, ihm Bedeutung beizumessen, es zu bewerten und auch wertzuschätzen, kann für die Antike nicht hoch genug eingeordnet werden. Das teilende wie verbindende Mittelmeer,⁵ der die Landmassen umfließende Ozean, Nymphen und Flussgottheiten, Trinkwasserversorgung und Wasserspiele – all diese Nutzungszusammenhänge konzeptionalisierten ebenso umfassende wie differenzierte Bilder und Wahrnehmungen von Wasser sowie die ästhetischen Dynamiken der zugehörigen Funktionsbauten.⁶

Wasser, und hier speziell das im Aquädukt, hat eine eigene Agency.⁷ Einerseits fließt es beständig durch die Röhren, Kanäle und Tunnel, andererseits ist es im Hinblick auf den vereinfacht dargestellten hydrologischen Kreislauf aus Regen, Verdunstung und Speicherung gleichzeitig immer und nie dasselbe. In diesem Spannungsfeld bewegt sich das komplizierte Beziehungsgeflecht von Mensch und Wasser, das naturwissenschaftliche Prämissen ebenso umfasst wie kulturelle, philosophische oder ideologische Wahrnehmungsoptionen. Im Hinblick auf die Nutzung des Wassers durch den Menschen ist beispielsweise Trinken ein lebensnotweniger Akt. Ohne Wasser verdurstet man. Gleichzeitig kann ein Zuviel in Form unkontrollierbarer Wassermassen zum Tod durch Ertrinken führen. Die Potenzen von Wasser als Lebensspender oder als Existenzzerstörer liegen also nahe beieinander. Diese Ambiguität ist tief in das Verhältnis des Landbewesens Mensch zum Wasser eingeschrieben. Dementsprechend fasst Ann-Kristin

4 Zur Wassersymbolik siehe umfassend Selbmann 1995.

5 Vgl. Horden/Purcell 2001; Horden/Purcell 2020.

6 Irby 2021. Auch bei der heutigen wissenschaftlichen Betrachtung sind die nicht selten diachronen Forschungsfragen an antike Wassernutzung und -infrastruktur stark disziplinär geprägt, was einerseits beachtet werden sollte, andererseits aber gewinnbringende Synergien erzeugen kann: Ollivier 2020.

7 Latour 2008; Latour 2010.

Haude den erkenntnistheoretischen Wasserraum als oszillierend „zwischen Opazität und Luzidität, Begrenztheit und Offenheit, Starre und Dynamik, Teil und Ganzem, Oberfläche und Tiefe, Reflexion und Täuschung“⁸ zusammen. Wenngleich nicht alle der von Haude genannten Eigenschaften auf das Wasser im Aquädukt zutreffen, ist es in der und durch die Ableitung über den Aquädukt als vielseitig und geformt zu verstehen. Dass diese aquatische Konfiguration auch kulturspezifischen und machtpolitischen Dimensionen unterliegt, soll der vorliegende Beitrag zeigen.

Emily Holt weist auf die Notwendigkeit einer *longue-durée*-Perspektive bei der kulturgeschichtlichen Betrachtung von Wasser hin.⁹ Diese ist zum einen erforderlich, da Wasser in seiner indexikalischen Bedingtheit¹⁰ nur in diesem Verständnis als Mittler¹¹ fungieren kann. Geprägt durch die Linearität seines Verlaufs, eröffnet es gerade durch seine reziproke (Un-)Beständigkeit einen Zugang zu pluralistischen Temporalitäten und somit auf eine direkte, heute fruchtbare Interpretationsschneise vergangener Nutzungen, Verständnisse und Materialitäten in zeitgenössischen Kontexten: Das Wasser fließt beständig und verändert sich zugleich stetig. Zum anderen bedürfen Erforschungen der Wasserinfrastruktur, und hier speziell der römischen, einer Langzeitbetrachtung, die die Errichtung sowie Renovierungs- und Erneuerungsmaßnahmen spezifischer Bauwerke und Anlagen durch die Jahrhunderte, teils Jahrtausende als vielfältige Beziehungsgeflechte verschiedener Akteur:innen in den Blick nimmt.¹² Denn Umbauten sind nicht nur materielle Eingriffe zum Erhalt eines vorherigen, als defekt erachteten Zustands, sie sind immer auch Ausdruck der Auseinandersetzung mit tradierten wie überkommenen medialen, möglicherweise als ‚alt‘ klassifizierten Zuweisungen mit gesellschaftspolitischen Implikationen.¹³ Veränderungen an Bauwerken sind zeitgenössische Interpretationen des bestehenden Materials, sie sind Anpassungen, stellen neue kommunikative Prämissen auf, entscheiden sich zur Weiter- oder Umnutzung bisheriger Funktionen und damit auch bestehender Praktiken, zementieren oder verwerfen damit bisherige Verhältnisse und setzen überlieferte Materialitäten in neue mediale Relationen, die von bewussten Rückgriffen auf bestehende Muster bis hin zur Umschreibung als veraltet angesehener Strukturen reichen können. Auf diese Weise hat Wasserinfrastruktur durch die Ressource Wasser das Potenzial, Vergangenheiten mit zukünftigen Nutzungen und Wahrnehmungen zu verbinden.¹⁴ Aspekte wie

8 Haude 2019, S. 2f.

9 Holt 2018, S. 10.

10 Wodtke 2018, S. 169–174.

11 Wodtke 2018, S. 152–156.

12 Vgl. beispielsweise die Nutzung des Galermi-Aquädukts von Syrakus vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis heute: Bouffier et al. 2018.

13 Wodtke 2018, S. 200f.

14 Dies zeigt anschaulich Edgeworth 2018 für „small scale hydropower generation“ in England und Wales.

Umweltverschmutzung oder die Ausbeutung der Natur durch den Menschen sind dabei noch gar nicht näher berücksichtigt und können aus Platzgründen hier auch nicht vertieft werden.¹⁵

3. Infrastrukturen

Wasserdisziplinierung und die Schaffung von Maßnahmen zu seiner Verfügbarkeit ist eines der Fundamente sozialer Gesellschaftsbildung.¹⁶ Gesellschaftsstabilisierende Bedeutung kommt Wasserinfrastruktur – wie jeder Infrastruktur – vor allem durch das Potenzial der reibungslosen Nutzung zu. Denn Infrastruktur wird meistens erst oder nur dann besondere öffentliche Aufmerksamkeit zuteil, wenn sie nicht (mehr) funktioniert.¹⁷ Kaputte Straßen, marode Brücken, überlastete Verkehrswege oder eine defekte Wasserzufuhr sorgen für kollektiven Unmut in der Bevölkerung, werden von politischen Gegner:innen aufgegriffen und den als verantwortlich erachteten Instanzen zur Last gelegt. Unruhen und Aufstände bis hin zu Umstürzen können die Folge sein. Die beiden Aquädukte von Nikopolis und Butrint weisen zahlreiche Spuren von Renovierungen und Erneuerungen auf. Dies zeigt das große Bestreben, den Betrieb dieser Infrastruktur über Jahrhunderte aufrecht zu erhalten.¹⁸ Ihre Bauweise und Beschaffenheit ermöglicht eine materielle Kontinuität teilweise bis heute, die sich in oftmals als herausragend wahrgenommenen Überlieferungssituationen niederschlägt, wie die weiter unten beispielhaft ausgeführte Rezeption eines Aquädukts durch William Martin Leake veranschaulicht. Dies trifft auch auf die mediale Potenz der Aquädukte zu, wobei diese sich im Laufe der Zeit stärker wandelte. Die Bauten stellen durch ihre sichtbare Existenz teilweise bis heute interpretierbare Landmarker dar, die auf infrastrukturelle Bemühungen der ersten Jahrhunderte nach Christus verweisen. Sie werden jedoch nicht mehr als direkte Repräsentanten einer politischen Elite angesehen, sondern eher als imposante Überbleibsel einer ‚vergangenen‘ Epoche. ‚Die Römer‘, so zeigen die aus Ziegeln und Steinen gemauerten Pfeiler, konnten Städte und Wasserleitungen bauen, heute zeugen allerdings nur noch (restaurierte) Ruinen davon. Auf diese Weise geraten

15 Dazu ausführlich Selbmann 1995.

16 Sailer 2022.

17 Larkin 2013. Morley 2015, S. 77–79, 84–91, weist auf zusätzliches Konfliktpotenzial bei der Ressource Wasser hin, beispielsweise durch unvorhersehbare Niederschlagsmengen oder mäandrierende Flussläufe.

18 Vgl. Doukellis/Dufaure/Fouache 1995; Zachos/Leontaris 2018 für Nikopolis und Crowson et al. 2007 für Butrint. Hodge 2000, S. 57–62, schildert ausführlich Beispiele für die Versinterung von Aquädukten. Vgl. auch Zachos/Leontaris 2018, S. 42. Hauptsächlich für die Spätantike hat Maganzani 2018 Dokumente zur Wartung und Instandhaltung der Infrastruktur und auch zu Maßnahmen bei Zuwiderhandlung und Schlichtung damit zusammenhängender Streitfragen zusammengestellt. Dazu auch Morley 2015.

weitere Implikationen der bereits erwähnten transtemporalen Beziehungsgeflechte in den Blick. Neben ihrer antiken Existenz, deren Kontexte zu (re)konstruieren ein Arbeitsfeld altertumswissenschaftlicher Forschungen ist, sind die Überreste der Bauwerke als archäologische Objekte heute in neue infrastrukturelle Umgebungen eingebunden, die sich stark von den antiken unterscheiden. Im Nutzungswandel der Stätten von ‚antiker Siedlung‘ zu ‚archäologischem Park‘ verkehren sich Darstellungsoptionen und Wahrnehmungsdimensionen zeitgenössisch bisweilen in ihr Gegenteil. Topographische Bedingtheiten, die einstmals eine bestimmte Nutzung des Geländes oder die Errichtung spezifischer Bauten evozierten, können nun zur Marginalisierung der Bauten beitragen, wie am Ende des Vergleichs gezeigt werden wird.

4. Aquädukte

Römische Wasserinfrastrukturbauten sind gigantische Meisterleistungen antiker Ingenieurskunst. Über Kilometer hinweg sorgten Brücken, Kanäle, Tunnel und Turmkonstruktionen für den Transport des lebensnotwendigen Wassers von einer Quelle bis in die Stadt. Noch heute sind es häufig Überreste von Aquädukten, die uns in beeindruckendem Erhaltungszustand als Hinterlassenschaft römischer Präsenz im gesamten Gebiet des Römischen Reiches begegnen.

Als Aquädukt, *aquae ductus*, wird hier nicht nur das einzelne markante Bauwerk in Bogenkonstruktion bezeichnet, sondern die gesamte Wasserführung von der Ableitung an der Quelle oder dem Fluss bis zur Entnahmestelle. Zwar kam in der Antike auch anderen Infrastrukturen wie beispielsweise dem römischen Wegenetz¹⁹ oder der Zenturiation²⁰ eine entsprechende Bedeutung zu. Das Wegenetz ermöglichte rasche Truppenverlegungen oder Warenverkehr in definierten, baulich stabilen wie gesicherten Modalitäten. Die Zenturiation als römische Maßnahme der Landnahme wie der Kultivierung, die der Vermessung, dem Katastern, der Feldbegrenzung oder auch der Bewässerung²¹ gedient haben kann, ist in ihrer sozialhierarchischen wie gesellschaftsgliedernden Funktion bislang nicht umfangreich untersucht.²² Doch wie bereits erläutert, standen

19 Wodtke 2018, S. 270–273.

20 Wodtke 2018, S. 273f.

21 Zu landwirtschaftlichen Drainagesystemen in römischer Zeit: Wilson 2000, S. 306–317.

22 Die bisher eher geringe Zahl an Untersuchungen liegt an der schwierigen Nachweisbarkeit der Zenturiation, die vor allem durch aufwändige Maßnahmen wie Luftbildarchäologie oder geomagnetische Prospektionen erfolgen kann. Am Boden und mit dem bloßen Auge sind die regelmäßigen Schneisen, die die Landschaft in rechteckige Parzellen teilen, nicht in ihrem gesamten Ausmaß erfassbar. Zenturiationen benötigen auch keine baulich so umfassenden Eingriffe wie etwa Straßen oder Wasserführungen, dafür funktionieren sie großflächiger.

Aquädukte durch ihre große Sichtbarkeit und ihren Nutzen für die Bevölkerung besonders im Spannungsverhältnis von Gestaltungswissen und sozialer Praxis.

Römische Aquädukte waren in ihrer Alltags- wie nachhaltigen Erschließungsbedeutung mit Straßen vergleichbar. Während letztere in urbanen Kontexten jedoch durch regulierte Zugänge, wie beispielweise Stadttore, auf öffentliche Plätze mit eigenen funktionalen Dispositionen mündeten, kulminierten die repräsentativen Bauten von Aquädukten in Mündungssituationen, die die gesellschaftliche Funktion öffentlicher Treffpunkte mit einer ästhetischen, beinahe spektakulären²³ Erfahrungsdimension im (Stadt-)Raum verknüpften.²⁴ Besonders ab der frühen Kaiserzeit hatten Wasserinfrastrukturbauten, zu denen neben Aquädukten auch Nymphäen, Brunnenhäuser und vor allem Thermenanlagen gehören, Konjunktur, spätestens im 2. Jahrhundert n. Chr. gehören sie „zum gängigen Ausstattungsrepertoire jeder Stadt in der römischen Provinz“.²⁵

Ein Aquädukt verfügt meistens über eine stadtbildprägende Mündungssituation, die täglich von besonders vielen Menschen aufgesucht wurde, es lässt sich jedoch nicht auf diese reduzieren. Der Verlauf ist nicht nur am Ziel relevant zur Speisung der Nymphäen und Wasserentnahmestellen, er entfaltet seine Wirkmächtigkeit durch jede sichtbare bauliche Maßnahme im Landschaftsbild. Besonders die Bogenkonstruktionen, aber auch zahlreiche nachweisbare Tunnelleingänge und -ausgänge oder ein oberirdisch gemauerter Kanal hatten landschaftsgliedernden und bisweilen auch landschaftsbeherrschenden Charakter. Auf diese Weise nehmen Aquädukte eine nachhaltige, gesellschaftlich prägende Funktion ein und sind in ihrem Verlauf, der architektonisch-räumlich wie bautechnisch-zeitlich stattfindet, prozessualer Ausdruck gestalterischer wie sozialer Bedingungen. Durch eben diese materiale wie mediale Immanenz kam der römischen Wasserinfrastruktur ihre gesellschaftsbildende, gesellschaftsstabilisierende Bedeutung zu. Dies lässt sich sowohl in Bezug auf die Bauwerke als synergetische Ausprägung menschengemachter, zivilisatorischer Maßnahmen, ihre Planung, Errichtung, Nutzung und Instandhaltung feststellen als auch über das von den Bauten geführte Wasser, das als natürliche Ressource in künstlicher Umgebung zwischen seinen Funktionen als „a total social fact“²⁶ und Repräsentation²⁷ sowie verschiedenen Alltagspraktiken oszilliert. Dieser Pluralismus zeichnet diese antike Infrastruktur vor anderen, indexikalisch²⁸ vergleichbaren wie Straßen oder die Zenturiation aus.

23 Longfellow 2018.

24 Zur semantischen Erschließung von Wasser-Räumen siehe Eibl et al. 2008; Haude 2019.

25 Reinholdt 2009, S. 201.

26 Holt 2018 nach Ben Orlove und Steven Caton, die sich ihrerseits auf Marcel Mauss beziehen.

27 Sürmelihiindi 2018, S. 47, weist zudem auf die gesellschaftliche Bedeutung von beispielsweise Wasserspielen in Villen und Gärten zur Repräsentation einer römischen Elite hin.

28 Wodtke 2018, S. 273f.

5. Nikopolis und Butrint – ein Vergleich

Diese theoretischen Überlegungen sollen im Folgenden anhand zweier Aquädukte beispielhaft konkretisiert werden: den Wasserführungen von Nikopolis (Griechenland) und Butrint (Albanien).²⁹ Wie bereits dargelegt, eignen sich die entsprechenden Bauten beider Städte sehr gut für einen Vergleich. Sie liegen etwa 100 km Luftlinie voneinander entfernt in der historischen Region und späteren römischen Provinz Epirus (Abb. 1).³⁰ Die gesamte westliche Balkanküste erhielt im Zuge des sogenannten Kolonisierungsprogramms durch Caesar ab 44 v. Chr. eine zunehmende Bedeutung.³¹ Zu diesem Zeitpunkt war Butrint eine florierende hellenistische Polis, Nikopolis existierte noch nicht. Auf der Folie der dargelegten Konzepte von *Ästhetik*, *Wasser*, *Aquädukt* und *Infrastruktur* zeigt sich am konkreten Objekt, wie sich das praxeologische Modell als ästhetische Reflexionsfigur aus dem Zusammenspiel der autologischen und heterologischen Dimensionen entfaltet.

5.1. Nikopolis

Nikopolis entstand nach dem Sieg des Octavian, des späteren Augustus, bei der Seeschlacht von Aktion / Actium im Jahr 31 v. Chr.³² 27 v. Chr. gründete Augustus die ‚Siegestadt‘ an der Stelle, von der aus er, so die Überlieferung, die Seeschlacht vom Land aus verfolgt hatte, durch einen Synoikismos.³³ Bei einem Synoikismos schlossen sich die Bevölkerungen mehrere Siedlungen aktiv zusammen oder wurden zusammengezogen, um gemeinsam eine größere Ortschaft zu gründen, die auf diese Weise zum neuen Zentralort einer Region wurde. Es konnte dabei, wie beispielsweise im Falle von Olynth,³⁴ eine bestehende Siedlung planvoll erweitert und um die Bewohner:innen umliegender Dörfer ergänzt werden. Möglich war jedoch auch die vollständige Neugründung einer Stadt durch die Gemeinschaften, wie im Falle von Kassope³⁵ oder eben von Nikopolis, einer Neugründung auf der sprichwörtlichen grünen Wiese. Kassope wurde um 350 v. Chr. planvoll angelegt und fusionierte 31 v. Chr. mit Nikopolis. Der Synoikismos von Nikopolis sollte, so wurde es lange in der historischen Forschung postuliert, umfassende Bevölkerungsteile der umliegenden, aber auch der weiter entfernten *Poleis* akquiriert und abgezogen und somit eine Entvölkerung weiter Teile Nordwestgriechenlands

29 Die beiden Städte hat schon Bowden 2007 miteinander verglichen, allerdings im Hinblick auf eine ‚Romanisierung‘.

30 Zum Zeitraum der Einrichtung der Provinz vgl. Wodtke 2018, S. 26–30.

31 Alcock 1996, S. 132 f.; Alcock 1997, S. 106; Deniaux 2007, S. 33 (bes. Anm. 2); Rizakis 1997, S. 15–18; Shpuza 2006.

32 Cass. Dio 50,13–35.

33 Paus. 5,23,3 und 7,18,9; Strab. 10,2,2. Dazu auch Isager 2001.

34 Hoepfner / Schwander 1994, S. 68–113.

35 Hoepfner et al. 1999; Hoepfner / Schwander 1994, S. 114–179.

von Akarnanien bis nach Epirus und Aitolien zur Folge gehabt haben.³⁶ Von einer Entvölkerung in den drei Jahrhunderten nach Christus kann jedoch nicht die Rede sein, wie ich an anderer Stelle anhand der archäologischen Quellenlage umfänglich nachgewiesen habe.³⁷

Nikopolis verfügte über mehrere Aquädukte.³⁸ Aufgrund des großen politischen Interesses Augustus' an seiner Siegesstadt wurde ihre Errichtung lange in der Zeit der Stadtgründung angenommen; diskutiert werden in der Forschung aber auch ein neronischer oder noch späterer Baubeginn mit Fertigstellungen eventuell sogar erst in hadrianischer Zeit.³⁹ Der von Norden kommende Aquädukt, der hier näher vorgestellt werden soll, wird mit einer Länge von etwa 70 Kilometern rekonstruiert (Abb. 1).⁴⁰ Zwar sind Wasserführungen in den Jahrhunderten nach Christus allgemein länger als in griechischer Zeit, diese Distanz ist jedoch herausragend.⁴¹ Sie beginnt am Fluss Louros auf einer Höhe von 100 Metern N.N. mit einem etwa 230 Meter langen Tunnel, der durch den Berg Isioma führt.⁴² Direkt dahinter mündet der Tunnel das erste Mal in eines der für Aquädukte als charakteristisch geltenden Bogenbauwerke (Abb. 2). An dieser Stelle befinden sich gleich zwei Aquädukte, von denen das eine häufig als ein spätantiker Neubau zum Ersatz des anderen, baufällig gewordenen interpretiert wird.⁴³ Für die Datierung der beiden Bauten bzw. ihre Unterteilung in früher und später werden hauptsächlich technische Details sowie Unterschiede am Mauerwerk angeführt. Die Datierung von ‚römischem‘ Ziegelmauerwerk ist jedoch nicht unproblematisch, wie ausführlich am Beispiel von Butrint erläutert wird, wo diese Interpretationen durch die Umwidmung von einer griechischen Polis in eine römische Colonia eine noch größere Relevanz haben.

In ihrem Verlauf vereint die Wasserführung von Nikopolis einige sehr verschiedene Bauweisen, die den jeweiligen topographischen Gegebenheiten angepasst sind und sich nicht nur durch verschiedene Techniken, sondern auch durch die Verwendung diverser Baumaterialien auszeichnen. Dazu zählen gemauerte oder in den Felsen geschlagene

36 Z.B. Purcell 1987; Γραβάνη 2007; Isager 2009.

37 Wodtke 2018.

38 Ein aus Süden kommender Aquädukt kann nur eine kurze Strecke in der Ebene von Nikopolis verfolgt werden. Er ist bislang nicht weiter erforscht, sein weiterer Verlauf und seine Datierung sind unbekannt.

39 Dazu ausführlich Zachos/Leontaris 2018, S. 43–46.

40 Doukellis et al. 1995, S. 220. Sie errechnen ein Gefälle von 1,14 m/km (ebd., S. 221). Δάκαρης 1961/1962 nahm einen Verlauf quer durch das Xiropotamos-Tal an, wodurch der Aquädukt etwa 20 km kürzer gewesen wäre.

41 Vgl. die exemplarische Zusammenstellung von Tassios 2018, S. 4.

42 Αβδρέρου 1978, S. 184; Doukellis/Dufaure/Fouache 1995, S. 214.

43 Wodtke 2018, S. 291 f. und 296 f. Die dortigen Reste wurden zum ersten Mal von Leake 1835, S. 260, skizziert, zur Restaurierung: Αβδρέρου 1980, jüngste Planskizzen legten Zachos/Leontaris 2018 vor.



Abb. 2. Überreste der Aquädukte von Nikopolis im Lourostal

Kanäle sowie im Boden verlegte Tonröhren.⁴⁴ Weite Teile der Wasserführung bestanden zunächst aus einem Kanal, der anscheinend ohne Fundamentierung oder Kanalbett direkt in den anstehenden Terra Rossa-Boden eingebracht wurde.⁴⁵ Dies war zwar eine schnelle und günstige, jedoch auch störanfällige Bauweise, weshalb besonders in diesen Bereichen häufige und umfängliche Erneuerungen und Renovierungsarbeiten nötig waren. Im weiteren Verlauf sind auch in der Ebene von Nikopolis Überreste von Bogenkonstruktionen erhalten. Hier, vor den Toren der Stadt, fungierte die Wasserführung als weithin sichtbarer, besitzanzeigender Landmarker. Sie führte teilweise durch im Zuge des Synoikismos neu geordnete Gebiete, beispielsweise durch das Fruchthland am Fuß der Höhensiedlung von Kassope. Am Rande des Stadtgebiets von Nikopolis tritt der Aquädukt dann als Teil der Stadtmauer in Erscheinung. Diese soll zur Gründungszeit fünf Kilometer lang gewesen sein und ein Gebiet von etwa 150 Hektar umschlossen

44 Doukellis/Dufaure/Fouache 1995; Zachos/Leontaris 2018, S. 35–39.

45 Doukellis/Dufaure/Fouache 1995, S. 215, 223 f.

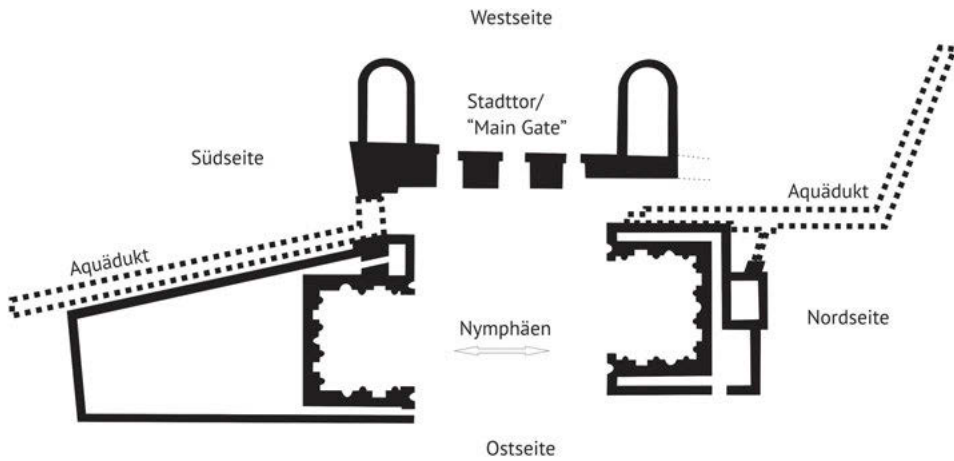


Abb. 3. Planskizze der Mündungssituation der beiden Aquädukte von Nikopolis am Stadttor

haben.⁴⁶ Die Stadtmauer hatte zum Zeitpunkt der Stadtgründung allerdings wohl keine fortifikatorische Funktion. Vielmehr ist von einem symbolischen, rituellen oder auch dem administrativen Charakter eines *pomerium* auszugehen, also einer nicht zwangsläufig physisch markierten Begrenzung des Stadtraums. Die Errichtung der wehrhaften Stadtmauer, deren Überreste heute teils noch sehr gut erhalten sind bzw. restauriert wurden, werden frühestens mit den Überfällen der Heruler in der Region 267 n. Chr. sowie mit der Bedeutung von Nikopolis als frühchristlicher Bischofssitz in Verbindung gebracht.⁴⁷

Nach seinem langen Verlauf durch die Ebene mündete der Aquädukt gemeinsam mit dem zweiten aus südlicher Richtung in einer großzügigen Anlage mit zwei sich spiegelnden Nymphäen unmittelbar vor dem Westtor, das aufgrund seiner Größe und der Vielzahl der Grabbauten an der Ausfallstraße⁴⁸ auch als Haupttor (*Main Gate*) bezeichnet wird (Abb. 3). Allerdings wird die Errichtung der Nymphäen erst im 2. Jahrhundert angenommen, also in einer Zeit, in der die Fassaden und dekorative Ausstattung entsprechender Bauten immer aufwändiger wurde.⁴⁹ Wie die Mündungssituation in augusteischer Zeit war, sollten die Wasserführungen zu diesen Zeitpunkt schon in Betrieb

46 Andréou 1999, S. 347; Zachos/Leontaris 2018, S. 27.

47 Ζάχος 2007.

48 Flämig 2007.

49 Reinholdt 2009, S. 201–203. Longfellow 2018, S. 218, stellt die zunehmend luxuriöse Ausstattung entsprechender Bauten und Infrastruktur besonders in augusteischer Zeit am Beispiel der Stadt Rom dar.



Abb. 4. Bewuchssituation an den Überresten eines der Nymphäen von Nikopolis

gewesen sein, ist unklar.⁵⁰ Doch unabhängig vom Erbauungszeitpunkt zeigt sich, wie die Möglichkeiten eines Neubaus in der Weite des Geländes, ja die vollständig neue Errichtung einer ganzen Stadtanlage für einen synergetischen Pragmatismus sorgten: Die Notwendigkeit der Wasserversorgung wird im großen Stil mit repräsentativen Bauten von machtpolitischer Wirkmächtigkeit kombiniert. Die Nymphäen dominierten nicht nur die Zugangssituation zur Stadt, wo sie den Eintretenden nach dem Durchqueren der prächtigen Gräberstraße die Disziplinierung wie Bereitstellung der Ressource als erstes vergegenwärtigen. Sie sorgten auch für eine ständige Belebung des Tores als Schwelle, da die Bewohner:innen täglich hierherkamen, um Wasser zu schöpfen, sich zu begegnen und auszutauschen sowie Neuankömmlingen gewahr zu werden. Eine programmatische Statuenausstattung der Nymphäen führte zudem Machthaber, Figuren der lokalen Mythenwelt oder stiftende Patron:innen direkt vor Augen. Je nach Alter und dargestellten Persönlichkeiten konnte die Ausstattung auch einer Ahnengalerie gleichgekommen sein.⁵¹ Die medialen Funktionen der luxuriösen Ausstattung sind heute oft schwer nachvollziehbar, da sie, wenn überhaupt, nur in fragmentarischen Funden oder auch gar nicht erhalten ist. Für ein Verständnis und eine Vergegenwärtigung des umfassenden Bildschmucks, der kostbaren Fassendverkleidungen und des repräsentativen Charakters dienen heute meistens Rekonstruktionszeichnungen. Das heutige Erscheinungsbild des Nymphäums wird von rotem Ziegelmauerwerk dominiert, dem Kern der Bauwerke, der in der Antike nicht sichtbar gewesen ist (Abb. 4). Materiell hochwertige Verkleidun-

50 Zachos/Leontaris 2018 gehen analog zu Butrint von der Existenz eines *castellum divisorium*, einer Verteilerzisterne aus, wozu es jedoch keine archäologischen Evidenzen gibt.

51 Zachos/Leontaris 2018, S. 41. Eine Übersicht über bekannte Statuenprogramme römischer Nymphäen und Brunnen in den griechischen Provinzen bietet Aristodemou 2018.

gen wie Marmorplatten lassen sich archäologisch anhand von Befestigungselementen, Dübeln und Fragmenten nachweisen.⁵² Zusätzlich zur gesellschaftspolitischen Funktion als Treffpunkt erinnern die Wasserentnahmestellen auf diese Weise mit repräsentativen Kopfbauten an die Potenz der römischen Machtelite, die Bevölkerung mit Frischwasser zu versorgen.

5.2. Butrint

In Butrint (Abb. 1) trafen ähnliche Vorhaben und Ansprüche wie in Nikopolis auf gänzlich andere Voraussetzungen. Zum Zeitpunkt der Verleihung des Colonia-Status durch Caesar etwa 44 v. Chr., der von Augustus bestätigt wurde, war die *Colonia Augustus Buthrotum*⁵³ eine florierende Stadt mit jahrhundertelanger Tradition und somit auch Baugeschichte. Das unterscheidet sie von Nikopolis, das als Neugründung auf dem freien Feld entstand. Die Stadt liegt auf einer Halbinsel im Butrinter See, der über den Vivari-Kanal mit dem Meer verbunden ist. Dadurch ist auch die räumliche Ausdehnung der Stadt begrenzt. Hinsichtlich dieser Lage gibt es Unterschiede wie Parallelen mit Nikopolis: Beide Städte liegen auf einer Halbinsel, die von Nikopolis ist jedoch wesentlich größer. Viele Baumaßnahmen in Butrint in den Jahrhunderten nach Christus, die das Stadtbild besonders im Bereich der öffentlichen Bauten maßgeblich veränderten, werden, zumindest in einer ersten Bauphase, augusteisch datiert. Diese Datierungen sind nicht immer unproblematisch, da sie vielfach auf einer ‚Ziegelbauphase‘ basieren, die sich bautechnisch zwar maßgeblich von der hellenistischen Quaderbauweise in Stein unterscheidet, jedoch häufig nicht spezifischer datiert werden kann als eben ‚römisch‘.⁵⁴ Für die Errichtung bzw. den Baubeginn des Aquädukts unter Augustus gibt es noch weitere Indizien. So zeigt die Münzprägung dieser Zeit das Bild des Kaisers auf der einen Seite, auf der anderen eine Bogenkonstruktion, die als Darstellung des Aquädukts interpretiert wird.⁵⁵ Bei Grabungen an Pfeilerüberresten in der Ebene wurden außerdem Terra-Sigillata-Fragmente gefunden, die in das späte 1. Jahrhundert v. Chr. datieren.⁵⁶

Der Aquädukt von Butrint begann an einem südlich der Stadt gelegenen Hügel, nahe der modernen Ortschaft Xarra. Seine Länge wurde früher mit zwölf, dann mit sieben

52 Zachos/Leontaris 2018, S. 41–43.

53 Die Münzlegende unter Augustus lautete C(olonia) A(ugustus) BVT(hrotum), die unter Caesar C(olonia) I(ulia) BVT(hrotum): Bergemann 1998, S. 16f. Dem Akt der Statusbestätigung kam auch eine besondere politische Bedeutung zu, da Butrint in der *Aeneis* als genealogisches Bindeglied zwischen Troja und Rom inauguriert und sogar als ‚Klein-Troja‘ (Verg. Aen. 3,352) bezeichnet wird. Vgl. auch Ov. met. 13,721, wo es *Troia simulata* genannt wird. Siehe auch Hansen 2007.

54 Wodtke 2018, S. 234.

55 Crowson et al. 2007, S. 123.

56 Wilson 2013, S. 95.

Kilometern angegeben, heute wird von vier Kilometern Länge ausgegangen, wobei die Quelle bzw. der Startpunkt noch nicht eindeutig identifiziert ist.⁵⁷ Damit ist sie deutlich kürzer als die des Aquädukts von Nikopolis. Die Wasserführung durchquert die Vrina-Ebene, die durch den Vivari-Kanal von der Stadt getrennt war und auch heute noch ist. Der Kanal änderte im Laufe der Jahrhunderte seine Breite und seinen Verlauf, verbindet aber heute wie damals den Butrinter See mit dem offenen Meer.⁵⁸ In augusteischer Zeit war die Ebene nur spärlich bebaut, sie war jedoch zenturiert. Bemerkenswert ist, dass das Bogenbauwerk und die Zenturiation parallel zueinander verliefen und somit eindeutig ein Bezug zwischen Aquädukt und Zenturiation bestand.⁵⁹ Zwar ist unklar, welche der beiden Maßnahmen sich an welcher orientierte und ob beide gemeinsam geplant und durchgeführt wurden. Doch allein die Bezugnahme zeigt die (auch in Nikopolis zu beobachtende) großflächige Landnahme in römischer Zeit durch repräsentative wie pragmatische Maßnahmen, denen auf diese Weise eine eigene kulturelle Aneignung und somit Ästhetisierung der Landschaft folgt. Die Bedeutung der Wasserführung in der Vrina-Ebene wird im Verlauf des 2. Jahrhundert n. Chr. noch prägnanter. Es entsteht eine planvoll strukturierte, suburbane Bebauung, die sich am Aquädukt teilt. Westlich passte sich die Bebauung dem Verlauf an, der auch der Ausrichtung der Zenturiation entsprach, östlich gab es einen direkt am Aquädukt gelegenen Bau, der als Tempel oder auch Tempelmausoleum angesprochen wird. Er bestand schon zum Zeitpunkt des suburbanen Ausbaus und stimmt ebenfalls in seiner Ausrichtung mit Aquädukt und Zenturiation überein.⁶⁰ Die restliche Bebauung östlich des Aquädukts entstand später und verlief zu seiner Achse leicht verschoben.

Vor dem Vivari-Kanal mündete der Aquädukt in einen *header tank*⁶¹ und setzte von dort über in die Stadt, bildete also eine Brücke. Diesbezüglich gibt es verschiedene Annahmen, ob der augusteische Aquädukt auf der Vrina-Ebene endete und erst in hadrianischer Zeit eine Brücke errichtet wurde⁶² und ob von einem oder zwei Bauwerken ausgegangen werden kann. Der frühe Ausgräber Luigi Ugolini, der in den 1920er Jahren in Butrint tätig war, rekonstruierte einen Aquädukt und einen Viadukt, was auf

57 Eine Länge von zwölf Kilometern wurde vom Ausgräber der 1920er Jahre, Luigi M. Ugolini, angegeben (dazu Martin 2004, S. 88) und findet sich heute vor allem noch in Touristenführern des archäologischen Parks. Von sieben Kilometern sprechen Crowson et al. 2007, S. 123, vier geben Hansen 2009, S. 45, und Wilson 2013, S. 77, an.

58 Zur Veränderung der Küstenlinie von der Antike bis heute: Martin 2004, S. 77; Wodtke 2018, S. 281.

59 Bescoby 2007, S. 102; Crowson et al. 2007, S. 125.

60 Crowson et al. 2007, S. 125–131. Von einem Tempelmausoleum sprechen Gilkes et al. 2013. Zur Wechselwirkung vom Gebäude und der Zenturiation im Hinblick auf eine Raumorganisation siehe Gargola 2004, S. 128–136.

61 Crowson et al. 2007, S. 123; Wilson 2013, S. 82–86.

62 Ceka 2006, S. 184f.

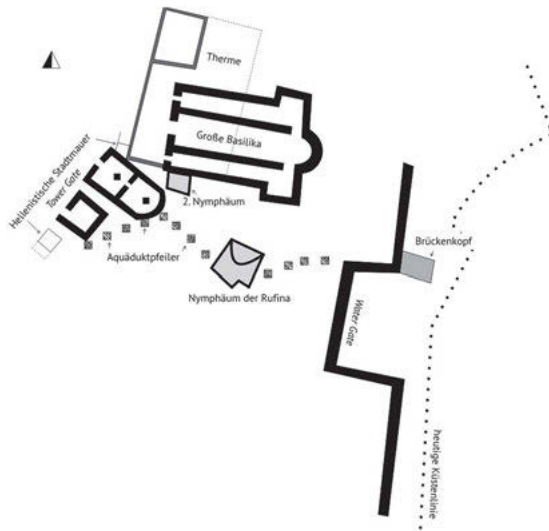


Abb. 5. Planskizze der Mündungssituation des Aquädukts von Butrint

Karten und Plänen immer wieder aufgegriffen wird.⁶³ In jüngerer Zeit herrscht eher die Annahme vor, die auch ich vertrete, dass ein Bauwerk mit mehreren Funktionen, zum Transport von Wasser sowie als Straße für Menschen und Güter, wahrscheinlicher ist.⁶⁴

Der Aquädukt mündete auf der Halbinsel von Butrint in einer Umgebung, die sich heute als architektonisch komplexes Ensemble präsentiert (Abb. 5). Hier wird für das 1. Jahrhundert n. Chr. die schmalste Stelle des Kanals rekonstruiert. Zum Zeitpunkt der Erbauung existierte dort bereits das repräsentative sogenannte *Tower Gate* in der hellenistischen Stadtmauer. Dies zeichnete sich durch zwei vorgelagerte Turmbauten aus. Die Errichtung des Tores und auch der Stadtmauer wird aufgrund der Mauertechnik sowie fortifikatorischer Indizien im 3. Jahrhundert v. Chr. angenommen.⁶⁵ Der hellenistischen Stadtmauer kam zum Zeitpunkt der Errichtung der Wasserführung, also im 1. Jahrhundert v. Chr. oder später, keine besondere Bedeutung mehr im Stadtbild zu. Auch an anderer Stelle, besonders im Bereich des Theaters und des Forums, wurde sie durch Umbaumaßnahmen außer Funktion gesetzt. Spätestens zum Zeitpunkt des Aquäduktbaus mag das Turm-Tor noch als Durchgang gedient haben, es war jedoch kein repräsentatives Stadttor mehr. Die Monumentalität wurde vielmehr von den Aquädukt Pfeilern vollständig abgelöst, wie die Planskizze zeigt. Eventuell mündete die Wasserführung in einer ersten Bauphase in eine große Verteilerzisterne (*castellum divisorium*),⁶⁶

63 Martin 2004, S. 89; Hansen 2009, S. 45, 47; Leppard 2013, S. 102, Abb. 6.9.

64 Bowden 2007, S. 201, Abb. 11.12; Martin 2004, S. 86, Abb. 6.10; Wodtke 2018, S. 279 f.

65 Karaiskaj 2009, S. 44 f.

66 Martin 2004, S. 88. Auf dieser Grundlage nehmen Zachos/Leontaris 2018 auch ein *castellum divisorium* für Nikopolis an.

die später von einer Therme überbaut wurde. Diese Interpretation ist jedoch unsicher. Wie Nikopolis war auch Butrint ein bedeutendes frühchristliches Bistum. Im 6. Jahrhundert n. Chr. wurde das Gelände von der ‚Großen Basilika‘ überbaut, deren Überreste heute weitere archäologische Erforschungen des Areals erschweren.

Im 2. Jahrhundert n. Chr. wird die Mündungssituation des Aquädukts vor dem Turm-Tor umgestaltet. Entsprechend des verfügbaren Platzes wurde nun auch hier ein Bauwerk zur Wasserentnahme errichtet, das in Fachpublikationen häufig als Nymphäum, bisweilen aber auch als *fountain* bezeichnet wird.⁶⁷ In der Forschung gibt es die These, dass sich schräg gegenüber eine weitere Wasserentnahmestelle befand (vgl. Abb. 5). Dies führt oft zu Vergleichen mit Nikopolis, die allerdings Gefahr laufen, die folgende *Petitio Principii* zu begehen: Weil es im benachbarten Nikopolis zwei sich spiegelnde Nymphäen gab, ist dies auch hier zu erwarten; oder: weil wir auch in Butrint zwei Nymphäen haben, ist die bauliche Situation mit Nikopolis vergleichbar. Versucht man den Verlauf der Bogenkonstruktion in Butrint im 2. Jahrhundert n. Chr. nachzuvollziehen, dann lassen sich eine Reihe von Motiven für die gewählte architektonische Lösung und das so entstandene Ensemble erwägen: Soll das Zustellen des ehemals monumentalen Stadttores eine römische Vormachtstellung repräsentieren? Oder standen auch hier pragmatische Überlegungen im Vordergrund? Wie sollte bei dem stark begrenzten Platz, der vielen Anforderungen des städtischen Lebens genügen musste, eine andere Lösung für die Wasserführung gefunden werden? Schließlich mussten über die Brücke Ankommende nun zunächst die belebte Wasserentnahmestelle (bzw. die zwei Entnahmestellen) passieren und dann die Bögen des Aquädukts wie ein Tor durchqueren, die sich vor dem ehemaligen Stadttor erhoben, das zu diesem Zeitpunkt schon mehrere hundert Jahre alt war. Auch wenn es als Bau und vielleicht auch als Durchgang noch bestand, so hatte es zu diesem Zeitpunkt seine singuläre repräsentative Funktion verloren und war Bestandteil des nun vom ‚Pfeilerwald‘ dominierten Architekturensembles. Der Aquädukt setzte sich vom Brunnenhaus nach Westen fort, wo im Bereich des Forums auf der niedergelegten hellenistischen Stadtmauer eine Therme entstanden war.

5.3. Nikopolis und Butrint – ein Fazit

In beiden Städten existierte eine räumliche Schwellensituation, die den Zugang zur Stadt mit wasserinfrastrukturellen Bauten in Beziehung setzte. Wofür es in Nikopolis ausreichend Raum gab, das musste in Butrint in die bestehende städtebauliche Geschichte eingepasst werden. Während sich in Nikopolis die Bevölkerung erst bilden und zu einer gemeinsamen Stadtidentität finden musste, traf in Butrint eine Statusänderung auf

67 Zur begrifflichen Einordnung: Rogers 2018, S. 173f.

gewachsene Strukturen und etablierte, wenn auch infrage stehende Machteliten.⁶⁸ In Nikopolis führten zwei Aquädukte, von denen der eine zu den längsten der Antike zählt, durch vereinte bzw. eingemeindete Landschaften und mündete in sich spiegelnden, monumentalen Nymphäen vor einem als solches genutzten Stadttor. In Butrint setzte sich das Bogenbauwerk ebenfalls ins Verhältnis zur suburbanen Besiedlung und erfüllte eventuell sogar noch eine Brückenfunktion. Es speiste ein oder zwei sich schräg gegenüberliegende Nymphäen vor einem nicht mehr genutzten Stadttor. Beide Wasserführungen weisen aufgrund der sehr verschiedenen topographischen Gegebenheiten sowie der städtebaulichen Genese sehr unterschiedliche Lösungen auf. Somit gibt es zwar eine inhaltliche Parallele der Zugangssituationen in Butrint und Nikopolis. Diese macht sich jedoch gerade nicht an einem vergleichbaren architektonischen Ensemble fest, sondern an der repräsentativen Wegführung durch die Gräberstraße in Nikopolis bzw. durch den Vorort von Butrint, an der machtpolitischen Baupolitik durch Repräsentation der Ingenieurskunst und an der Zurückstellung ‚veralteter‘ griechischer Bauwerke sowie an der Inszenierung von Wasser, nicht nur als Zulauf, sondern auch als landschaftsgestaltendes Element der beiden Halbinseln von Butrint und Nikopolis.

6. Romantisierte Ästhetik im Spannungsfeld von Materialität und Medialität

Anhand zweier Beispiele wurde gezeigt, wie Wasser als natürliche Ressource und seine gestaltete Umgebung erst im Zusammenspiel ihre Wirkmächtigkeit entfaltet haben. Aquädukte sind somit nicht nur imposante Bauwerke und Wasser nicht nur ein abstraktes lebenswichtiges Element; in ihren Wechselwirkungen von Materialität und Medialität und auf der Folie der dargelegten Konzepte von *Ästhetik*, *Wasser*, *Aquädukt* und *Infrastruktur* lassen sich am konkreten Objekt die Dynamiken autologischer und heterologischer Dimensionen modellieren. Die Wahrnehmung dieser Dynamiken hat wiederum ihre eigene, bis heute andauernde Forschungsgeschichte, der, um das Gesamtbild abzurunden, zum Abschluss kurz auf den Spuren einer romantisierten Ästhetik nachgegangen werden soll. Denn römische Bogenbauwerke faszinierten auch lange nach ihrer Erbauung und Nutzung als Wasserleitungen.

Die ersten Darstellungen der bis dato noch nicht einmal als archäologische Objekte definierten Hinterlassenschaften reichen inzwischen einige hundert Jahre zurück. Es

68 Durch Briefe Ciceros wissen wir um die Befürchtungen seines Freundes Atticus, der in der Nähe von Butrint Ländereien besaß und wirtschaftliche Nachteile durch eine zunehmende römische Einflussnahme befürchtete: Cic. Att. 16,16A. Dazu auch Hansen 2011; Wodtke 2019, S. 87f. Bisweilen werden Überlegungen angestellt, die römische Villenanlage von Diaporit am Butrinter See, gegenüber der antiken Stadt gelegen, als ‚Villa des Atticus‘ zu identifizieren: Wodtke 2018, S. 302.

ist naheliegend, zuerst an diese Beschreibungen und Bebilderungen zu denken, wenn es um die Umwidmung dieser landschaftsbeherrschenden Bauwerke geht, die hier eine weitere ästhetische Zuweisung im Spannungsfeld autologischer und heterologischer Dimensionen erhalten: In einem romantisierten Landschaftsverständnis waren sie materielle Zeugnisse einer glorifizierten Antike sowie mediale, als stumm geltende Zeugen spektakulärer römischer Ingenieurskunst. Beides bildet heute spannende methodische und wissenschaftshistorische Grundlagen und Ausgangspositionen einer weiteren wie weiterführenden differenzierten Beschäftigung mit dieser Infrastruktur.⁶⁹ Beispielhaft seien hier die Aufzeichnungen des britischen Offiziers William Martin Leake erwähnt, die 1835 veröffentlicht wurden. Leake publizierte nicht nur die ersten Planskizzen der Überreste der beiden Aquädukte von Nikopolis im Lourostal (vgl. Abb. 2), er beschrieb sie auch als Bestandteil einer zeitgenössischen Landschaftserfahrung, die „easier to imagine than describe“ sei.⁷⁰ Anstatt diese frühe Erforschung ausgiebiger zu thematisieren, möchte ich im Folgenden abschließend Aspekte einer jüngeren Interpretation einer Ästhetik antiker Infrastruktur aufgreifen, die sich im Zuge der kommunikativen Umwidmung der Stätten Butrint und Nikopolis von ‚antiker Siedlung‘ zu ‚archäologischem Park‘ ergeben haben. Ihre jeweils überlieferten wie angepassten materialen Implikationen bedingen ihre medialen Zuweisungen.

Die jahrhundertelange, dichte Besiedlung von Butrint führt heute zu einer mal mehr, mal weniger differenzierten, nicht immer gleichberechtigten und dennoch gleichzeitig sichtbaren Präsentation verschieden zu datierender Hinterlassenschaften in einem geschützten archäologischen Park, der sogar den Status eines UNESCO Weltkulturerbes hat.⁷¹ Das ‚Stadtbild‘ und die Bauten als der früheren Alltagsnutzung entzogener und somit abstrahierter Besichtigungsort sind nicht mehr geprägt von einer antiken Lebenswelt, sondern spiegeln stattdessen die machtpolitischen Interessen verschiedener moderner Regierungen, wie den sozialistisch geprägten und politisch motivierten Erforschungsdrang in den 1960er Jahren unter Enver Hoxha oder die nach wie vor dominante Sicht Albaniens auf die eigenen Wurzeln der ‚Illyrer‘, wider.⁷² Somit ist eine ästhetische Wahrnehmung der Überreste des Aquädukts von Butrint, speziell in der ehemaligen Torsituation am Ufer des Butrinter Sees, heute geprägt von ambivalenten Eindrücken materieller Hinterlassenschaften aus mehreren Jahrhunderten, medialen wechselnden Zuschreibungen, die sich wiederum beispielsweise in nicht sofort erkennbaren Restaurierungsphasen niederschlagen, sowie der Atmosphäre des umgebenden Wassers, kontextualisiert mit einer unausgegrabenen Umgebung.

69 Wodtke 2012.

70 Leake 1835, S. 259–261, Zitat S. 260; zur weiterführenden Interpretation: Wodtke 2012, S. 345–352.

71 Wodtke 2019, S. 86.

72 Schmitt 2012, S. 37–44.

Die Weite des Stadtgebiets von Nikopolis, die früher gestalterische Vorteile bot, kehrt sich in dieser (Re-)Präsentationslogik ebenfalls zum Nachteil. Auch hier gibt es einen archäologischen Park, der jedoch eher den Status eines Denkmalschutzgebiets mit besser und weniger gut erschlossenen Komplexen und nicht den eines eingezäunten Gesamtareals mit reglementierten Zugangsbeschränkungen hat. Ein entsprechend dimensioniertes Gelände kann nicht gleichermaßen gepflegt und für Besuchende zugänglich gehalten werden. Die Überreste der Nymphäen zeigen sich somit, je nach Pflege und Jahreszeit, als zugewucherte Ruine, deren Erhaltungsmaßnahmen selbst bereits Jahrhunderte her zu sein scheinen. Sie zu betreten ist schwierig oder sogar unmöglich und ihre Betrachtung lässt ohne Fachkenntnis keine antike Wasserinfrastruktur und ohne relationale Einordnung der teils singulär erscheinenden Stätten in die antike Landschaft keine übergeordnete planvolle Struktur erkennen (vgl. Abb. 4). Die mit modernen Wegen verbundenen Einzelmonumente liegen zwischen privaten Gärten und Veschlägen mit Kleintiernutzung und entziehen sich vielfach durch Bewuchs dem Blick von der Straße.

In beiden Fällen ist diese zeitgenössische Nutzung mit ihren an den Hinterlassenschaften sichtbaren materiellen Implikationen medialer Ausdruck einer pluralistischen Interessenslage, deren ästhetische Dimensionen ebenfalls von infrastrukturellen Bedingtheiten abhängen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Cass. Dio = Cassius Dio: *Historia Romana*. Dio's Roman History in Nine Volumes, with an engl. Transl. by Earnest Cary on the Basis of the Version of Herbert Baldwin Foster, Cambridge, MA / London 1980.
- Cic. Att. = M. Tullius Cicero: *Epistulae ad Atticum*, hg. von David R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1987.
- Ov. met. = P. Ovidii Nasonis *metamorphoses*, hg. von William S. Anderson, Leipzig 1988.
- Paus. = Pausanias: *Description de la Grèce*, hg. von Michel Casevitz, Jean Pouilloux und François Chamoux, Paris 2002.
- Strab. = Strabo: *Geographika: The Geography of Strabo in Eight Volumes*, with an English Translation by Horace Leonard Jones, based upon the unfinished Version of John Robert Sitlington Sterrett, Cambridge, MA / London 1988.
- Verg. Aen. = Vergil: *Aeneis: P. Vergili Maronis Opera*, hg. von Fredrick A. Hirtzel, Oxford 1966.

Sekundärliteratur

- Alcock 1996 = Alcock, Susan E.: *Graecia Capta. The Landscapes of Roman Greece*, Cambridge 1996.
- Alcock 1997 = Alcock, Susan E.: *Greece. A Landscape of Resistance?* In: David J. Mattingly / Susan E. Alcock (Hgg.): *Dialogues in Roman Imperialism. Power, Discourse, and Discrepant Experience in the Roman Empire*, Portsmouth 1997 (*Journal of Roman Archaeology Supplementary Series* 23), S. 103–115.
- Ανδρέου 1978 = Ανδρέου, Ηλία: Ἡπειρος. Αναστηλώσεις, in: *Archeologikon Deltion* 33.B'1 (1978), S. 184–185.
- Ανδρέου 1980 = Ανδρέου, Ηλία: Ἡπειρος. Αναστηλωτικές εργασίες. Ἅγιος Γεώργιος Πρέβεζας, in: *Archeologikon Deltion* 35.B'1 (1980), S. 323.
- Andréou 1999 = Andréou, Ioanna: *D'Ambracie à Nicopolis, les villes – jalons de l'urbanisme en Épire*, in: Pierre Cabanes (Hg.): *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité III. Actes du 3^e colloque international de Chantilly (16–19 octobre 1996)*, Paris 1999, S. 341–349.
- Aristodemou 2018 = Aristodemou, Georgia A.: *Fountain Figures from the Greek Provinces. Monumentality in Fountain Structures of Roman Greece as Revealed Through Their Sculptural Display Programs and Their Patrons*, in: Georgia A. Aristodemou / Theodosios P. Tassios (Hgg.): *Great Waterworks in Roman Greece. Aqueducts and Monumental Fountain Structures. Function in Context*, Oxford 2018 (*Archaeopress Roman Archaeology* 35), S. 193–217.
- Bergemann 1998 = Bergemann, Johannes: *Die römische Kolonie von Butrint und die Romanisierung Griechenlands*, München 1998 (*Studien zur antiken Stadt* 2).
- Bescoby 2007 = Bescoby, David J.: *Geoarchaeological Investigation at Roman Butrint*, in: Inge L. Hansen / Richard Hodges (Hgg.): *Roman Butrint. An Assessment*, Oxford 2007, S. 95–118.
- Bouffier et al. 2018 = Bouffier, Sophie / Dumas, Vincent / Lenhardt, Philippe / Paillet, Jean-Louis: *HYDRO-SYRA Project. Some Reflections about the Ancient Aqueduct of Galermi (Syracuse, Italy)*, in: Jonas Berking (Hg.): *Water Management in Ancient Civilizations*, Berlin 2018 (*Berlin Studies of the Ancient World* 53), S. 297–320.
- Bowden 2007 = Bowden, William: *Butrint and Nicopolis. Urban Planning and the 'Romanization' of Greece and Epirus*, in: Inge L. Hansen / Richard Hodges (Hgg.): *Roman Butrint. An Assessment*, Oxford 2007, S. 189–209.
- Ceka 2006 = Ceka, Neritan: *Recent Excavations in Butrint (2004–5). Notes on the Growth of the Ancient City Centre*, in: Lorenc Bejko / Richard Hodges (Hgg.): *New Directions in Albanian Archaeology. Studies Presented to Muzafer Korkuti*, Tirana 2006, S. 177–185.
- Crowson et al. 2007 = Crowson, Andrew / Gilkes, Oliver J. / Bispham, Edward / Çondi, Dhimitër / Hansen, Inge L.: *The Archaeology of the Vrina Plain. An Assessment*, in: Inge L. Hansen / Richard Hodges (Hgg.): *Roman Butrint. An Assessment*, Oxford 2007, S. 119–164.
- Δάκαρης 1961/1962 = Δάκαρης, Σωτήριος Ι.: Ἡπειρος. Αρχαιοτήτες και Μνημεία Ηπείρου. Νομός Πρέβεζας, in: *Archiologikon Deltion* 17 (1961/1962), S. 187 f.
- Deniaux 2007 = Deniaux, Élizabeth: *La structure politique de la colonie romaine de Buthrotum*, in: Inge L. Hansen / Richard Hodges (Hgg.): *Roman Butrint. An Assessment*, Oxford 2007, S. 33–39.
- Doukellis / Dufaure / Fouache 1995 = Doukellis, Panagiotis N. / Dufaure, Jean-Jacques / Fouache, Éric: *Le contexte géomorphologique et historique de l'aqueduc de Nicopolis*, in: *Bulletin de correspondance hellénique* 119.1 (1995), S. 209–233. URL: http://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1995_num_119_1_1647 (letzter Zugriff: 13. Juli 2022).
- Edgeworth 2018 = Edgeworth, Matt: *Rivers as Material Infrastructure. A Legacy from the Past to the Future*, in: Emily Holt (Hg.): *Water and Power in Past Societies*, New York 2018 (*IEMA Proceedings* 7), S. 243–257.
- Eibl et al. 2008 = Eibl, Doris G. / Ortner, Lorelies / Schneider, Ingo / Ulf, Christoph (Hgg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*, Göttingen 2008.

- Flämig 2007 = Flämig, Catharina: Nicopolis and the Grave Architecture in Epirus in Imperial Times, in: Konstantinos L. Zachos (Hg.): Nicopolis B. Proceedings of the Second International Nicopolis Symposium (11–15 September 2002), 2 Bde., Preveza 2007, Bd. 1, S. 325–331.
- Gargola 2004 = Gargola, Daniel J.: The Ritual of Centuriation, in: Christoph F. Konrad (Hg.): Augusto augurio. Rerum humanarum et divinarum commentationes in honorem Jerzy Linderski, Stuttgart 2004, S. 123–149.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Gilkes et al. 2013 = Gilkes, Oliver J. / Hysa, Valbona / Çondi, Dhimitër / Hansen, Inge L.: Two Roman Mausolea on the Vrina Plain, in: Inge L. Hansen / Richard Hodges / Sarah Leppard (Hgg.): Butrint 4. The Archaeology and Histories of an Ionian Town, Oxford 2013, S. 165–181.
- Γραβάνη 2007 = Γραβάνη, Κωνσταντίνη: Ανασκαφικές μαρτυρίες για το συνοικισμό στη Νικόπολη, in: Konstantinos L. Zachos (Hg.): Nicopolis B. Proceedings of the Second International Nicopolis Symposium (11–15 September 2002), 2 Bde., Preveza 2007, Bd. 1, S. 101–122.
- Hansen 2007 = Hansen, Inge Lyse: The Trojan Connection. Butrint and Rome, in: Inge L. Hansen / Richard Hodges (Hgg.): Roman Butrint. An Assessment, Oxford 2007, S. 44–61.
- Hansen 2009 = Hansen, Inge Lyse: Butrinti helenistik dhe romak. Hellenistic and Roman Butrint, London 2009.
- Hansen 2011 = Hansen, Inge L.: Between Atticus and Aeneas. The Making of a Colonial Elite at Roman Butrint, in: Rebecca J. Sweetman (Hg.): Roman Colonies in the First Century of Their Foundation, Oxford 2001, S. 85–100.
- Haude 2019 = Haude, Ann-Kristin: Aquatische Erkenntnisräume im poetischen Realismus. Zur Kultur- und Motivgeschichte des Wassers, Berlin 2019. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05175-2>. (letzter Zugriff: 6. August 2023)
- Hodge 2000 = Hodge, A. Trevor: Aqueducts, in: Örjan Wikander (Hg.): Handbook of Ancient Water Technology, Leiden 2000, S. 39–65.
- Hoepfner et al. 1999 = Hoepfner, Wolfram / Dakaris, Sotiris / Gravani, Konstantina / Schwandner, Ernst-Ludwig: Kassope. Eine spätklassische Streifenstadt in Nordwestgriechenland, in: Wolfram Hoepfner (Hg.): Geschichte des Wohnens, 5 Bde., Bd. 1: 5000 v. Chr. – 500 n. Chr., Vorgeschichte, Frühgeschichte, Antike, Stuttgart 1999, S. 368–383.
- Hoepfner / Schwandner 1994 = Hoepfner, Wolfram / Schwandner, Ernst-Ludwig: Haus und Stadt im klassischen Griechenland, 2., stark überarb. Aufl. München 1994 (Wohnen in der klassischen Polis 1).
- Holt 2018 = Holt, Emily: Water and Power in Past Societies. An Introduction, in: Emily Holt (Hg.): Water and Power in Past Societies, New York 2018 (IEMA Proceedings 7), S. 1–15.
- Horden / Purcell 2001 = Horden, Peregrine / Purcell, Nicholas: The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History, Oxford u. a. 2001.
- Horden / Purcell 2020 = Horden, Peregrine / Purcell, Nicholas: The Boundless Sea. Writing Mediterranean History, London 2020.
- Irby 2021 = Irby, Georgia L.: Conceptions of the Watery World in Greco-Roman Antiquity, London 2021.
- Isager 2001 = Isager, Jakob: Eremia in Epirus and the Foundation of Nikopolis. Models of Civilization in Strabo, in: Jakob Isager (Hg.): Foundation and Destruction. Nikopolis and Northwestern Greece. The Archaeological Evidence for the City Destructions, the Foundation of Nikopolis and the Synoecism, Århus 2001 (Monographs of the Danish Institute at Athens 3), S. 17–27.
- Isager 2009 = Isager, Jakob: Destruction or Depopulation of Cities in Pausanias. Nicopolis, Aetolia, and Epirus, in: Proceedings of the Danish Institute at Athens 6 (2009), S. 201–215.

- Karaiskaj 2009 = Karaiskaj, Gjerak: *The Fortifications of Butrint*, London 2009.
- Larkin 2013 = Larkin, Brian: *The Politics and Poetics of Infrastructure*, in: *Annual Review of Anthropology* 42 (2013), S. 327–343.
- Latour 2008 = Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M. 2008 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1861).
- Latour 2010 = Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, aus dem Französischen von Gustav Rosler, Frankfurt a. M. 2010 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1954).
- Leake 1835 = Leake, William Martin: *Travels in Northern Greece*, 4 Bde., London 1835, Bd. 1.
- Leppard 2013 = Leppard, Sarah: *The Roman Bridge of Butrint*, in: Inge L. Hansen / Richard Hodges / Sarah Leppard (Hgg.): *Butrint 4. The Archaeology and Histories of an Ionian Town*, Oxford 2013, S. 97–104.
- Longfellow 2018 = Longfellow, Brenda: *From Elite Villas to Public Spaces. The First Decorative Fountains in Ancient Rome*, in: Emily Holt (Hg.): *Water and Power in Past Societies*, New York 2018 (IEMA Proceedings 7), S. 115–129.
- Maganzani 2018 = Maganzani, Lauretta: *Irrigation Communities in the Roman World Through Epigraphic Sources and Justinian's Digest*, in: Jonas Berking (Hg.): *Water Management in Ancient Civilizations*, Berlin 2018 (Berlin Studies of the Ancient World 53), S. 87–106.
- Martin 2004 = Martin, Sally: *The Topography of Butrint*, in: Richard Hodges / William Bowden / Kosta Lako / Richard D. Andrews (Hgg.): *Byzantine Butrint. Excavations and Surveys 1994–99*, Oxford 2004, S. 76–103.
- Morley 2015 = Morley, Neville: *'The same procedure as last year'. Wasserregelung im römischen Reich. Konkurrenz und Konflikt zwischen Ökologie und Recht*, in: Sitta von Reden / Christian Wieland (Hgg.): *Wasser. Alltagsbedarf, Ingenieurskunst und Repräsentation zwischen Antike und Neuzeit*, Göttingen 2015, S. 77–94.
- Ollivier 2020 = Ollivier, Vincent: *Géomorphologie, archéologie et gestion de l'eau „Identités remarquables“ des relations plurimillénaires entre environnements et sociétés?* In: Sophie Bouffier / Iván Fumadó Ortega (Hgg.): *L'eau dans tous ses états. Perceptions antiques*, Aix-en-Provence 2020, S. 13–28.
- Purcell 1987 = Purcell, Nicholas: *The Nicopolitan Synoecism and Roman Urban Policy*, in: Evangelos K. Chrysos (Hg.): *Nicopolis 1. Proceedings of the First International Symposium on Nicopolis (23–29 September 1984)*, Preveza 1987, S. 71–90.
- Reinholdt 2009 = Reinholdt, Claus: *Das Brunnenhaus der Arsinoë in Messene. Nutzarchitektur, Repräsentationsbaukunst und Hydrotechnologie im Rahmen hellenistisch-römischer Wasserversorgung*, Wien 2009.
- Rizakis 1997 = Rizakis, Athanasios D.: *Roman Colonies in the Province of Achaia. Territories, Land and Population*, in: Susan E. Alcock (Hg.): *The Early Roman Empire in the East*, Oxford 1997, S. 15–36.
- Rogers 2018 = Rogers, Dylan Kelby: *Shifting Tides. Approaches to the Public Water-displays of Roman Greece*, in: Georgia A. Aristodemou / Theodosios P. Tassios (Hgg.): *Great Waterworks in Roman Greece. Aqueducts and Monumental Fountain Structures. Function in Context*, Oxford 2018 (Archaeopress Roman Archaeology 35), S. 173–192.
- Sailer 2022 = Sailer, David Manolo: *Die Disziplinierung des Wassers. Eine kultur- und ideengeschichtliche Analyse*, Berlin 2022 (Historisch-anthropologische Studien 28).
- Schmitt 2012 = Schmitt, Oliver Jens: *Die Albaner. Eine Geschichte zwischen Orient und Okzident*, München 2012.
- Selbmann 1995 = Selbmann, Sibylle: *Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte*, Karlsruhe 1995.
- Shpuza 2006 = Shpuza, Saimir: *The Roman Colonies of South Illyria. A Review*, in: Lorenc Bejko / Richard Hodges (Hgg.): *New Directions in Albanian Archaeology. Studies Presented to Muzaffer Korkuti*, Tirana 2006, S. 164–168.

- Sürmelihiindi 2018 = Sürmelihiindi, Gül: Palaeo-Environmental Condition Factor on the Diffusion of Ancient Water Technologies, in: Jonas Berking (Hg.): *Water Management in Ancient Civilizations*, Berlin 2018 (Berlin Studies of the Ancient World 53), S. 43–69.
- Tassios 2018 = Tassios, Theodosios P.: Introduction I. Roman Aqueducts in Greece, in: Georgia A. Aristodemou/Theodosios P. Tassios (Hgg.): *Great Waterworks in Roman Greece. Aqueducts and Monumental Fountain Structures. Function in Context*, Oxford 2018 (Archaeopress Roman Archaeology 35), S. 1–9.
- Wilson 2000 = Wilson, Andrew: Land Drainage, in: Örjan Wikander (Hg.): *Handbook of Ancient Water Technology*, Leiden 2000, S. 303–317.
- Wilson 2013 = Wilson, Andrew: The Aqueduct of Butrint, in: Inge L. Hansen/Richard Hodges/Sarah Leppard (Hgg.): *Butrint 4. The Archaeology and Histories of an Ionian Town*, Oxford 2013, S. 77–96.
- Wodtke 2012 = Wodtke, Petra: Vom Reiseschriftstellertum zur Surveypublikation. Aspekte literarischer Transformationen, in: Jan Broch/Jörn Lang (Hgg.): *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, München 2012 (Morphomata 3), S. 341–366.
- Wodtke 2018 = Wodtke, Petra: *Dies ist kein römisches Objekt. Ein archäologisch-semiotischer Zugang zur materiellen Kultur der römischen Provinz Epirus*, Berlin 2018 (Berlin Studies of the Ancient World 54).
- Wodtke 2019 = Wodtke, Petra: *Albanien. Archäologische Landschaften*, Darmstadt 2019.
- Ζάχος 2007 = Ζάχος, Κωνσταντίνος Λ.: Η οχύρωση και η πολεοδομική οργάνωση της ρωμαϊκής Νικόπολης: Νεότερα στοιχεία και παρατηρήσεις, in: Konstantinos L. Zachos (Hg.): *Nicopolis B. Proceedings of the Second International Nicopolis Symposium (11–15 September 2002)*, 2 Bde., Preveza 2007, Bd. 1, S. 273–298.
- Zachos/Leontaris 2018 = Zachos, Konstantinos L./Leontaris, Leonidas: The Aqueduct of Actian Nicopolis, in: Georgia A. Aristodemou/Theodosios P. Tassios (Hgg.): *Great Waterworks in Roman Greece. Aqueducts and Monumental Fountain Structures. Function in Context*, Oxford 2018 (Archaeopress Roman Archaeology 35), S. 26–49.

Ästhetik der Herrschaft

Nominalspezifische Kommunikation auf Münzen der römischen Kaiserzeit

Abstract

This paper highlights the significance of the different materials for the various forms of the representation of Roman emperors on coins. Using the example of gold coinage, it becomes clear that this lustrous and valuable metal played a special role in accentuating the ruler image in accord with the ideas and values of this period. In addition, during the crisis of the third century, a new exalted ruler image was articulated by adopting forms of representation with divine and heroic connotations, especially on gold denominations. During this period of negotiation about the aims and scope of rulership, the stylisation of ruler images on precious metal coins possibly took on modes of representation from other pictorial media that on coins were reserved for gods. In this way, the design principles and forms of representation common for the medium of Roman imperial coinage were expanded in the time of multiple critical threats to the empire.

Keywords

Numismatics, Archeology, Materiality, Roman Imperial Coinage, Gold, Postumus, Frontality

1. Einleitung

Über den gesamten Zeitraum des Prinzipats hinweg wurden immer wieder außergewöhnliche Darstellungsmodi für Schutzgötter, die Inanspruchnahme göttlicher Fähigkeiten oder den Übergang in den göttlichen Status primär oder sogar ausschließlich auf Münzen verwendet, die aus Edelmetallen bestanden. Einschlägige Beispiele dafür sind die in unüblicher Weise frontal ausgerichteten Götter Hercules und Mars bei Trajan und seinem Nachfolger Hadrian, deren große Bedeutung für die Herrscher auf diese Weise akzentuiert wurde.¹ Auch der Amtsstuhl der Magistrate mit dem Ehrenkranz als Zeichen des dynastischen Herrschaftsüberganges und leere Throne mit Götterattributen als Symbol der Apotheose erscheinen in der Prägung der Brüder Titus und Domitian nur auf Edelmetallmünzen, die dergestalt die Legitimation der zweiten

- 1 Vgl. beispielsweise RIC II Trajan 49 und RIC II, 3² Hadrian 319. – Dieser Beitrag entstand im Rahmen von Teilprojekt B2 „Einprägende Bilder. Die Ästhetik(en) von Münzen in der römischen Kaiserzeit“ des Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Eberhard Karls Universität Tübingen, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1391 – Projektnr. 405662736.

Dynastie des Prinzipats untermauern.² Diese Beobachtungen legen einen Zusammenhang zwischen überhöhenden Darstellungsweisen und Edelmetallen nahe. Wurden die von den herkömmlichen Darstellungskonventionen abweichenden Formen durch das wertvolle Material zusätzlich in ihrer Bedeutung für die Repräsentation der Kaiser hervorgehoben? Dieser Fragestellung widmet sich diese Studie mit besonderem Fokus auf die Münzprägung der Jahre 260 bis 269 n. Chr.

Die spezifische Materialität von Münzen wird durch die Trägermaterialien im Wechselspiel mit den aufgebrachten Ikonographien bestimmt. Sie bildet die Grundlage für die Medialität römischer Kaisermünzen: Auf ihnen wurde ein spezifisches Herrscherbild verhandelt. Ansatz dieser Untersuchung ist die Verbindung von seit 20 Jahren vermehrt aufkommenden Fragestellungen zur zielgruppenspezifischen Ansprache der Betrachtenden durch bestimmte Motive auf einzelnen Nominalen mit einer detaillierten Analyse dieser Ikonographien. Letztere bilden dabei die Grundlage der Repräsentation des Herrscherbildes römischer Kaiser. Damit soll ein stärkerer Fokus auf die über den ökonomischen Wert der Kaisermünzen hinausgehende Funktion als Medium zur Vermittlung eines sich im Verlauf des Prinzipats stark wandelnden Herrschaftsverständnisses unter besonderer Berücksichtigung der spezifischen Materialität dieser Artefakte gelegt werden. Gerade bei Gold liegt der Gedanke nahe, dass es aufgrund seines charakteristischen Wertes und seines außergewöhnlichen Glanzes die Grundlage für ein besonderes mediales Potenzial bildet. Die einzigartige Medialität von Goldmünzen der römischen Kaiserzeit zeigt sich, so die These, in einer über das Material angelegten Vermittlung spezifischer Vorstellungen von Herrschaft. Nur die Ikonographie der Goldmünzen kann die Vermutung einer charakteristischen Vermittlung des Herrscherbildes auf Goldmünzen absichern. Es ist zu analysieren, welche Motive und Themen vor allem oder ausschließlich auf Goldmünzen abgebildet wurden. Zudem ist danach zu fragen, ob sich der Gebrauch von Goldmünzen für die kaiserliche Repräsentation im Laufe des Prinzipats wesentlich veränderte oder konstante Repräsentationsstrategien in der langen Zeitspanne von der Herrschaft des ersten Princeps Augustus bis zum Beginn der Tetrarchie auszumachen sind.

Bisher wurde in der numismatischen Forschung bei der Untersuchung der nominalspezifischen Kommunikation primär die zeitliche und geographische Verteilung der Rückseitenmotive durch die quantitative Auswertung von Fundmünzen mit Fokus auf den am häufigsten emittierten Denaren ermittelt.³ Sich ganz spezifisch mit dem Phä-

2 Vgl. beispielsweise RIC II, 1² Titus 106 und 117; zu dieser Ausdeutung der Insignien Vollmer 2014, vgl. für die Münzprägung besonders S. 248–260.

3 Noreña 2001, S. 149; Noreña 2011, S. 28; Noreña untersucht dabei fast 180 000 Fundmünzen. Fälschungen, hybride und undefinierbare Münzen wurden hierbei ausgelassen. Zudem konzentriert sich seine Studie auf die stadtrömische Münzstätte und auf Prägungen aus dem Zeitraum von 69 bis 235. Er lässt Goldmünzen aus, da bei diesen Nominalen das Bild durch den großen Fund

nomen nominalspezifischer Kommunikation auseinandersetzend, hat Olivier Hekster zudem die Verwendung signifikanter Motive zur Vermittlung der Machtgrundlage römischer Kaiser auf Edelmetallmünzen in Krisenzeiten des Prinzipats exemplarisch herausgearbeitet.⁴ Jüngst legte Florian Haymann bei seiner detaillierten Analyse tetrarchischer Repräsentation im Hinblick auf die Übereinstimmung von panegyrischem Herrscherbild und ikonographischen Details einen noch stärkeren Fokus auf die ausgefeilten Ikonographien zur Vermittlung eines spezifischen Herrschaftsverständnisses im Münzbild. Damit konnte er die Entwicklung eines neuen Herrscherbilds in der Zeit der bedeutenden Auseinandersetzung zwischen Licinius und Konstantin I. und der Überwindung der tetrarchischen Herrschaftsordnung mit geteilter Macht neu beleuchten. Dabei bleibt allerdings die Materialität der Münzen weitestgehend unberücksichtigt, obwohl es sich bei allen von ihm untersuchten Stücken um Goldmünzen handelt.⁵

Die Krisenzeit der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. stellt mit dem drohenden Zusammenbruch römischer Suprematie an den Grenzen im Norden und Osten des Reiches durch stetig einfallende Feinde, die durch die Finanzierung der Abwehr geschwächten Staatsfinanzen und die Erhebung konkurrenzfähiger Gegenkaiser eine gravierende Konfliktsituation dar. Die Ikonographie des erfolgreichsten Usurpators Postumus, der neun Jahre über große Teile der Nord-West-Provinzen regierte, spiegelt auf besondere Weise das sich aus einem starken Bedürfnis nach gesicherter Herrschaft entwickelnde neue Herrscherbild wider. Auf der für diese Zeit der Krise exzeptionell typenreichen Goldprägung wurden außergewöhnliche Repräsentationsstrategien für den Entwurf eines neuen, theomorphen Herrscherbildes erprobt. Die Analyse der einzigartigen Ikonographien auf Goldmünzen des Usurpators dient in dieser Studie dazu, gleich zwei in der numismatischen Forschung bisher wenig beachtete Phänomene detailliert zu beleuchten: zum einen die Bedeutung von Goldmünzen als Träger eines spezifischen Herrschaftsverständnisses und zum anderen die Herausbildung eines solchen Herrscherbildes im spezifischen kulturellen Kontext der Krise des Reiches und eines Konkurrenzverhältnisses.

von Aurei aus Trier verzerrt sei. Fleur Kemmers konnte bei ihrer Untersuchung römischer Fundmünzen aus Militärlagern ein vermehrtes Aufkommen militärischer Themen als Reversmotive und damit die Ansprache verschiedener gesellschaftlicher Gruppen durch die regional spezifische Münzzufuhr nachweisen, vgl. Kemmers 2006.

- 4 Hekster 2002: Beispielsweise wartete Galba als erster nicht julisch-claudischer Herrscher im Bürgerkriegsjahr 68/69 mit einem einzigartigen Bezug auf die Provinzen Hispania und Gallia als Ausgangspunkt seiner Erhebung auf.
- 5 Haymann 2019 und Haymann 2021. Die Parallele von Kaiserbildnissen auf Münzen und panegyrischen Beschreibungen in der Tetrarchie hat bereits umfassend Roland R. R. Smith herausgestellt. Vgl. hierfür Smith 1997. Haymann 2021, S. 302, erhebt den Anspruch, durch das Einbeziehen der Reversmotive der einschlägigen Prägungen die Deutungen Smiths noch präzisieren zu können.

Zunächst wird für diese Untersuchungen die Verwendung von Goldmünzen für die Herrschaftsakzentuierung in den ersten beiden nachchristlichen Jahrhunderten herausgestellt. Vor dieser Folie wird anschließend in einer Fallstudie das auffällig andere Herrscherbild auf Goldmünzen aus der Zeit des Höhepunkts der Krise des Römischen Reiches um das Jahr 260 n. Chr. und das Konkurrenzverhältnis zwischen dem amtierenden Kaiser Gallienus und seinem Herausforderer Postumus beleuchtet.

2. Geldgeschichtliche Einordnung

Plinius berichtet von einem geringen Goldvorrat des Reiches in Zeiten der frühen Republik. Als Lösegeld für den Abzug der im 4. Jahrhundert v. Chr. in Rom eingefallenen Kelten hätten nicht mehr als 1000 Pfund Gold aufgebracht werden können.⁶ Italien besaß keine eigenen Edelmetallvorkommen und Rom erlangte den Zugriff auf Goldvorkommen in Kleinasien und Spanien vor allem nach den Punischen und Makedonischen Kriegen.⁷ Die ersten römischen Goldmünzen wurden daher zur Zeit des Zweiten Punischen Krieges (219–201 v. Chr.) geprägt. Auch dieses Ereignis wird bei Plinius reflektiert. Er berichtet, dass die ersten Goldmünzen 51 Jahre nach den Silbermünzen emittiert wurden.⁸ Eine regelmäßige und umfangreiche Goldprägung setzte allerdings erst mit Caesar in der ausgehenden Republik ein.⁹ Auch im Prinzipat war Gold im Vergleich zu den anderen Münzmetallen selten.¹⁰ Der bereits von den Feldherren der ausgehenden Republik emittierte Aureus blieb bis zu seiner Ablösung durch den Solidus in der Spätantike das dominierende Nominal der Goldmünzen. Von Nero bis Commodus wurde er mit einem stabilen Feingehalt von 99 % und einem Gewicht um die 7,2 Gramm ausgeprägt. Zwischen 215 und 253 n. Chr. wurde der Aureus um die Hälfte seines ursprünglichen Gewichts reduziert und der Feingehalt sank auf bis zu 66 %. Damit fand eine analoge, wenn auch nicht ganz so gravierende Verschlechterung

6 Plin. nat. 33,5,14: *Romae ne fuit quidem aurum nisi admodum exiguum longo tempore. certe cum a Gallis capta urbe pax emeretur, non plus quam mille pondo effici potuere.*

7 Naumann-Steckner 2007, S. 139.

8 Plin. nat. 33,13,47: *Denarius nummus post annos LI percussus est quam argentus.* Jones 2020, S. 88, Anm. 5, zufolge gibt es keinen Beleg dafür, dass Gold nicht für die Münzprägung genutzt werden sollte, weil es in die göttliche Sphäre gehören oder es ein Überhören vor anderen Angehörigen der Oberschicht bedeuten würde (beide Annahmen so noch bei Harl 1996, S. 49).

9 Bahrfeldt 1972, S. 1.

10 Bei den Gesamtanteilen der Münzmetalle im Prinzipat bei 29 591 Typen römischer Kaisermünzen von Augustus bis Diokletian bei OCRE (Online Coins of the Roman Empire) dominieren Silbernominale (14 495 Typen und damit 49 %), gefolgt von Buntmetall mit 10 064 Bronzemünztypen, was 34 % der Typen entspricht; Gold mit 4099 Typen macht knapp 14 % aus; am seltensten ist Orichalcum mit 931 Typen (3 %). Weitere quantitative Angaben beziehen sich im Folgenden ebenfalls auf die RIC-Typologie.

wie bei dem unter Caracalla eingeführten Antoninian statt. Der hohe Aufwand für die Reichssicherung an allen Grenzen sowie die damit verbundenen hohen Soldzahlungen und wahrscheinlich auch die Abnahme der Edelmetallvorräte des Reiches bedingten diese Geldverschlechterung. Der erhöhte Münzbedarf führte zur vermehrten Ausprägung verschlechterter Silberprägungen. Aus der gleichen Menge Metall konnten durch den verringerten Edelmetallanteil mehr Münzen ausgeprägt werden. Der in besonders großer Menge emittierte Antoninian löste den Denar als führendes Silbernominale ab. Er sollte dessen doppelten Wert haben, war aber nur eineinhalbmal so viel wert. Sein Silbergehalt nahm im Laufe des 3. Jahrhunderts n. Chr. beständig ab, bis er im Jahr 270 mit einem Anteil von 2 % faktisch kaum noch Silber enthielt.¹¹ Goldmünzen hingegen wurden immer seltener ausgeprägt. Nach 235 n. Chr. kommen Goldmünzen kaum noch allein als Horte vor. Stattdessen sind sie meist als Einzelfunde anzutreffen und wurden häufiger auch mit anderen Gold- oder Silberobjekten verborgen.¹² Aufgrund des im Gegensatz zu Prägungen vorangegangener Herrscher geringen Fundvorkommens der Goldmünzen und der materialen Verschlechterung des Aureus schätzt Andrew Burnett die Bedeutung von Goldmünzen ab der Mitte des 3. Jahrhunderts für den Zahlungsverkehr im Römischen Reich als gering ein.¹³ Die großen Schwankungen im Gewicht der Goldmünzen sprechen durchaus für einen Verlust der Relevanz als Zahlungsmittel. Allerdings lassen die enorme Zunahme der Lochung von Goldmünzen in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. und damit ihre Nutzung als Schmuckobjekte und vor allem ihre ausgefeilte ikonographische Ausgestaltung eine Verstärkung der Funktion als genuines Prestigeobjekt und Repräsentationsmedium vermuten.¹⁴ Cathy Elizabeth King kann zudem gegen Andrew Burnett für den entscheidenden Zeitraum von 260 bis 275 n. Chr. in den wenigen Hortfunden einen besonders hohen Anteil an Goldmünzen ausmachen. Der Prägeausstoß von Aurei scheint daher auf dem Höhepunkt der Krise des Reiches doch vergleichsweise hoch gewesen zu sein.¹⁵ Zwar weisen auch die Prägungen dieser Zeit aus dem Gallischen Sonderreich insgesamt starke Gewichtsschwankungen von bis zu 2,7 Gramm auf, unter Postumus wurden sie allerdings zunächst kaum in ihrem Gewicht vermindert. Am Ende seiner Herrschaft steigt das Gewicht der Aurei sogar und ihr Durchschnittsgewicht liegt bei ca. 6 Gramm. Wurde in der älteren Forschung wie von John F. Drinkwater noch angenommen, dass sich auch ihr Feingehalt nicht veränderte,¹⁶ wies zuletzt Jerome Mairat anhand von Metallanalysen nach, dass auch die Goldmünzen des Gallischen Sonderreiches abgewertet wurden. Sie enthiel-

11 Howgego 2000, S. 157.

12 Bland 1996, S. 63–65.

13 Burnett 2004, S. 111–113.

14 Bland 1996, S. 69–72.

15 King 1993, S. 441.

16 Drinkwater 1987, S. 30.

ten bereits unter Postumus einen nicht unbeträchtlichen Anteil Silber von bis zu 10%. Während aber die Goldmünzen unter Gallienus so großen Schwankungen unterlagen, dass kaum mehr ein Nominalsystem von Aurei und Quinar zu erkennen war, blieb das Gewicht bei den Münzen der Gallischen Herrscher relativ stabil.¹⁷ Die Goldmünzen des Gallischen Sonderreiches weisen zudem kaum Umlaufspuren auf.¹⁸ Die aufgrund ihres hohen Wertes ohnehin seltener als tägliche Zahlungsmittel fungierenden Goldmünzen übernahmen in dieser Periode des Prinzipats damit wahrscheinlich noch stärker die Funktion von Goldmedaillons.¹⁹ Erst unter einem der letzten Herrscher des Gallischen Sonderreiches, Victorinus, wurden zunehmend Goldmünzen mit niedrigem Goldanteil und insgesamt mit geringerem Gewicht emittiert. Zu diesem Zeitpunkt fand schließlich auch bei der Emission von Aurei eine Annäherung an die Reichsprägung statt.²⁰

In der Krisenzeit sollte die Stabilität des Reiches und die Eignung der Kaiser, diese zu sichern, durch ein neues Herrscherbild ausgedrückt werden. Die Materialität der Goldmünzen spielte dabei sowohl durch die auf ihnen aufgebrauchten neuen Ikonographien als auch durch die Wertigkeit des Materials als Grundlage dieser veränderten Repräsentation eine entscheidende Rolle.

3. Die Wahrnehmung von Gold in der Antike – die Reflexion von Materialität römischer Münzen

Möglicherweise kann bereits die Wahrnehmung von Gold in der Antike Aufschluss darüber geben, welche Vorstellungen und Werte mit diesem Material verbunden waren und damit ob speziell Goldmünzen auf besondere Weise zur Akzentuierung wesentlicher Eigenschaften des Herrschers oder als Träger eines neuen Herrscherbildnisses genutzt werden konnten.

Die Faszination von Gold zeigt sich in einer Unzahl von Metaphern, Sprichwörtern und Legenden in der antiken Dichtung und Geschichtsschreibung. So galt Gold als unzerstörbar und als Symbol ewigen Lebens. Plinius berichtet davon, dass bei einigen Erkrankungen gar trinkbares Gold verordnet wurde.²¹ Der Zustrom spanischen Goldes führte zu einer sprunghaften Verbesserung des Lebensstandards. Gold wurde einer breiteren Masse zugänglich; die Ausbreitung der Goldwährung ging gleichzeitig mit der

17 Mairat 2014, S. 201 und 245; bei der Durchsicht des Materials lassen sich Aurei von Gallienus ausmachen, deren Gewicht nur 3 Gramm beträgt. Dagegen weisen einige Quinare (halbe Aurei) ein Gewicht von bis zu 2 Gramm auf. Die Goldmünzen von Tetricus wiegen bei einer gleichbleibenden Größe von ca. 20 Millimetern bis zu drei Gramm weniger als diejenigen von Postumus.

18 Schulte 1983, S. 19.

19 Ziegler 1983, S. 63 f.

20 Schulte 1983, S. 20–22.

21 Sutherland 1970, S. 13 und 21.

von Luxusgegenständen aus diesem Material einher. Daher wird gerade im 1. Jahrhundert n. Chr. von der römischen Elite im Rahmen ihrer Luxuskritik der ‚Heißhunger nach Gold‘, der *fames aurei*, angeprangert. Er wird durch die antiken Schriftsteller besonders bei den Menschen, die durch Zinswucher reich wurden, kritisiert,²² worin sich die Angst einer zunehmenden Schichtendurchlässigkeit zeigt. Das wird auch in einer der wenigen direkten Erwähnungen von Münzen selbst deutlich: Petronius berichtet in seinem *Satyricon* über den neureichen Emporkömmling Trimalchio, dass dieser schwarze und weiße Spielsteine durch Gold- und Silbermünzen ersetzen ließ.²³ Über die Wirkung von Gold auf den Betrachter erläutert Plinius lediglich, dass die Vorliebe für das Metall nicht vom Glanz herrühre, der bei Silber heller sei und weiter reiche, weshalb Silber auch für die Feldzeichen des Heeres verwendet wurde.²⁴ Auf den Höhepunkt der Reflexion von Gold im Kontext der Luxuskritik im 1. Jahrhundert folgt eine Zeit der spärlicheren Überlieferung der Vorstellungen von Gold. Von der Inschrift einer Statuenbasis

- 22 Plin. nat. 33,14,48–51; vgl. für die zeitgenössische Kritik am Verfall der Sitten der Vorfahren (*mos maiorum*) und der traditionellen Gesellschaftsordnung allgemein auch Martial und Petron sowie Iuv. 6,292–300: [...] *nunc patimur longae pacis mala, saevior armis / luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem. / nullum crimen abest facinusque libidinis, ex quo / paupertas Romana perit.* [...] *prima peregrinos obscaena pecunia mores / intulit, et turpi fregerunt saecula luxu / divitae molles.* („Grausamer als Waffengewalt ist der Luxus über uns gekommen und nimmt Rache für den Sieg über die Welt. An keinem Verbrechen mangelt es und an keiner Untat aus Begierde, seitdem die römische Armut untergegangen ist [...]. Zuerst brachte uns das widerliche Geld die ausländischen Sitten, und der verzärtelnde Reichtum ließ die folgenden Generationen am lasterhaften Luxus zerbrechen.“) Siehe auch Sen. epist. 110,15–18: [...] *Contempsisti divitias, non quia supervacuae, sed quia pusillae sunt. Vidi-stine, quam intra paucas horas ille ordo quamvis lentus dispositusque transiet? Hoc totam vitam nostram occupabit, quod totum diem occupare non potuit? Accessit illud quoque: tam supervacuae mihi visae sunt habentibus quam fuerint spectantibus. Hoc itaque ipse mihi dico, quotiens tale aliquid praestrinxerit oculos meos, quotiens occurrit domus splendida, cohors culta servorum, lectica formosis inposita caloni-bus: „quid miraris? quid stupes? pompa est. Ostenduntur istae res, non possidentur, et dum placent, transeunt“. Ad veras potius te converte divitias. discis parvo esse contentus [...].* („Ich habe den Reichtum verachten gelernt, nicht weil er überflüssig, sondern weil er unwürdig ist. Hast Du gesehen, wie jener Festzug schon in wenigen Stunden vorüber war, so langsam und geordnet er auch vorbeikam? Soll dies unser ganzes Leben beanspruchen, was nicht einmal einen ganzen Tag für sich beanspruchen konnte? Hinzu kam auch noch Folgendes: Der Reichtum schien mir seinen Besitzern genauso überflüssig zu sein, wie er es den Zuschauern war. Deshalb sage ich dies zu mir selbst, sooft mich ein der-artiger Anblick in seinen Bann schlägt, sooft mir ein herrliches Haus vor Augen tritt, eine Gruppe gepflegter Sklaven, eine schöne Sänfte auf dem Rücken ihrer Träger: ‚Was bewunderst Du? Warum staunst Du? Es ist doch nur ein Festzug. Gezeigt werden solche Gegenstände, die niemand besitzt, und während sie gefallen, ziehen sie vorüber.‘ Wende Dich lieber wirklichem Reichtum zu; lerne es, mit Wenigem zufrieden zu sein [...].“)
- 23 Petron. 33: [...] *pro calculis albis ac nigris aureos argenteosque habebat denarius.* Vgl. für Untersuchun-gen zur Luxusdebatte in der Antike auch Aßkamp 2007, Weeber 2003 und Weeber 2006.
- 24 Plin. nat. 33,19,58: [...] *praecipuam gratiam huic materiae fuisse arbitror non colore, qui clarior in argento est magisque diei similis, ideo militaribus signis familiarior, quoniam longius fulget [...].*

aus der Normandie erfahren wir beispielsweise, dass der Legat Aedinius Julianus im Jahr 238 n. Chr. seinen Lohn als besondere Ehrung in Gold erhalten hat, was die Seltenheit des Münzmetalls in dieser Periode unterstreicht.²⁵ In den seltensten Fällen findet eine Reflexion der Materialität in expliziter Form auf Münzen selbst statt. Als Beispiele hierfür können die Benennung einer Münzverbesserung unter Severus Alexander mit RESTITVTOR MON(etae) S(enatus) C(onsultum) („der Erneuerer der Münzstätte / Münze – auf Senatsbeschluss“) und MON(eta) RESTITVTA S(enatus) C(onsultum)²⁶ („die wiederhergestellte Münze / Münzstätte – auf Senatsbeschluss“) in der Umschrift und Prägungen Trajans, die mit Legenden wie METALLI VLP[I]ANI DELM(atici) („des ulpianisch-delmatischen Bergwerks / Reviers“) auf den Ursprung ihres Metalls verweisen, angeführt werden.²⁷ Gerade Gold verfügt über charakteristische Eigenschaften, die es als Trägermaterial eines besonderen Herrscherbildes prädestinieren. Der beständige Wert von Gold ergibt sich aus dem begrenzten Bestand und damit aus seiner großen Seltenheit. Es weist darüber hinaus weitere charakteristische Materialeigenschaften auf: Gold ist das Material mit der größten Korrosionsbeständigkeit; dadurch wird der Glanz über einen langen Zeitraum hinweg garantiert. Die hohe Dichte des Materials macht es besonders schwer. Gold ist aber zugleich ein sehr weiches Material, was eine gute Formbarkeit bedingt. Denkbar ist daher, dass komplexe Ikonographien zunächst auf Goldmünzen erprobt wurden. Bei der Herstellung der Schrötlinge, des Stempelschnitts und der Prägung der Goldmünzen wurde aufgrund des hohen Wertes und der Seltenheit des Materials häufig größere Sorgfalt aufgebracht als bei den zeitgleich emittierten Silberprägungen.²⁸ Durch die Nominalstruktur war bereits vorgegeben, dass auch Münzen in Gold ausgegeben wurden; das Material nahm eine spezifische ökonomische Funktion ein. Seit augusteischer Zeit war das römische Währungssystem vom Bimetallismus geprägt. Der Wert der römischen Währung basierte auf den zwei Nominalen Aureus und Denar aus Gold und Silber, die in einem festen Wertverhältnis zueinanderstanden (ein Aureus war 25 Denare wert). Sie waren zudem Kurantmünzen, ihr Wert war demnach durch den Anteil des in ihnen enthaltenen Edelmetalls gedeckt. Der hohe Prägeausstoß von Goldmünzen stellt ein Charakteristikum des frühen und hohen Prinzipats dar. In dieser Zeit wurden die Münzen bis auf wenige Ausnahmen in Feingold geprägt. Während der Denar ab neronischer Zeit zunehmend mit Kupfer vermengt wurde, blieb die Reinheit des Aureus zunächst unverändert. Dass der Feingehalt nicht angetastet wurde, kann mehrere Ursachen wie die Verfügbarkeit des Metalls und die Notwendigkeit der

25 Kent 1956, S. 190; CIL XIII.1.1, 3162: [...] *adsedit [q]uique e[i] salarium militiae in auro aliaque munera longe pluris missi[t] fuit cliens probatissimus Aedini Iuliani leg(ati) Aug(usti) prov(inciae) Lugd(unensis)* [...].

26 RIC IV Severus Alexander 589, 600 und 601.

27 Vgl. beispielsweise RIC II Trajan 710; Woytek 2004, S. 44, deutet den Kasus und Numerus als Genitiv Singular.

28 Woytek 2009, S. 114.

Zahlung mit Gold im Fernhandel haben. Zudem lag das Goldreservat beim Kaiser, Gold konnte somit nicht für lokale Prägungen von Klientelkönigen oder von griechischen Städten verwendet werden. Der Aureus war das Aushängeschild der römischen Reichsökonomie.²⁹ Die Verbindung der Beständigkeit von Gold, des römischen Währungssystems und gesicherter Herrschaft ist daher naheliegend. Der hohe Wert macht es zu dem Mittel des Anhäufens von Reichtum schlechthin.³⁰ Durch diese Funktion ist Gold das Wertmedium mit einer besonderen Verbindung zu Macht und Einfluss. Die genaue Vorstellung vom Herrscherbild im Zusammenhang mit Gold soll im Folgenden durch die ikonographische Analyse vertieft werden.

4. Forschungsdiskurs zu nominalspezifischer Kommunikation auf römischen Münzen

Die Diskussion um das Phänomen der nominalspezifischen Kommunikation auf römischen Kaisermünzen ist in der numismatischen Forschung vor allem im Zuge des Aufsatzes „Whose Liberalitas?“ von William E. Metcalf entbrannt. Am eingängigen Beispiel der kaiserlichen Freigiebigkeit stellt er heraus, dass der Herrscher bei *congiaria*, der Ausgabe von Getreide oder Geld an die *plebs frumentaria*, die empfangsberechtigten Bürger im stadtrömischen Gebiet, primär auf der Rückseite von Sesterzen aus Buntmetall gezeigt wurde (Abb. 1). Im Gegensatz zu der eingängigen Distributionsszene ist die abstrakte Personifikation der Liberalitas mit einem Rechenschieber, dem *abacus*, in der Hand vermehrt auf Edelmetallmünzen zu finden (Abb. 2).³¹ Nach Metcalf wurden Tugendpersonifikationen aufgrund ihrer beständigen Aktualität auf Edelmetallmünzen mit einer langen Umlaufzeit geprägt, während das historische Ereignis auf Münzen für das von der Handlung betroffene Volk gezeigt wurde, da der Umlauf der Buntmetallmünzen primär auf den italischen und urbanen Raum beschränkt war.³² In diesem Sinne bemerkt Nathan T. Elkins ebenfalls eine nominalspezifische Kommunikation auf Quadrantes. Mit Motiven wie einem *modius*, dem Behälter für Getreide als Zeichen der gesicherten Versorgung, der selbst auf der eigentlich dem Kaiser vorbehaltenen Münzvorderseite abgebildet wurde, wurden auf diesem Buntmetallnominal Bezüge zum täglichen Leben hergestellt und Belange des Volkes stärker angesprochen als auf anderen Nominalen.³³ Metcalf übersieht nach Hekster den entscheidenden Punkt, dass die Bronzen im frühen Prinzipat wesentlich größer waren als die Edelmetallmünzen.

29 Woytek 2009, S. 113f.

30 Sutherland 1970, S. 9.

31 Metcalf 1993.

32 Metcalf 1993, S. 344.

33 Elkins 2014, S. 111 und 116.

Die Größe der Münzen war möglicherweise der ausschlaggebende Faktor dafür, ob eine Personifikation oder eine Szene entwickelt wurde, die eine größere Fläche benötigte.³⁴ Ein besonders eindruckliches und daher häufig als Beleg für die Bedeutung der Stempelgröße für die Komplexität des Münzbildes herangezogenes Beispiel ist der unter Nero fertiggestellte Hafen von Ostia auf Sesterzen dieses Kaisers, dessen Portikus-Anlage bis an den Münzrand reicht (Abb. 3). Sesterze stellten mit einem Durchmesser von ca. 32 bis 36 mm das größte Bronzenominal des Prinzipats dar. Allerdings lassen sich ebenso komplexe Szenen auf Aurei ausmachen, die lediglich über einen Durchmesser von ca. 20 mm verfügen. Dennoch gibt es in der numismatischen Forschung nur wenige Untersuchungen wie die von Martin Beckmann genuin zu Goldmünzen.³⁵ Bei seiner Analyse trajanischer Prägungen mit Fokus auf die Goldmünzen aus dem letzten Drittel seiner Regierungszeit stellt Beckmann die Vermittlung zeitgenössischer Ereignisse als besondere Funktion von Gold- und Bronzemünzen heraus. Die Silbermünzen dieser Zeit waren hingegen aufgrund der enormen Emissionsmenge von generellen Typen wie gängigen Tugendpersonifikationen bestimmt.³⁶ Beckmann vermutet, dass Gold- und Bronzemünzen eingehender betrachtet wurden – Gold aufgrund des Wertes, Bronze aufgrund der Größe – und daher ein höherer Grad an Sorgfalt für ihre Ausgestaltung und komplexere Ikonographien verwendet wurden.³⁷ Die Ikonographien verfügen oft über spezifische historische Bezüge und können damit das Herrscherbild pointieren. Deutlich stellt Bernhard Woytek bei der Untersuchung desselben Quellenkorpus trajanischer Goldmünzen die besondere Bedeutung von Gold für die kaiserliche Repräsentation heraus. Einige der Aureustypen haben eine nachweislich spezifische programmatische Bedeutung, wie beispielsweise eine Prägung, die Trajan in heroischer Nacktheit auf einer Siegesprägung im Kontext der Dakerkriege zeigt. Woytek weist zudem nach, dass ein Drittel der Reversmotive der Aurei lediglich auf diesem Nominal abgebildet wurde und damit eine charakteristische Goldprägung dieses Kaisers erkennbar ist.³⁸

34 Hekster 2002, S. 22 f.; auch Elkins 2006, S. 215, führt im Kontext der Kolosseums-Sesterze der Flavier deren Größe als Grund für die Komplexität der Motivik und das volle Ausnutzen der Stempelfläche an.

35 Beckmann 2009; Beckmann 2019.

36 Beckmann 2009, S. 145.

37 Beckmann 2009, S. 153 f.

38 Woytek 2009, S. 114: „Die Prägung in Gold als dem wertvollsten Metall der antiken Münzprägung musste zur (Re-)Präsentation des römischen Kaisers und zur Darstellung zentraler Inhalte seines ‚Regierungsprogrammes‘ bzw. wichtiger Elemente der Ideologie seiner Herrschaft als besonders geeignet erscheinen.“ Vgl. auch Woytek 2009, S. 118; RIC II Trajan 70: Trajan wird hier beim Aufstellen eines Tropäion, eines Siegesmonuments aus den Waffen und Rüstungsgegenständen der besiegten Feinde, gezeigt. Sein Fuß ruht auf einem knienden Daker, der ihm im Gestus der Unterwerfung eine Hand entgegenstreckt.

Während eine besondere Akzentuierung des Herrschaftsverständnisses bereits im frühen und hohen Prinzipat auf Goldnominalen abgebildet wurde, findet sich auf dem Höhepunkt der Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. eine zunehmende Überhöhung des Kaisers durch göttliche Bezüge zuerst spezifisch auf Goldmünzen. Bei der Durchsicht des Materials zeichnet sich zudem der zeitgleiche Rückgang historischer Bilder auf allen Nominalen ab. Diese Beobachtung wirft die Frage nach der Korrespondenz zweier Entwicklungen im Hinblick auf die Ausgestaltung der Münzbilder in diesem spezifischen zeitlichen Kontext auf. Bei Postumus finden sich noch einmal auffällig viele historische Bezüge auf den Münzbildern sowie eine starke Überhöhung des Herrschers durch eine veränderte Repräsentation, aber auf unterschiedlichen Trägermaterialien. Möglicherweise sind seine Prägungen damit Indiz für eine Übergangsphase in der Entwicklung zum überhöhten Herrscherbild der Spätantike.³⁹



Abb. 1. Nero, Rom, Sesterz, 62–68 n. Chr., Bronze, Ø 34 mm, 30,08 g, RIC I² Nero 154, New York, American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1937.158.467



Abb. 2. Antoninus Pius, Rom, Aureus, 145–161 n. Chr., Ø 18,5 mm, 7,2 g, RIC III Antoninus Pius 138c, New York, American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1956.184.40



Abb. 3. Nero, Rom, Sesterz, 62–68 n. Chr., Bronze, Ø ca. 34,9 mm, 27,69 g, RIC I² Nero 178, New York, American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1967.153.118

39 Den stereotypen Kaiserbildern liegt das Ideal der *similitudo* zu Grunde, das wiederum durch den gemeinsamen göttlichen Ursprung der Herrscher durch Abstammung von Jupiter und Hercules begründet wird; vgl. L'Orange 1984, S. 1–4. Als weitere Beispiele der göttlichen Überhöhung im Münzbild lassen sich die übermenschliche Sphäre und der Verweis auf den Schutzgott Sol bei Kaiser Konstantin anführen, die eindrücklich durch einen Nimbus um sein Haupt und die Übernahme des charakteristischen Gestus des Sonnengottes – der nach vorn gestreckten Handfläche – auf einigen Prägungen vermehrt hergestellt wurden; vgl. Wienand 2012, S. 491.

5. Die besondere Akzentuierung des Herrschaftsverständnisses auf römischen Goldmünzen

Während der gesamten Dauer des römischen Prinzipats wurden immer wieder Ikonographien entwickelt, die ausschließlich auf Goldnominalen zu finden sind. Sie können an dieser Stelle nur exemplarisch aufgegriffen werden, um die damit verbundene spezifische Ausrichtung der Repräsentation der Kaiser zu belegen.

Die Akzentuierung einer spezifischen Herrschaftsausrichtung auf Goldmünzen wurde häufig bei der für die Sicherung der Kontinuität der Herrschaft existenziellen Vermittlung der Nachfolgeordnung eingesetzt. Besonders häufig wurden dynastische Themen ausschließlich in Gold geprägt. Bereits in julisch-claudischer Zeit finden sich vermehrt Porträts von Familienmitgliedern auf beiden Seiten der Münze.⁴⁰ Auf die Zeit problematischer Herrschaftsübergänge wurde gerade im Adoptivkaisertum mit besonderen, dynastischen Prägungen reagiert. Antoninus Pius betont beispielsweise die gesicherte Nachfolge durch seinen Adoptivsohn Mark Aurel und dessen Frau Faustina, die auf einer einmaligen Aureus-Prägung unter dem Schutzmantel der personifizierten Eintracht stehen.⁴¹ Ein weiteres Reversmotiv aus der Prägung dieses Kaisers zeigt, mit welchem Detailreichtum und Können die Stempelschneider gerade Goldmünzen ausgestalteten. Auf dem Revers von drei Aureus-Emissionen ist eine der detailreichsten Szenerien in der Münzprägung des Prinzipats dargestellt. Auf diesen Goldprägungen ist ein zweistöckiges Gebäude zu sehen. Der Kaiser sitzt, eine Schriftrolle über einen Tisch haltend, mit einem Begleiter zu seiner Rechten im oberen Teil des Gebäudes. Im unteren Stockwerk sind acht weitere Figuren mit Kindern auf dem Arm zu sehen (Abb. 4).⁴² Die Münze zeigt die Einrichtung der ersten Kornstiftung aus dem Privatvermögen des Kaisers im Namen seiner verstorbenen Frau Faustina speziell für Frauen, die in der Reversumschrift benannten ‚Faustina-Mädchen‘ (*puellae Faustinianae*).⁴³ Diese Prägungen stellen einen besonderen Ausdruck kaiserlicher Freigiebigkeit unter Einbezug der eigenen Dynastie dar. Erstaunlicherweise wird dieses Ereignis auf Silber- und Buntmetallprägungen nur in motivisch stark reduzierter Form abgebildet.⁴⁴ An diesem Beispiel zeigt sich eindrücklich die besondere motivische Ausgestaltung auf Goldmünzen bei der Vermittlung derselben Botschaft. Eine derartige Ausdifferenzierung

40 Vgl. für Claudius mit Agrippina oder seinem Adoptivsohn Nero auf den Reversen von Aurei beispielsweise RIC I² Claudius 80 und 82.

41 RIC III Antoninus Pius 441.

42 RIC III Antoninus Pius 397, 398A–B.

43 Temporini-Gräfin Vitzthum 2002, S. 232.

44 Der Kaiser sitzt auf einem *suggestum*, einem hohen Podest, statt in einem Gebäude. Zudem sind wesentlich weniger beteiligte Personen zu sehen: Am rechten Bildrand reicht eine Frau dem Kaiser, der sich ihr entgegenstreckt, ein Kind; ein Mann rennt, ein weiteres Kind vor sich herschiebend, vor dem Podest entlang, vgl. RIC III Antoninus Pius 399A und 1149.

der gleichen Botschaft auf verschiedenen Nominalen bildet in der Repräsentation des Prinzipats allerdings die Ausnahme. Sehr viel häufiger zeigen die Goldmünzen hingegen eine besondere Spezifizierung des Herrschaftsverständnisses mit einem anderen Aussagegehalt, was die folgenden beiden Beispiele verdeutlichen sollen.

Die Kombination von Goldnominalen mit innovativen Formen der Herrschaftsrepräsentation begegnet schon bei Augustus.⁴⁵ Entgegen der sonst motivisch vielfältigen Münzprägung des ersten römischen Kaisers wird auf den 14 Quinar-Aurei immer die Siegesgöttin Victoria in nur drei Varianten dargestellt: auf einem Globus stehend mit Palmzweig und Tropaion nach rechts gewandt (Abb. 5), frontal ausgerichtet mit Vexillum oder auf einem großen Globus sitzend.⁴⁶ Sie galt als seine besondere Schutzgöttin. Die Darstellung der Siegesgöttin referiert zudem auf ein reales Bildwerk. Es handelt sich wahrscheinlich um eine frühhellenistische Statue aus Tarent, die in augusteischer Zeit auf eine Weltkugel gesetzt und mit ägyptischen Beutewaffen versehen wurde. Sie wurde in der Curia Iulia, dem Tagungsgebäude des Senats, aufgestellt.⁴⁷ Das von dieser Statue abgeleitete Münzbild verkörpert nicht allein die besondere Legitimation des ersten Kaisers durch den Sieg im Bürgerkrieg, durch die Aufstellung im Senatsgebäude versinnbildlicht sie die Sieghaftigkeit des römischen Volkes insgesamt.⁴⁸

Die besondere Verbindung von kaiserlicher Sieghaftigkeit und Einigkeit mit dem Senat stellt auch eine einzigartige Prägung Trajans dar, die im Zuge der Dakerkriege (101/102 n. Chr. und 105/106 n. Chr.) emittiert wurde (Abb. 6). Der Typus, auf welchem Trajan dem personifizierten Senat einen knienden Daker präsentiert, ist die einzige Aureus-Prägung im Prinzipat, auf welcher der Senat so deutlich mit dem Kriegserfolg des Kaisers in Verbindung gebracht wird.⁴⁹ Die Inszenierung der Beteiligung des Senats

45 Als innovativ werden neu eingeführte Bildmotive oder starke Abwandlungen bekannter Ikonographien sowie ein veränderter Einsatz dieser Bildelemente verstanden. Trotz der hohen Motivvielfalt auf Münzen des römischen Prinzipats tauchen viele Tugenden und Eigenschaften der Herrscher immer wieder auf. Noreña arbeitet bei seiner quantitativen Auswertung römischer Silbermünzen heraus, dass im Zeitraum von 69 bis 235 die fünf Tugenden *aequitas*, *pietas*, *liberalitas*, *virtus*, *providentia* und die sechs Vorteile des Kaisers *victoria*, *felicitas*, *fortuna*, *pax*, *concordia*, *salus* die Münzreverse dominieren, siehe Noreña 2011, S. 313.

46 Vgl. hierfür beispielsweise RIC I² Augustus 121, 122 und 202.

47 Zanker 2003, S. 85f.

48 Hölscher 1967, S. 11.

49 Es lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob der Senat in Form eines seiner Mitglieder repräsentiert ist oder als allegorische Personifikation (*Genius Senatus*) auftritt. Die Differenzierung nach idealisierten Gesichtszügen und für die Entstehungszeit ungewöhnlichem Bart, als Charakteristika des *Genius* nach Béranger, ist bei dem Münzbild nicht nachvollziehbar. Die Physiognomie ist nicht eindeutig erkennbar und der Bart ist in dieser Zeit Charakteristikum des *Genius Senatus* und der Senatoren gleichermaßen. Allerdings fehlen Zweig und Zepter als kennzeichnende Attribute des *Genius* in anderen bildlichen Darstellungen, was einen Vertreter des Senats vermuten lässt. Vgl. Béranger 1965, S. 79, und für Beispiele beider Formen der Senatsrepräsentation RIC II Nerva 90 und RIC II Trajan 372.

entspricht einem historischen Ereignis. Die Gesandten des Dakerkönigs Decebalus vollzogen in der Kurie des Senats die *deditio*, unterwarfen sich vor den Senatoren und legten ihre Waffen ab, woraufhin der Senat ihnen den Frieden schenkte.⁵⁰

Diese spezifischen, auf ein historisches Ereignis Bezug nehmenden Ikonographien bewegen sich durchaus im Rahmen der üblichen Prinzipatsideologie. Die Taten des Kaisers im militärischen und magistratischen Amtsbereich wurden in besonderen Bildern ausgedrückt. Deutlich anders erscheint dagegen die Repräsentation bei Postumus und Gallienus durch die Inanspruchnahme göttlicher Fähigkeiten.



Abb. 4. Antoninus Pius, Rom, Aureus, 141 n. Chr., Ø 20 mm, 7,19 g, RIC III Antoninus Pius 397, New York, American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1998.114.1



Abb. 5. Augustus, Colonia Patricia (Spanien), Quinar Aureus, 18–17 v. Chr., Ø 15 mm, 3,94 g, RIC I² Augustus 121, New York, American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1956.184.17



Abb. 6. Traian, Rom, Aureus, 103–111 n. Chr., Ø unbekannt, 7,24 g, RIC II Trajan 215, London, British Museum, Inv.-Nr.: R.6691

6. Bestandteile eines theomorphen Herrscherbildes

Ein theomorphes Herrscherbild wurde durch die Übernahme von Haltungen und Attributen erzeugt, die von den Göttern selbst eingenommen oder verwendet und daher mit ihren wichtigsten Eigenschaften in Verbindung gebracht wurden; so verwiesen beispielsweise Hercules' Keule und das Löwenfell auf die Stärke des Helden. Mit Verwendung dieser Gegenstände in Herrschaftsdarstellungen vereinnahmten die römischen Kaiser diese Eigenschaften. Eine derartige Analogie der Fähigkeiten von Herrschern und Göttern im Bildmedium hat seinen Ursprung in der hellenistischen Herrschaftsrepräsentation. Bereits im frühen Prinzipat wurde ebenfalls die Überhöhung der Herrscher durch die Darstellung mit göttlichen Attributen angestrebt.⁵¹ Stehen diese Attribute mit den Nominalen in einem bedeutungsvollen Verhältnis? Analog zum Glanz

⁵⁰ Seelentag 2004, S. 83, Anm. 10.

⁵¹ Bergmann 1998, S. 3; von den Hoff 2005, S. 126–128.

der Goldmünzen erscheint als besonders naheliegendes Attribut die Strahlenkrone des Sonnengottes Sol. Strahlen um das Haupt des Herrschers waren seit dem Hellenismus Bestandteil theomorpher Herrscherdarstellung, die bereits zu Lebzeiten Alexanders einsetzte.⁵² Auch im Prinzipat findet sich die bildhafte Annäherung an den Sonnengott unter anderem bei Kaiser Nero in Dichtung und Kameen, um auch ihn als Garanten eines neuen Zeitalters zu preisen. Der Vergleich mit den Göttern war ein für diese Medien charakteristisches Mittel der Überhöhung.⁵³ Die Strahlenkrone erscheint im Jahr 64 n. Chr. zunächst auf Assen und Dupondien gleichermaßen und war somit noch nicht primär Anzeiger für ein Doppelnominal, sondern Herrschaftsattribut, das allerdings keine Entsprechung in einem real getragenen kaiserlichen Ornat fand.⁵⁴ Bereits in den folgenden Emissionen wurde sie allerdings zum typischen Merkmal von Dupondien und im 3. Jahrhundert n. Chr. auch von Antoninianen.⁵⁵ Die Einführung der Strahlenkrone als Attribut des lebenden Kaisers auf Münzen Neros war mit einer besonderen Überhöhung des Herrschers verbunden; sie korrespondierte mit seinem Bezug auf Augustus. Der Divus Augustus wurde zuvor auf Aversen von Buntmetallprägungen mit diesem Attribut abgebildet. Wahrscheinlich stellt die ähnliche Darstellungsweise des Porträts eine Verbindung zu den Erfolgen des ersten Princeps gegen die Parther her. Auch Nero war im Jahr 63 durch seinen General Corbulo ein entscheidender Schlag gegen die Gegner im Osten gelungen. Einige Edelmetallprägungen aus dieser Zeit zeigen den Kaiser zusätzlich mit der Strahlenkrone auch auf dem Revers (Abb. 7) und stellen damit eine weitere Überhöhung im Kontext seiner Sieghaftigkeit dar. Der stehende Herrscher hält die Siegeszeichen Olivenzweig und Victoriola in den Händen. Die Siegesgöttin in der rechten Hand des Kaisers geht dabei auf den Typus der Victoria Romana in der Curia Julia und augusteische Münzbilder zurück (vgl. Abb. 4). Sie ist damit ein weiterer Verweis auf die Leistungen des ersten Princeps. Die zugehörige Legende AVGSTVS GERMANICVS erzeugt zudem einen solchen Bezug auf seinen berühmten Großvater Germanicus, der neben enormen militärischen Erfolgen wie Nero die Krönung eines armenischen Königs vorzuweisen hatte.⁵⁶ Nur selten wird der Kaiser mit der Strahlenkrone auf der Münzrückseite gezeigt, und wenn, dann ist damit immer eine spezifische Herrschaftsakzentuierung verbunden.⁵⁷ Die besondere Haltung des Kaisers in Kombination mit einem

52 Bergmann 1998, S. 16.

53 Bergmann 1998, S. 220–223.

54 Von den Hoff 2005, S. 174.

55 Die Strahlenkrone kommt bei 8741 Emissionen auf dem Aversen vor: auf 7015 Antoninianen als nominalanzeigendes Merkmal, ebenso bei 1244 Dupondien und weiteren Doppelnominalen wie 6 doppelten Sesterzen und einem doppelten Aureus, nur auf 242 Aureus-Typen. Insgesamt erscheint sie auf 255 Gold-Emissionen.

56 Bergmann 1998, S. 174–181.

57 Ein weiterer besonderer Aureus Neros zeigt zwei stehende Figuren mit *patera*, die männliche mit Zepter und Strahlenkrone, die weibliche mit Füllhorn (wahrscheinlich seine zweite Frau Poppea

überhöhenden Herrschaftsattribut auf hohen Nominalen diene somit bereits im frühen Prinzipat der besonderen Herrscherehrung in einem spezifischen Ereigniskontext; das Phänomen verdichtet sich allerdings im 3. Jahrhundert n. Chr. Auch die Strahlenkrone wurde in dieser Periode des Prinzipats am häufigsten auf Münzen abgebildet.⁵⁸ Mit Abstand am häufigsten korrespondierte allerdings weiterhin der Lorbeerkranz auf dem Haupt des Kaisers mit dem Goldnominal.⁵⁹ Gänzlich ohne Attribute wurde der Kaiser lediglich in den ersten beiden Jahrhunderten n. Chr. mit einem starken Schwerpunkt unter Augustus und Antoninus Pius gezeigt.⁶⁰ Umso auffälliger ist die Darstellung von Postumus in Frontalausrichtung ohne Herrschaftsattribute. Das barhäuptige Kaiserporträt wurde durch die Herrscher im 3. Jahrhundert n. Chr. sonst ausschließlich für die Hierarchisierung ihrer Söhne als rangniedere Mitregenten auf Bronze- und Goldnominalen genutzt.⁶¹ Die Frontalbildnisse mit Strahlenkrone und unbedecktem Haupt des Kaisers in der Münzprägung des Usurpators Postumus bieten daher das Potenzial einer besonderen Aussageabsicht.



Abb. 7. Nero, Rom, Aureus 64–65 n. Chr.,
Ø ca. 18,89 mm, 7,25 g, RIC I² Nero 46,
New York, American Numismatic Society,
Inv.-Nr. 1944.100.39419

- Sabina oder die dritte Frau Messalina). Zur besonderen Herrschaftsbezeichnung AVGVSTVS und AVGVSTA jeweils neben der stehenden Figur vgl. beispielsweise RIC I² Nero 44; eine sehr ähnliche Darstellung des Herrschers findet sich auch bei Antoninus Pius, vgl. RIC III Antoninus Pius 765.
- 58 16 von 21 Autoritätsverhältnissen mit dieser Nominal-Attribut-Kombination sind zeitlich in das 3. Jahrhundert zu verorten. Bei den anonymen Prägungen des ersten Vierkaiserjahres, bei Domitian und bei den Prägungen für Claudius Gothicus wird die Strahlenkrone lediglich für divinisierte Vorgänger genutzt. Vespasian war zwar der erste lebende Kaiser, der mit diesem Attribut auf Goldmünzen erscheint, allerdings handelt es sich dabei um eine vereinzelte, besondere Siegesprägung zum Anlass des Sieges im Krieg gegen Judäa (RIC II, 1² Vespasian 1343). Im 2. Jahrhundert findet sich die Kombination von Strahlenkrone und Goldnominal lediglich unter Caracalla; verstärkt taucht sie erst wieder nach den Severern auf.
- 59 Auf 2782 der 4099 Goldemissionen trägt der Kaiser einen Lorbeerkranz.
- 60 Auf 500 Emissionen wird der Herrscher barhäuptig gezeigt; davon 83 unter Augustus und 195 unter Antoninus Pius (90 mit seinem eigenen Bildnis auf dem Avers).
- 61 Vgl. beispielsweise Philip für Philip II (RIC IV Philip I 255) oder Trebonianus Gallus für Volusian (RIC IV Volusian 241).

Münzbilder, die eine spezifische Akzentuierung des Herrscherbildes aufweisen, wurden somit über das gesamte Prinzipat hinweg immer wieder mit ausgeprägtem Detailreichtum und Sorgfalt in der Ausgestaltung auf Goldnominalen aufgebracht. Die Überhöhung des Herrschers durch die Übernahme göttlicher Attribute, die hier am Beispiel der Einführung der Strahlenkrone auf Münzen dargestellt wurde, war Bestandteil der Repräsentation einiger Kaiser im frühen und hohen Prinzipat.⁶² Während die Physiognomie bei den meisten Kaisern zudem eine individuelle Ausgestaltung erfuhr, blieb die Ausrichtung des nach rechts oder links gewandten Profilbildes der Herrscher dagegen bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. weitestgehend unverändert. Postumus ging einen entscheidenden Schritt weiter als seine Vorgänger, indem auf seinen Edelmetallprägungen nicht nur Götterattribute verwendet, sondern zudem eine spezifische, heroische und göttliche Haltung angenommen wurde. Damit wurde durch erweiterte Repräsentationsstrategien auf Edelmetallmünzen ein neues theomorphes Herrscherbild entworfen. Die frontal ausgerichteten Büsten sind dabei nicht bloß als Vorläufer der Frontalporträts der Tetrarchen als spezifisch neuer überhöhter Repräsentationsform, die die gesamte Darstellungsweise auf Münzen in byzantinischer Zeit prägt,⁶³ zu verstehen. Das Frontalbildnis des Gegenkaisers war im Kontext der spezifischen historischen Ereignisse im Gallischen Sonderreich mit einer eigenen Bedeutung aufgeladen. Es handelt sich dabei, wie bei den ungewöhnlichen Ikonographien seines Kontrahenten Gallienus, um einen von vielen Versuchen, einen neuen Ausdruck für die herausragende kaiserliche Macht in den wesentlichen Bildmedien zu entwickeln.

7. Ein neues Herrscherbild in Krisenzeiten

Während das Römische Reich unter der Dynastie der Severer immer noch eine enorme Ausdehnung aufwies, war die nachfolgende Periode für lange Zeit von Gebietsverlusten wie der Provinz Dacia und der Eigenständigkeit großer Teile des Reiches unter der Kontrolle von Gegenkaisern bestimmt. Im Gegensatz zu der vergleichsweise stabilen Herrschaft der Severer (von 193 bis 217 n. Chr. und 218 bis 235 n. Chr.) war besonders die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. von der Instabilität der kaiserlichen Herrschaft und schnellen Herrschaftswechsels geprägt. In den 50 Jahren nach dem Tod des letzten Severers, Severus Alexander, bis zur Tetrarchie regierten über 25 Herrscher das Römische Reich. Barbareneinfälle verschiedenster Stämme, der erneute Ausbruch der Konflikte mit den Persern und die Pest erschütterten das Reich. Diese Periode wird

62 Als weiteres Beispiel kann das vermehrte Hinzufügen der Ägis des Zeus zum Kaiserbild mit einem Schwerpunkt bei Nero, Domitian und Trajan angeführt werden. Siehe hierfür z.B. RIC I² Nero 96.

63 Haymann 2019, S. 249: Der Wandel von der Seitenansicht zur Frontalansicht als typischer Perspektive byzantinischer Bilder im 4. und 5. Jahrhundert mit ihrer statischen Pose wird auch als Byzantinisierung bezeichnet.

daher in der Forschung häufig als Reichskrise des 3. Jahrhunderts n. Chr. bezeichnet. Den Höhepunkt der Krise bildet das Jahr 259/260 n. Chr. mit der massiven Bedrohung Galliens und Germaniens durch einfallende Stämme der Alamannen und Juthungen, die bis ins römische Kernland vordringen konnten.⁶⁴ Im gleichen Jahr wurde Kaiser Valerian, der seit 253 gemeinsam mit seinem Sohn Gallienus das Reich regiert hatte, vom Perserkönig Schapur I. gefangenengenommen. Im Zuge dieser Ereignisse übernahmen Gegenkaiser im Osten im Palmyrenischen Sonderreich und in den Nord-West-Provinzen im Gallischen Sonderreich selbst die Verteidigung der Grenzgebiete.⁶⁵ Erstmals in der Geschichte des Römischen Reiches konnten sich in diesen Gebieten über einen langen Zeitraum Usurpatoren gegen den zentralrömischen Kaiser halten. Diese Periode ist daher für die Untersuchung der Funktion der Ikonographie in Konfliktsituationen und der Frage danach, welches besondere Herrschaftsverständnis in Abgrenzung zum Konkurrenten formuliert wurde, besonders wertvoll. Auch durch den Mangel an anderen wichtigen Bildmedien wie Reliefs und Rundplastiken sowie weitestgehend ebenfalls an literarischer Überlieferung sind Münzen für das Verständnis des Herrscherbildes dieser Zeit grundlegend. Der Fokus der Analyse liegt dabei auf den Münzbildern des bedeutendsten Gegenkaisers Postumus, der sich im Gallischen Sonderreich neun Jahre an der Macht halten konnte. Herrscher des Gallischen Sonderreiches waren die fünf Usurpatoren Postumus, Laelianus, Marius, Victorinus und Tetricus. Sie regierten zwischen 259 und 274 n. Chr. weite Teile Galliens, Spaniens und Britanniens. Postumus eroberte im Jahr 259 n. Chr. zuerst die Stadt Köln von Saloninus, dem Sohn des Gallienus, und herrschte daraufhin zunächst über Germanien, Gallien und Raetien, wahrscheinlich ab 261 n. Chr. auch über Hispanien und Britannien. Der Usurpator konnte einige Siege gegen germanische Stämme erringen. Die Sicherung des von Germaneneinfällen betroffenen Gebiets belegte seine Funktion als siegreicher Feldherr, auf der seine Herrschaft als Gegenkaiser maßgeblich basierte. Dennoch erhob sich sein vormaliger General Laelianus in Mainz gegen ihn. Nach dem Sieg über Laelianus wurde Postumus von seinen Soldaten ermordet, denen er die Plünderung der belagerten Stadt untersagt hatte.⁶⁶ Seine Münzprägung ist für einen Herausforderer durch eine einzigartige zahl- und typenreiche Aureusprägung bestimmt. Kein anderer Gegenkaiser vor oder nach ihm konnte eine derartig große Menge an Goldmünzen mit dieser Motiv-

64 Luther 2008, S. 325–327.

65 Der Begriff ‚Sonderreich‘ meint entgegen der lange in der Forschung vertretenen Separatismustheorie und der Vorstellung abgespaltener eigener Reiche an dieser Stelle lediglich einen besonders starken räumlichen Einfluss. Nur ganz vereinzelt wird das Einflussgebiet bei Eutrop als *Galliarum Imperium* bezeichnet, vgl. hierfür Eutr. 9,9,3: [...] *Victorinus postea Galliarum accepit imperium* [...]. Die Herrscher in Köln wurden als gewöhnliche Usurpatoren und nicht als Regenten eines eigenständigen Reiches angesehen. Vgl. König 1981, S. 182–184.

66 Luther 2008, S. 326–329 und 333.

vielfalt ausgeben.⁶⁷ Während auf seinen Buntmetallmünzen auffällig viele Themen mit einem direkteren Ereignis- oder Regionalbezug abgebildet wurden, zeigt sich auf den Edelmetallprägungen ein stark überhöhtes Herrscherbild. Die Herrscher wurden zuvor in der Reichsprägung vorwiegend im Sinne der Prinzipatsideologie als fähige Führer in zivilen und militärischen Amtsbereichen dargestellt. Auf dem Höhepunkt der Krise um das Jahr 260 n. Chr. wurde allerdings ein anderes Herrscherbild vermittelt. Die Herrscher besaßen demzufolge nicht nur gute Fähigkeiten, sondern übermenschliche Eigenschaften, was durch die Übernahme von Attributen und Haltungen der Götter auf Münzen vermittelt wurde. Eine derartige panegyrische Bildersprache mit Vergleichen mit den Göttern wurde im Prinzipat zuvor vorwiegend in besonderen Medien des Herrscherlobes wie der Dichtung und Kameen entwickelt.⁶⁸ Bei Postumus zeigt sich dieser Vergleich besonders deutlich in einer veränderten Ikonographie auf einigen Goldprägungen.



Abb. 8. Postumus, Köln, Aureus, 260–269, Ø unbekannt, 7,4 g, RIC V Postumus 275?, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles, Inv.-Nr. 38639550

8. Frontalität bei Postumus

Insgesamt sind lediglich vier Emissionen von Postumus mit Frontalporträt im wichtigsten Verzeichnis römischer Kaisermünzen „Roman Imperial Coinage“ (RIC) dokumentiert. Diese innovative Darstellungsweise des Porträts eines römischen Herrschers wurde ausschließlich auf Gold- und Silbermünzen geprägt. Dabei lassen sich zwei verschiedene Darstellungsmodi mit Kongruenz von Haltung und Herrschaftsattribut unterscheiden. Während in allen Fällen der Körper nach links gewandt, der Kopf hingegen zur rechten Seite gedreht und der Blick des Kaisers nach rechts oben gerichtet ist, ist er auf einem Aureus noch frontaler ausgerichtet und mit der Strahlenkrone sowie dem *paludamentum* über der Schulter ausgestattet (Abb. 8). Auf dem Revers ist sein Schutzgott Hercules mit

67 86 der 403 bei OCRE verzeichneten Typen sind Aurei. In der Fundmünzdatenbank „Coin Hoards of the Roman Empire“ (CHRE) sind mit 45 Exemplaren mehr Goldmünzen als für jeden anderen Usurpatoren enthalten.

68 Bergmann 2008, S. 13; von den Hoff 2005, S. 129.

den Pferden des Diomedes zur Legende HERCVLI THRACIO abgebildet.⁶⁹ Auf den drei anderen Emissionen wird Postumus hingegen mit deutlich sichtbarem Harnisch gezeigt. Nur auf diesen drei Prägungen mit frontaler Büstenausrichtung ist der Kaiser barhäuptig zu sehen. Auf keiner weiteren Münze ist der Gegenkaiser so dargestellt; auf allen anderen Prägungen trägt er immer die Strahlenkrone, Helm oder Lorbeerkranz auf Avers und Revers gleichermaßen. Die erste dieser Prägungen ist ein Quinar Aureus, der ihn auf dem Avers als POSTVMVS AVG(ustus) benennt und mit der Reverslegende QVINQVENNALES POSTVMI AVG(usti) („die Quinquennalien des Postumus Augustus“) auf das für diese Zeit schneller Herrscherwechsel bemerkenswerte fünfjährige Herrschaftsjubiläum des Kaisers verweist. Die Legende wird motivisch durch eine Victoria, die ein Q auf ein Schild zeichnet, untermalt.⁷⁰ Die zweite Prägung ist ein silberner Quinar mit der Reverslegende PROVIDENTIA AVG(usti) („die Voraussicht des Augustus“) zum homologen Bild der Providentia.⁷¹ Auf einem weiteren Aureus blickt Postumus umgeben von der Legende POSTVMVS AVG(ustus) sehr stark zur Seite (Abb. 9). Auf dem Revers ist der auf einer *sella curulis* sitzende Kaiser mit einem zu seinen Füßen knienden Bittsteller zur Legende INDVLG(entia) PIA POSTVMI AVG(usti) („die gütige Milde des Postumus Augustus“) dargestellt.⁷² Nicht nur ist Postumus der einzige Usurpator, der die *sella curulis* als Zeichen der magistratischen Amtsgewalt auf seinen Prägungen nutzte und damit den legitimen Status seiner Herrschaft untermauerte, alle vier Prägungen – zwei weitere Typen aus Lugdunum zeigen den Herrscher auf dem konsularischen Stuhl passend zur das Konsulat benennenden Reverslegende P(ontifex) M(aximus) TR(ibunicia) P(otestas) IMP(erator) V CO(n)S(ul) III P(ater) P(atriae) („höchster Priester (Pontifex maximus), Inhaber der tribunizischen Amtsgewalt, zum fünften Mal Oberbefehlshaber (Imperator), zum dritten Mal Konsul, Vater des Vaterlandes“) – sind zudem Goldmünzen.⁷³ Andreas Alföldi sieht dieses Reversmotiv als einen Beleg für die Adoration des Kaisers an, eine kniefällige Anbetung des Herrschers und damit selbst Ausdruck eines überhöhten Herrscherbildes, das in tetrarchischer Zeit in einem ausgefeilten Hofzeremoniell gipfelte.⁷⁴ Wahr-

69 RIC V Postumus 275. Schulte 1983, Taf. 14, Nr. 104, kennt eine weitere Prägung dieser Art. Postumus ist auf diesem Stück frontal mit leichter Kopfdrehung zu seiner linken Schulter und Strahlenkrone zur Legende POSTVMVS AVG(ustus) abgebildet; auf dem Revers steht Salus nach rechts mit einer Schlange in der Hand und zu ihrer Rechten, den Kopf über die Schulter zu ihr gewandt, Asklepios zur Legende SALVS POSTVMI AVG.

70 RIC V Postumus 51.

71 RIC V Postumus 362.

72 In der Münzprägung des Gegenkaisers findet sich eine weitere Münze mit der gleichen Reverslegende, aber einem nach rechts gewandten Bildnis des Kaisers. Beide Prägungen sind Aurei aus der Münzstätte in Köln. Vgl. RIC V Postumus 276 und 277.

73 Vgl. für den sitzenden Kaiser mit Zepter und dem Globus als Zeichen des Weltherrschaftsanspruchs auf dem magistratischen Amtsstuhl RIC V Postumus 7 und 8.

74 Alföldi 1970, S. 58.

scheinlicher als eine derartige unikale Form der Überhöhung im Reversbild erscheint ein Rückgriff auf einen severischen Münztypus. Auf einer Prägung von Caracalla sitzt die personifizierte *Indulgentia*, die Nachsicht oder Milde des Kaisers, in gleicher Weise zur Legende *INDVLG(entiae) FECVNDAE* („die fruchtbare Nachsicht“) auf dem Amtsstuhl der Magistrate.⁷⁵ Der Qualitätsunterschied im Motiv von Avers und Revers ist signifikant. Es wird deutlich sichtbar, wie viel Sorgfalt auf die Ausgestaltung des Kaiserbildes gelegt wurde. Während das Bildnis des Postumus auf der Münzvorderseite mit enormem Können geschnitten wurde – die Locken sind in allen Einzelheiten herausgearbeitet, die Nase und Stirn weisen eine außerordentliche Plastizität auf –, wirkt das Reversbild umso ungelinker. Die Hände von Kaiser und Bittsteller erscheinen klauenhaft, die *sella curulis* wirkt unproportional und am unteren Rücken des Herrschers falsch platziert. Der Fokus bei der Ausgestaltung dieser Edelmetallprägungen liegt klar auf der Münzvorderseite.

Möglicherweise wurden durch die beiden Formen der Frontalbildnisse unterschiedliche Akzentuierungen des Herrschaftsverständnisses ausgedrückt. Denkbar ist, dass durch die Darstellung des Herrschers im Harnisch und einer heroischen Haltung, der angestrengt und weitsichtig den Problemen entgegensieht, ein stärkerer Fokus auf seiner militärischen Leistungsfähigkeit liegt. Dagegen drückt das Bildnis des Kaisers mit der Strahlenkrone und einer göttlich konnotierten Haltung wahrscheinlich noch stärker ein theomorphes Herrschaftsverständnis im Sinne einer Eignung als Weltherrscher und Garant eines neuen Zeitalters aus. Im Folgenden sollen daher die Formen der Bezugnahme für das Verständnis des bei Postumus entwickelten überhöhten Herrscherbildes detailliert in den Blick genommen werden.



Abb. 9. Postumus, Köln, Aureus, 260–269 n. Chr.,
Ø unbekannt, 6,69 g, RIC V Postumus 277,
London, British Museum, Inv.-Nr. 1864,1128.141



Abb. 10. Abukir, Medaillon
1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.,
Gold, Ø 56 mm, 84,30 g, Berlin,
Staatliche Museen, Münz-
kabinett, Inv.-Nr. 18200016

75 RIC IV Caracalla 214.

Die einzige eklatante Ähnlichkeit mit den Dreiviertelporträts des Postumus scheint im gesamten Prinzipat auf numismatischen Objekten lediglich bei den Alexanderporträts auf Festprägungen aus Makedonien gegeben zu sein. Sind die starke Kopfwendung nach rechts und der nach oben gerichtete Blick eine spezifische Alexanderikonographie und ist damit eine Übernahme der heroischen Ikonographie durch Postumus gegeben? Bei den Prägungen mit Alexander dem Großen handelt es sich um Goldmedaillons aus einem Hortfund von insgesamt 20 Goldmedaillons aus Abukir in Ägypten aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. Wahrscheinlich wurden diese nicht für den Geldumlauf bestimmten mehrfachen Goldprägungen als Siegespreis in Makedonien bei agonalen Veranstaltungen ausgegeben.⁷⁶ Derartige nicht-staatliche numismatische Objekte besaßen einen besonderen Dedikationscharakter. Ein entgegen der üblichen Repräsentation überhöhtes Herrscherbild konnte auf diese Weise lobend an den Kaiser herangetragen werden, ohne damit gesellschaftliche Konventionen auf anmaßende Weise zu überschreiten.⁷⁷ Die drei Medaillons mit dem frontalen Bildnis des makedonischen Königs stammen vom gleichen Vorderseitenstempel, weisen aber unterschiedliche Reversbilder auf.⁷⁸ Die Vorderseite zeigt die Panzerbüste Alexanders in der Vorderansicht mit Diadem, Rundschild und Speer (Abb. 10). Der Kopf ist leicht nach links gewandt und erhoben, der Blick geht nach rechts oben. Auf dem stark verzierten Schild sind die Erdgöttin Gaia, darüber die Köpfe von Helios und Selene umgeben von fünf Tierkreiszeichen zu sehen. Eines der Medaillons zeigt auch Caracalla in überhöhter Weise mit dem Alexanderschild und geschultertem Speer.⁷⁹ Zwar verglichen sich schon zuvor römische Herrscher mit dem großen Feldherren, der severische Kaiser Caracalla ging in seiner Nachahmung Alexanders aber angeblich besonders weit, sodass diese von den antiken Historiographen Cassius Dio und Herodian als Beleg seiner Hybris angeführt wurde.⁸⁰ Er ahmte beispielsweise die Taten des großen Helden nach. Sein eigener Feldzug im Osten wurde in das Licht des hier so erfolgreichen Feldherren Alexander

76 Dahmen/Weisser 2009, S. 344–346, und zur Diskussion der Datierung mit weiterer Literatur S. 352, vgl. zu Darstellungen Alexanders auf Münzen auch Dahmen 2007.

77 Kovacs 2015, S. 63 und 68.

78 Dressel 1906, S. 14.

79 Vgl. hierfür den Eintrag im „Interaktiven Katalog“ des Münzkabinetts der Staatlichen Museen Berlin <https://ikmk.smb.museum/object?id=18200021> (letzter Zugriff: 18. Mai 2023)

80 Sie beklagen ausführlich, dass er Waffen und Gefäße benutzt habe, die einst Alexander gehört haben sollen; er ließ gar eine makedonische Phalanx mit 16 000 Männern aus Makedonien, versehen mit makedonischen Waffen, aufstellen und nannte sie „Alexanders Phalanx“. Herodian. 4,8,1–9; Cass. Dio 78,7,1: *περὶ δὲ τὸν Ἀλέξανδρον οὕτω τι ἐπτόητο ὥστε καὶ ὅπλοις τισὶ καὶ ποτηρίοις ὡς καὶ ἐκείνου γεγόνοσι χρῆσθαι, καὶ προσέτι καὶ εἰκόνας αὐτοῦ πολλὰς καὶ ἐν τοῖς στρατοπέδοις καὶ ἐν αὐτῇ τῇ Ῥώμῃ στήσαι, φάλαγγά τε τινα ἐκ μόνων τῶν Μακεδόνων ἐς μυρίου καὶ ἑξακισχιλίου συντάξει, καὶ αὐτὴν Ἀλεξάνδρου τε ἐπονομάσαι καὶ τοῖς ὅπλοις οἷς ποτὲ ἐπ' ἐκείνου.*

gestellt.⁸¹ Selbst die Übernahme der spezifischen Kopfhaltung des Heroen findet in den literarischen Quellen Erwähnung: Er habe den finsternen Gesichtsausdruck des großen Vorbildes angenommen und den Kopf zur linken Schulter gewandt.⁸² Die heftige Kopfwendung findet sich auch bei Büsten des ersten Alleinherrschertypus. Damit scheint im Gegensatz zu seinen Vorgängern auch eine optische Annäherung an das Vorbild stattgefunden zu haben.⁸³ In dieser Ausprägung ist die Haltung allerdings nicht für Alexanderporträts selbst belegt.⁸⁴ Zudem weist die Darstellung Caracallas mit dem kurzen Haar- und Bartschnitt sowie dem grimmigen Blick im Gegensatz zu den langen Haaren und der Anastolé als typischer Alexanderikonographie spezifische Eigenheiten auf, wodurch es sich nicht um eine bloße visuelle Alexander-Imitation handelt. Die stärksten visuellen Bezüge zu Alexander finden sich auffälligerweise auf provinzialrömischen Prägungen und damit auf Münzen mit einem stärkeren Dedikationscharakter als die Reichsprägung.⁸⁵ Ein Rückgriff auf diese seltene und in einem ganz anderen Gebiet des Römischen Reiches emittierte Ikonographie der Alexanderdarstellung durch Postumus wirkt äußerst unwahrscheinlich. Zwar weist er wie Alexander volles und bewegtes Haar auf, gleichzeitig zeigt sein Bildnis wie das Caracallas aber auch Eigenheiten. Auffällig sind bei ihm die nach außen gestrichenen, asymmetrisch angeordneten Sichellocken.⁸⁶ Auch die Nachahmung der speziellen Büstenform Caracallas ist durch die individuellen Züge seines Porträts ganz ohne den grimmigen Gesichtsausdruck sowie mit seiner langen Haar- und Barttracht unwahrscheinlich. Naheliegender erscheint die Übernahme eines für Heroen literarisch tradierten Haltungstypus durch Postumus.⁸⁷ Diese

81 Er besuchte wie Alexander das Grab des Achill und ließ im Jahr 215 das Grab Alexanders öffnen, um dort Weihungen zu vollziehen. Kemkes 2013, S. 26; Herodian. 4,8,9; vgl. für die Differenzierung von habitueller und visueller *imitatio* Kovacs 2022, S. 368.

82 Salzmann 2001, S. 174; SHA Caracalla 2,1: *Sed haec puer. egressus vero pueritiam seu patris monitis seu calliditate ingenii sive quod se Alexandro Magno Macedoni aequandum putabat, restrictior, gravior, vultu etiam truculentior factus est, prorsus ut eum quem puerum scierant multi esse non crederent.*

83 Kovacs 2015, S. 61; vgl. für den ersten Alleinherrschertypus des Caracalla Fittschen/Zanker/Cain 1985, S. 105–108 und Taf. 110–113.

84 Kovacs 2022, S. 190.

85 Salzmann 2001, S. 175–178.

86 Boschung 2012, S. 92f.

87 Bergmann 1983, S. 45; vgl. für die literarische Überlieferung der Kopfhaltung Alexanders beispielsweise Plut. Alexandros 4,2: καὶ γὰρ μάλιστα πολλοὶ τῶν διαδόχων ὕστερον καὶ τῶν φίλων ἀπεμιμούντο, τὴν τε ἀνάτασιν τοῦ αὐθένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου καὶ τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων, διατετήρηκεν ἀκριβῶς ὁ τεχνίτης. (Plut. Alexandros [übers. Ziegler/Wuhrmann], S. 10: „Denn die Eigentümlichkeit, welche später viele Nachfolger und Freunde von ihm besonders nachzumachen suchten, die leichte Biegung und Neigung des Halses nach links und das Schwimmende im Blick, das hat der Künstler genau festgehalten.“) Siehe für diese Beschreibung und die Sammlung aller Erwähnungen des Aussehens Alexanders in literarischen Quellen Stewart 1993, App. 1, S. 341–358.

Haltung evoziert Dynamik und militärische Leistungsfähigkeit als Konvention hellenistischer Herrscherdarstellungen.⁸⁸ So weist auch das in klassischer Zeit entwickelte Darstellungsschema des Diomedes eine starke Wendung des Körpers auf. Dessen Kopien, die auf den Typus Diomedes München-Cumae zurückgreifen, sind besonders häufig aus hadrianischer Zeit überliefert. Diomedes wird mit dem Raub des Palladion aus Troja in Verbindung gebracht. Der wichtige Heros avancierte zum Beschützer des Palladion und Gründungshelden der Römer.⁸⁹ Der griechische Statuentypus wurde für Idealporträts römischer Kaiser genutzt, um Spannung, lebhafte Bewegung und Kampfbereitschaft zu vermitteln. Die so Dargestellten verkörperten die heroischen Tugenden sowie übermenschliche Macht in der Tradition Alexanders.⁹⁰ Sicher sollte auch Postumus in der heroisch tradierten Haltung mit diesen Fähigkeiten in Verbindung gebracht werden.

Auffällig ist darüber hinaus die Ähnlichkeit der Frisuren von Postumus und dem zweiten Bildnistypus seines Konkurrenten Gallienus. Gemeinsames Merkmal sind die weit ausgreifenden dichten Sichellocken. Bei Postumus fallen die kleinteiligeren und geschichteten Locken allerdings tiefer in die Stirn. Auch der Bart weicht in seiner Gestaltung deutlich von dem seines Kontrahenten ab und orientiert sich an der Darstellungsweise der Antonine und Severer, den letzten erfolgreichen Dynastien seiner Zeit.⁹¹ Somit fand zeitgleich bei beiden Herrschern eine Entwicklung weg vom typischen Darstellungsmodus der Soldatenkaiser im 3. Jahrhundert n. Chr., mit kurz geschorenem Bart und Haaren, statt. Während bei Gallienus neben der heroischen Überhöhung aber möglicherweise in seiner Frisur zusätzlich ein Zitat des ersten Kaisers Augustus zu sehen ist,⁹² artikuliert sich bei Postumus ein gezielter Rückgriff auf die Porträtgestaltung des Kaisers Septimius Severus in antoninischer Manier, was neben seiner übermenschlichen Kraft auch auf die Stabilität seiner Herrschaft verweist.⁹³

88 Kovacs 2015, S. 61f.

89 Maderna 1988, S. 64–67; Hildebrandt 2005, S. 152f.

90 Maderna 1988, S. 65; Hölscher 2008, S. 47.

91 Boschung 2012, S. 91–93; vgl. für den zweiten Bildnistypus des Kaisers Gallienus beispielsweise Fittschen/Zanker/Cain 1985, S. 139–141 und Taf. 142.

92 Fittschen/Zanker/Cain 1985, S. 138.

93 Bergmann 1977, S. 12; Bergmann 1983, S. 44; vgl. für Büsten dieses Kaisers mit sehr ähnlicher Frisur- und Bartgestaltung Fittschen/Zanker/Cain 1985, S. 94f. und Taf. 102–104; vgl. für antoninische Vorbilder mit einer ebensolchen unruhigen Haartracht aus vielen kurzen Locken auch Commodus bei Fittschen/Zanker/Cain 1985, S. 83f. und Taf. 90.

9. Frontalität als wesentlicher Bestandteil eines theomorphen Herrscherbildes bei Postumus

Gerade der zweite Frontaltypus des Gegenkaisers Postumus lässt durch die Kombination der Strahlenkrone als Attribut des Sonnengottes und der stark frontal ausgerichteten Büste einen nicht nur heroischen, sondern göttlichen Bezug vermuten. Für diesen wurden sowohl Darstellungskonventionen für Gottheiten als auch die für Herrscher in anderen Bildmedien furchtbar gemacht.

Frontaldarstellungen spielen in den Bildmedien der Spätantike eine entscheidende Rolle für die kaiserliche Selbstdarstellung.⁹⁴ Ihre vermehrte Verwendung für die Herrschaftsrepräsentation setzte allerdings bereits im ausgehenden 2. Jahrhundert ein. Der frontal auf den Betrachter des Bildes ausgerichtete Herrscher taucht erstmals auf Staatsreliefs an der Marcussäule auf. Bei den Severern wurden die Mitglieder des Kaiserhauses gleich auf mehreren wichtigen Monumenten auf diese Weise dargestellt. Beispielsweise werden Septimius Severus und Julia Domna frontal beim Opfern auf dem Argentarierbogen in Rom gezeigt. Auch auf dem im Jahr 203 n. Chr. zu Ehren des Kaisers errichteten Triumphbogen in Leptis Magna ist der Kaiser mit seinen beiden Söhnen Geta und Caracalla vollständig frontal ausgerichtet in der Triumphalquadriga zu sehen.⁹⁵

Frontalität auf Münzen findet sich im Prinzipat zwar häufig bei Reversmotiven, hingegen nur selten bei Kaiserbildern auf der Münzvorderseite.⁹⁶ Prägungen wie ein Denar des Augustus (Abb. 11) bilden die Ausnahme und verweisen durch ihre Form selbst wiederum auf einen besonderen Dedikationskontext.⁹⁷ Erst unter den Severern wurde die Frontalität analog zu den anderen Bildmedien auch auf Münzen immer öfter für die pointierte Darstellung ihrer Dynastie genutzt. Septimius Severus konnte mit gleich zwei fähigen Nachfolgern aufwarten, die so auf besondere Weise inszeniert wurden. Die Ikonographie des Gegenkaisers Postumus beinhaltet auffällig viele Rückgriffe auf die Darstellungsweisen der Severer. Auch der Bildtypus mit teils frontal ausgerichteten Büsten der Familienmitglieder wurde vom erfolgreichen Vorgänger in das eigene Münzrepertoire übernommen. Das gezeigte Beispiel (Abb. 13 und 14) macht deutlich, wie die dynastischen Bezüge im Hinblick auf seine Schutzgottprogrammatisierung umgedeutet

94 Vgl. beispielsweise die Reliefszene mit der *adlocutio* Konstantins I am Konstantinsbogen, spätantike Diptychonenbilder und als besonders eindrucksvolles Beispiel das Theodosius-Missorium.

95 Elsner 2000, S. 252–254.

96 Ein Beispiel für frontal ausgerichtete Personen auf Münzrückseiten stellen die Gaius-Lucius-Prägungen unter Augustus dar, vgl. hierfür beispielsweise RIC I² Augustus 206.

97 Die kunstvolle Rahmung des Kaiserbildes macht deutlich, dass es sich nicht um ein für Münzen übliches Kaiserporträt, sondern um eine *imago clipeata* handelt. Das sind Porträts, die auf einem runden Ehrenschild aufgebracht wurden und sich beispielsweise an den Feldzeichen der Soldaten befanden. Eine ähnliche Darstellungsform weisen lediglich die Clementia-Moderationis-Prägungen des Kaisers Tiberius auf, vgl. hierfür beispielsweise RIC I² Tiberius 38 und 40.

wurden. Die Büsten der Kaiserin Julia Domna sowie ihrer Söhne Caracalla und Geta wurden durch die im Prinzipat einmalige Verdreifachung des Sonnengottes Sol ersetzt, um dem Bildschema weiterhin zu entsprechen und zeitgleich seinen besonderen Schutz durch diesen Gott zu demonstrieren.

Mit dem Darstellungsmodus der Frontalität stellte Postumus zum einen seine besondere Legitimation zur Herrschaft durch den Bezug auf die letzte funktionale Dynastie des 3. Jahrhunderts n. Chr. heraus, die mit Stabilität und Kontinuität assoziiert wurde, wichtige Werte in der Zeit schneller Veränderungen und Herrschaftswchsel. Durch die frontale Ausrichtung seines eigenen Bildnisses fand zum anderen darüber hinaus eine exzeptionelle Überhöhung statt. Frontalität wurde im Münzbild nur für die höchsten Gottheiten wie Jupiter (Abb. 12) und Sol oder für mythologische Wesen wie Medusa verwendet.⁹⁸ Der panegyrische Charakter der neuen Münzbilder des Postumus zeigt sich damit deutlich in der Übernahme der Büstenform für sich selbst, die sonst nur den höchsten Göttern vorbehalten war. Er stellte sich wie ein Gott dar, indem er selbst göttliche Eigenschaften in gesteigerter Intensität verkörperte und vereinnahmte. Die Bildersprache ähnelt in diesem Fall den sonst in der Dichtung üblichen Formen des intensiven Herrscherlobes.⁹⁹ Im Prinzipat wurde zuvor ein gesteigertes Herrscherbild



Abb. 11. Augustus, Rom, Denar, 16 v. Chr., Silber, Ø 20 mm, 3,63 g, RIC I² Augustus 356, Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Inv.-Nr. 18202476



Abb. 12. Septimius Severus, Rom, Aureus, 202–210 n. Chr., Ø 20,2 mm, 6,74 g, RIC IV Septimius Severus 272, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr. RÖ 70132

98 Diese Darstellungsweise mythologischer und göttlicher Wesen findet sich ebenfalls leicht vermehrt in der Münzprägung des Kaisers Septimius Severus. Vgl. für Medusa auch RIC IV Septimius Severus 285.

99 Bergmann 1998, S. 16–20; Bergmann 2008, S. 13; Bergmann 2013, S. 341.

zumeist in Bildmedien mit besonderem Dedikationscharakter wie Kameen, statuarischen Darstellungen und Medaillons verhandelt.¹⁰⁰ Dagegen kulminiert die Überhöhung des Herrschers bei Postumus im Münzbild.

In der Tetrarchie wurde die besondere Haltung der Herrscher in den Lobreden auf die Kaiser mehrfach thematisiert. In den Panegyrici auf die Tetrarchen wurde auch die göttliche Konnotation des herrscherlichen Blickes herausgestellt.¹⁰¹ Die göttlichen Eigenschaften des Herrschers wurden zudem in einigen Münzbildern inszeniert. So weisen beispielsweise Aurei der Licinii eine doppelte Frontalität von Licinius und Jupiter auf beiden Münzseiten auf und parallelisieren so deutlich die Macht und Allsichtigkeit von Gott und Kaiser.¹⁰² Sehr wahrscheinlich wurde auch bei Postumus der frontal ausgerichtete Blick durch die Analogie mit Götterbildern als mit besonderer Macht aufgeladen verstanden. Der stärker frontal ausgerichtete Blick und die Strahlenkrone als zusätzliches Götterattribut legen gerade beim zweiten Typus der Frontalbildnisse des Postumus eine derartige göttliche Überhöhung nahe. Zusätzlich wurde diese Erhabenheit durch die wertigen Goldmünzen als Träger der Botschaft unterstrichen. Edelmetallprägungen nahmen in der Spätantike immer öfter die Funktion von überhöhendem Herrscherlob analog zur Dichtung ein. Die Übereinstimmung von Panegyrici und



Abb. 13. Septimius Severus, Rom, Aureus, 202 n. Chr., Ø 20,1 mm, 6,95 g, RIC IV Septimius Severus 181C (aureus), Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr. RÖ 14705



Abb. 14. Postumus, Lugdunum, Aureus, 260–269 n. Chr., Ø unbekannt, 6,34 g, RIC V Postumus 18, London, British Museum, Inv.-Nr. 1867,0101.826

100 Vgl. hierfür besonders Bergmann 2008, S. 13–21 und von den Hoff 2009, S. 239–263.

101 Weil der Herrscher alles sieht, erhält er göttlichen Beistand. Smith 1997, S. 198; Paneg. XII 4,1. Auch im Panegyricus des Jahres 307 auf die Herrscher Maximian und Konstantin wird das kaiserliche Feuer der Augen (*imperatorius ardor oculum*) gelobt. Vgl. hierfür den Aufsatz „The Watchful Eye (oculus pervigil)“ von Florian Haymann, den ich als Manuskript einsehen konnte und der demnächst in „Academia Letters“ erscheinen soll; Paneg. VII 9,5.

102 Haymann 2021, S. 304. Vgl. beispielsweise RIC VII Nicomedia 41.

Münzbildern tritt in der Zeit der Tetrarchie besonders deutlich hervor. Die Ableitung der Abstammung und Macht von Jupiter und Hercules wurde in Lobreden und Münzbildern der Herrscher gleichermaßen repräsentiert.¹⁰³ Der Beginn dieser Tendenz der Überhöhung des Herrschers, statt der zuvor üblichen Ausrichtung an den tatsächlichen Leistungen für das Reich, zeigt sich markant im Münzbild des 3. Jahrhunderts n. Chr. auf den Goldmünzen des Gegenkaisers Postumus.



Abb. 15. Postumus, Köln, Aureus, 260–269 n. Chr., Ø 20 mm, 5,88 g, RIC V Postumus 260, Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Inv.-Nr. 18263029



Abb. 16. Gallienus, Rom, Aureus, 265 n. Chr., Ø 17 mm, 2,44 g, RIC V Gallienus 82, Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Inv.-Nr. 18276774

103 Die beiden Herrscher Diokletian und Maximian übernahmen beispielsweise die *cognomina Iovius* und *Herculius*. Auch das Epitheton *conservatores* wurde vom höchsten Gott Jupiter zeitgleich in Münzen und Lobreden auf die Kaiser selbst übertragen. Steinbock 2014, S. 54f.; Paneg. X 13,2.

10. Weitere Formen des theomorphen Herrscherbildes in der Krisenzeit des 3. Jahrhunderts n. Chr. auf Goldmünzen

Die Frontalität stellt eine von mehreren neuen Formen der kaiserlichen Überhöhung dar, um die göttergleichen Fähigkeiten des Kaisers, die speziell ihn zur Überwindung der Krisenzeit befähigen, zu repräsentieren. Ein weiteres erstmals im Prinzipat auf Münzen von Postumus genutztes Mittel zum Ausdruck seiner besonderen Eignung sind Staffelbüsten (*capita jugata*) von ihm und Göttern. Staffelbüsten entsprachen einem ptolemäischen Darstellungsschema und wurden in der frühen Kaiserzeit erstmals wieder für die dynastische Repräsentation auf römischen Münzen verwendet. Sie finden sich zudem zeitgleich, häufig versehen mit göttlichen Attributen, auf Kaiserkameen. Nur sehr selten wurden Staffelbüsten von Kaisern und Gottheiten, wie auf einem Medaillon von Commodus mit Minerva, auf numismatischen Objekten abgebildet. Bei Medaillons handelt es sich zudem um Medien mit besonderem Dedikationscharakter und anderen Möglichkeiten der Repräsentation.¹⁰⁴ Eindrücklich wurde bei Postumus dergestalt seine Nähe zu den wichtigsten Göttern des Reiches und sein Schutz durch diese im Münzbild demonstriert. Wiederum wurden hintereinander gestaffelte Porträts von Familienmitgliedern besonders häufig auf Münzen der Severer genutzt, um die Eintracht der Dynastie deutlich sichtbar zu machen. Einzigartig für das Prinzipat ist in der Repräsentation von Postumus erneut die Vervielfältigung der Götterbildnisse durch ihre Abbildung auf beiden Seiten der Münze. Die Staffelbüsten wurden ausschließlich auf Edelmetallprägungen aufgebracht.¹⁰⁵ Während die besondere Nähe zum Kaiser auf dem Avers allein seinem wichtigsten Schutzgott Hercules zukommt, sind auf dem Revers auch die Büsten anderer Gottheiten abgebildet. Die auf der Münzrückseite beschriebenen Tugenden des Herrschers wurden durch die Vielzahl der Götter, die ihn umgeben, besonders inszeniert. Ein eindruckliches Beispiel hierfür sind zwei Münztypen mit Sol und Luna zur Legende CLARITAS AVG(usti) („der Glanz des Kaisers“) (Abb. 15). Die Eigenschaft des Kaisers kommt erstmals im Prinzipat auf Münzen von Postumus vor. Sie wird durch den besonderen Darstellungsmodus und das glänzende Material der Münze betont, denn durch was könnte der Glanz des Kaisers besser hervorgehoben werden als durch die beiden astralen Gottheiten?¹⁰⁶ Der gleichzeitig Ewigkeit und Neuanfang durch Auf- und Untergang suggerierende Charakter der Gestirne Sonne und Mond prädestinierte sie

104 Bastien 1992–1994, Bd. 2, S. 649–659, vgl. auch Bd. 3, Taf. 16.2 und 19.1 für Kaiserkameen mit Staffelbüsten aus julisch-claudischer Zeit und Taf. 72.2 und 72.4 für Commodus mit Minerva; Lichtenberger 2011, S. 340, auch Anm. 127.

105 22 Denare, 13 Aurei, 1 Antoninian, 2 Quinare.

106 RIC V Postumus 260 und 336; Die Gestaltung ist stark durch Münzbilder von Septimius Severus beeinflusst, die diesen mit Strahlenkrone neben seiner Frau Julia Domna zeigen, deren Büste auf einer Mondsichel ruht. Vgl. beispielsweise RIC IV Caracalla 52; dazu auch Mairat 2014, S. 136.

auch in der römischen Antike für das panegyrische Herrscherlob.¹⁰⁷ Die Herrschaft des Kaisers konnte mit Bezug auf sie als Anfang eines neuen Zeitalters dargestellt werden.¹⁰⁸ Gängige Formen des Herrscherlobs wurden somit bei Postumus mit neuen Darstellungsmodi auf Münzen illustriert.

Der Vergleich mit den Abweichungen und Experimenten in der Herrschaftsrepräsentation des zentralrömischen Kaisers Gallienus macht die Verortung der besonderen Formen des Herrscherbildes auf Edelmetallprägungen im spezifischen kulturellen Kontext dieser Krisenzeit verständlich. Beide Herrscher unterstrichen gleichermaßen ihre militärische Tüchtigkeit und Sieghaftigkeit, indem sie sich mit den Attributen des Heroen Hercules, der Keule und dem Löwenfell, auf vielen ihrer Prägungen zeigten und damit ebenfalls die Kraft dieses Halbgottes in ungewöhnlicher Quantität im Medium Münze für sich beanspruchten.¹⁰⁹

Die gesteigerten Repräsentationsmöglichkeiten durch die Ableitung göttlicher Fähigkeiten zeigen sich auch in weiteren außergewöhnlichen Münzbildern des Kaisers

107 In einem ewig währenden Kreislauf fährt die an die griechische Göttin Selene angelehnte Göttin Luna am Ende der Nacht auf ihrer Biga (Zweigespann) zum Ozean herab und ihr Bruder Sol / Helios auf der anderen Seite des Meeres auf seiner Quadriga zum Himmelsgewölbe hinauf. Vgl. Roscher 1886–1937, s.v. „Luna“ (Emil Aust), Bd. 2.2 (1897), Sp. 2154–2160. Der Vergleich des Herrschers mit dem Sonnengott wird in Senecas *Apocolocyntosis* besonders deutlich. Siehe Sen. apocol. 4,1: *felicia lassis / saecula praestabit legumque silentia rumpet. / qualis discutiens fugientia Lucifer astra / aut qualis surgit redeuntibus Hesperus astris, / qualis, cum primum tenebris Aurorae solutis / induxit rubicunda diem, Sol aspiciet orbem / lucidus et primos a carcere concitat axes: / jo talis Caesar adest, talem iam Roma Neronem / aspiciet. flagrat nitidus fulgore remisso / vultus et adfuso cervix formosa capillo.* („Glückselige Zeiten / wird er der erschöpften Menschheit schaffen und brechen das / Schweigen des Rechts. / Gleich wie Lucifer, wenn er die fliehenden Sterne verscheucht, / oder wie Hesperus emporsteigt beim Wiederkehren der Sterne, / gleichwie Sol, sobald Aurora das Dunkel zerstreut / und purpurrot den Tag heraufgeführt hat, den Erdkreis erblickt / strahlend und das frische Gespann aus den Schranken / hervorjagt: / Solch ein Kaiser erscheint, so wird Rom jetzt seinen Nero / schauen. Es leuchtet strahlend in mildem Glanz / sein Antlitz, und unter wallendem Haar sein bildschöner / Nacken.“)

108 Die Astralsymbolik war bereits beim ersten Princeps wesentlicher Bestandteil seiner Repräsentation. Der *sidus iulium*, der nach dem Tod Caesars bei Spielen für Venus Genetrix erschienene Komet, begegnet in verschiedenen Münzbildern. Mit diesem Zeichen wurde die Hoffnung auf eine Wiederkehr des goldenen Zeitalters nach der Bürgerkriegszeit verbunden. Siehe Cass. Dio 45,7,1. Vgl. für den Kometen in der Münzprägung von Augustus beispielsweise RIC I² Augustus 102 und 339; bereits auf republikanischen Münzen wurden die Bildnisse von Sol / Apollon und Diana Lucifera als Zeichen für das neue *saeculum* aufgebracht. Auch bei Septimius Severus stehen sieben Sterne und die Mondsichel für die *saeculi felicitas* und damit für ein neues glückliches Zeitalter nach einer Zeit schneller Herrscherwechsel. Mondsichel und Strahlenkrone wurden zudem auf besonderen Goldprägungen als Attribut dieses Kaisers und seiner Frau verwendet. Vgl. hierfür beispielsweise RIC IV Caracalla 36b; siehe für die Bedeutung der Astralsymbolik für die Repräsentation besonders auch Alföldi 1930, S. 372–374.

109 Vgl. hierfür beispielsweise RIC V Postumus 307 und RIC V Gallienus 447.

Gallienus. Auf fünf Münztypen – davon vier Goldmünzen – wird dieser Herrscher in der Vorderseitenlegende als GALLIENAE AVGVSTAE, mit seinem Namen und dem Augustus-Titel im Dativ Femininum, angesprochen. Zusätzlich trägt er mit dem Ährenkranz das charakteristische Attribut der Göttin Demeter/Ceres auf dem Haupt.¹¹⁰ Die entsprechenden Münzrückseiten rühmen seine Sieghaftigkeit entweder durch eine Victoria in einer Biga, während in der Legende VBIQVE PAX („Frieden überall“) beschworen wird,¹¹¹ oder wie oben gezeigt durch den Kaiser mit einem Globus als Weltherrschaftsattribut, der von der Siegesgöttin zur Legende VICTORIA AVG(usti) („der Sieg des Augustus“)¹¹² bekränzt wird (Abb. 16).¹¹³ Einzigartig für die Repräsentation männlicher römischer Kaiser wurde in der Zeit der schlimmsten Krise aus dem Bedürfnis der Neuausrichtung der Repräsentation sogar das Attribut einer weiblichen Gottheit aufgegriffen. Während sich der Ährenkranz noch auf einigen anderen Aureus-Prägungen mit ebenfalls deutlich militärisch konnotierten Reversbildern halten konnte,¹¹⁴ erscheint die feminine Kaiseransprache in der Averslegende als ein nicht anschlussfähiges Experiment und verschwindet alsbald wieder aus der kaiserlichen Münzprägung. Diese Prägungen bilden eine von mehreren außergewöhnlichen Repräsentationsstrategien auf den Münzen dieses Kaisers ab. Als weitere ungewöhnliche Bildersprache ist der Bezug auf den ersten Princeps Augustus durch dessen Bildnis auf dem Revers auf Goldmedaillons und Aurei zur einmaligen Legende DEO AVGVSTO zu nennen. In dieser Umschrift wird Augustus als *deus*, also als Gott und nicht bloß mit *divus*, der üblichen Anrede vergöttlichter Kaiser, angesprochen. Andere seltene Silbermedaillons zeigen Gallienus mit dem Diadem hellenistischer Könige und alexandergleich in den Nacken gelegtem Kopf.¹¹⁵ Diese besonderen Repräsentationsstrategien auf Edelmetallprägungen vermitteln einen Eindruck von der Vielfalt an außergewöhnlichen Versuchen, in der Krisenzeit ein neues Herrscherbild zu entwickeln.

Die beiden Konkurrenten erprobten eine radikale Neuausrichtung des Herrscherbildes speziell auf Goldmünzen. Exzeptionell wird bei Postumus dabei das Auffächern

110 Hannestad 1986, S. 295; vgl. für die sehr ähnliche Darstellung der Ceres mit Ährenkranz auf Aversen Statere aus Delphi aus klassischer Zeit beispielsweise IKMK Berlin 18226528. Die Göttin taucht mit diesem Attribut auch auf Münzen der Römischen Republik auf (beispielsweise RRC 467); wahrscheinlich ebenso auf Reversen des Prinzipats, allerdings erschwert die sehr kleine Darstellung die genaue Deutung. Vgl. hierfür beispielsweise British Museum Inv.-Nr. 1936,0604.1 (RIC II, 1² Vespasian 1398).

111 RIC V Gallienus 74 und 359.

112 Mit Hölscher wird davon ausgegangen, dass Victoria nicht als Eigenschaftsgottheit – eine Gottheit, die als Verkörperung einer Eigenschaft im Menschen wirkt –, sondern als wirklich eigenständige Gottheit, die außerhalb des Menschen existiert, zu verstehen ist. Daher ist der Sieg an sich gemeint und nicht die Sieghaftigkeit des Kaisers. Hölscher 1967, S. 173–176.

113 RIC V Gallienus 82, 87 und 128.

114 Vgl. hierfür RIC V Gallienus 38.

115 Bergmann 1983, S. 48; RIC V Gallienus 9 und 28; Delbrück 1940, Taf. 15.45.

des Herrschaftsverständnisses auf den verschiedenen Münzmetallen ersichtlich. Der Gegenkaiser stellte sich auf seinen Goldprägungen in besonderer Nähe zu den Göttern dar, nahm gar selbst die Haltung und Attribute von Göttern und Heroen ein und beanspruchte damit, so mächtig wie diese zu sein. Dagegen wurde auf den in Massen umlaufenden niedrigeren Nominalen seine Legitimationsbasis, die Sicherung der Nord-West Provinzen vor einfallenden Stämmen, mit alltagsnahen Motiven zur Schau gestellt. In diesem Sinn verheißt ein Schiff auf Silbermünzen FELICITAS TEMP(orum), eine glückliche Zeit (Abb. 17). Es handelt sich dabei wahrscheinlich um einen speziellen Schiffstypus in Form der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. eingeführten *navis lusoria*. Diese sehr schlanken und flachliegenden Schiffe verfügten über eine hohe Manövrierfähigkeit und waren leicht zu bedienen. Sie konnten daher ideal für Truppenverlegungen auf Flüssen und effizient zur Sicherung des Rheins eingesetzt werden.¹¹⁶ Damit wurde ein gängiges Münzmotiv für das spezifische Problem des Gallischen Sonderreiches umgedeutet. Die Bedeutung der Sicherung der Rheingrenze für die Herrschaftslegitimation des Gegenkaisers wird auch aus zwei Emissionen mit dem liegenden Flussgott nebst Schiff zur Botschaft SALVS PROVINCIARVM („das Wohl der Provinzen“) ersichtlich (Abb. 18).



Abb. 17. Postumus, Lugdunum, Antoninian, 260–269 n. Chr., Silber, Ø 21,5 mm, 3,42 g, RIC V Postumus 73, New York, American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1944.100.30921



Abb. 18. Postumus, Lugdunum, Antoninian, 260–269 n. Chr., Kupferlegierung, Ø 22 mm, 4,2 g, RIC V Postumus 87, London, British Museum, Inv.-Nr. 1951.0603.3

¹¹⁶ Dahmen 2016, S. 45.

11. Zusammenfassung der Ergebnisse

Auf dem Gipfel der Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. wurden spezifische Repräsentationsstrategien mit neuen Formen eines theomorphen Herrscherbildes entwickelt. In einer besonderen Dichte finden sich diese in der Münzprägung des Usurpators Postumus. Gleichmaßen nahmen er und Gallienus mit Physiognomie, Haltung und Attributen Bezug auf die bedeutendsten ihrer Vorgänger im Kaiseramt sowie auf Heroen und Götter. Neu für die Aushandlungs- und Kommunikationsprozesse um das Herrscherbild in der römischen Bildersprache war deren primäre Entwicklung im Medium Münze, besonders auf Edelmetallprägungen. In der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. wurde, bedingt durch die besonderen historischen Umstände der Krise, die Entwicklung eines neuen Herrscherbildes notwendig. Hierfür reichte die bloße Erweiterung des Typenspektrums durch Variationen der Personifikationen kaiserlicher Eigenschaften oder die Einführung neuer Reversmotive allein nicht mehr aus. Das Bildnis des Herrschers selbst musste durch mythische und göttliche Attribute ergänzt und durch eine veränderte Haltung überhöht werden. Die Frontalität stellt eine Form dieser Überhöhung des Kaisers in der Sprache des panegyrischen Herrscherlobes auf einem staatlich kontrollierten Medium und damit einen bewusst gewählten Ausdruck eines neuen Herrschaftsverständnisses dar. Zuvor war die überhöhte Ansprache des Kaisers primär im Kontext von Ehrbezeugungen aufgrund herausragender Leistungen des Herrschers in Lobreden sowie der Dichtung und damit lediglich in einem beschränkten medialen Rahmen möglich. Die lobende Ansprache wurde zudem in Kaiserkameen und Ehrenstatuen und damit wiederum in Medien mit besonderem Dedikationscharakter in einem gehobenen und damit stark beschränkten Umfeld bildlich inszeniert.¹¹⁷ Überhöhende Aussagen über den Kaiser wurden damit vorwiegend in Medien mit geringer Sichtbarkeit ausgedrückt.¹¹⁸ Dieser Kontext wurde durch die Umsetzung alter Formen der Herrscherpanegyrik im Medium Münze stark erweitert und die Reichweite der besonderen Herrscherdarstellung erhöht. Losgelöst von spezifischen Leistungen für das Imperium im Sinne der Prinzipatsideologie konnten die durch göttliche Fähigkeiten qualifizierten Herrscher in erweiterter Quantität und Sichtbarkeit repräsentiert werden. Fanden sich bereits zuvor theomorphe Darstellungen der Kaiser auf Münzen, wurden diese in der Krisenzeit nicht nur mit göttlichen Attributen, sondern zusätzlich auch in einer selbst heroisch und göttlich tradierten Haltung abgebildet, was einen Bruch mit den bis dahin üblichen Darstellungskonventionen römischer Kaiser auf Münzen darstellt. In der Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. wurde diese Vermittlung der gesteigerten Leistungsfähigkeit der Herrscher gerade auf den Münzen aufgebracht, die selbst durch ihre besondere Materialität die Eignung zur Herrschaft und Stabilität vermittelten.

¹¹⁷ Von den Hoff 2005, S. 130.

¹¹⁸ Von den Hoff 2011, S. 41 f.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Cass. Dio = Cassius Dio: Roman History, übers. von Earnest Cary auf Grundlage der Version von Herbert Baldwin Forster, 9 Bde., Cambridge, MA/London 1914–1927 (Loeb Classical Library 32, 37, 53, 66, 82, 83, 175, 176 und 177).
- CIL XIII.1.1 = Corpus Inscriptionum Latinarum, Bd. 13: Inscriptiones trium Galliarum et Germaniarum Latinae, Ps. 1, Fasc. 1: Inscriptiones Aquitaniae et Lugdunensis, hg. von Otto Hirschfeld und Karl Friedrich Wilhelm Zangenmeister, Berlin 1899.
- Eutr. = Eutropius: Breviarium ab urbe condita, hg. von Carlo Santini, Leipzig 1979 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Herodian. = Herodianus: Regnum post Marcum, hg. von M. Carlo Lucarini, München/Leipzig 2005 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Iuv. = Juvenal: Satiren/Saturae. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Sven Lorenz, Berlin/Boston 2017 (Sammlung Tusculum).
- Paneg. = Panegyrici Latini: Lobreden auf römische Kaiser, eingel., übers. und komm. von Brigitte Müller-Rettig, 2 Bde., Darmstadt 2008, Bd. 1: Von Diocletian bis Konstantin.
- Petron. = Petronius: Das Gastmahl des Trimalchio, hg. und übers. von Carl Hoffmann, Berlin 2014 [Nachdruck der Ausgabe München 1937].
- Plin. nat. = C. Plinius Secundus: Naturalis historiae/Naturkunde. Lateinisch-deutsch, 37 Bücher in 32 Bde., hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Wolfgang Glöckler und Joachim Hopp (ab Bd. 23), München/Zürich 1973–2004 (Sammlung Tusculum).
- Plut. Alexandros = Plutarch: Vitae parallelae, Bd. 2, Fasc. 2, hg. von Alexander Claes Lindskog und Konrat Ziegler/Hans Gärtner (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Berlin 1994, S. 152–253.
- Plut. Alexandros (übers. Ziegler/Wuhrmann) = Plutarch: Alexandros, in: Plutarch: Große Griechen und Römer, 6 Bde., übers. von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann, Bd. 5, 3., revidierte Aufl. Berlin/Boston 2010 (Bibliothek der Alten Welt), S. 7–100.
- RIC = Roman Imperial Coinage, hg. von Harold Mattingly, Edward A. Sydenham, Robert A.G. Carson et al., 5 Bde., London 1923–2019.
- RRC = Roman Republican Coinage, hg. von Michael H. Crawford, London 1974.
- Sen. apocol. = Seneca: Apokolokyntosis. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Gerhard Binder, Düsseldorf/Zürich 1999 (Sammlung Tusculum).
- Sen. epist. = Seneca: Epistulae morales ad Lucilium/Briefe an Lucilius, 2 Bde., hg. und übers. von Gerhard Fink (Bd. 1) und Rainer Nickel (Bd. 2), Düsseldorf 2007–2009 (Sammlung Tusculum).
- SHA = Scriptores Historiae Augustae, hg. und übers. von David Magie, 3 Bde., Cambridge, MA/London 1967 (Loeb Classical Library 139, 140 und 263).

Sekundärliteratur

- Alföldi 1930 = Alföldi, Andreas: Der neue Weltherrscher der vierten Ekloge Vergils, in: Hermes 65.4 (1930), S. 369–384.
- Alföldi 1970 = Alföldi, Andreas: Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche, Darmstadt 1970.
- Aßkamp et al. 2007 = Aßkamp, Rudolf/Brouwer, Marijke/Christiansen, Jörn/Kenzler, Herwig/Wamser, Ludwig (Hgg.): Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel, Mainz 2007.

- Bahrfeldt 1972 = Bahrfeldt, Max von: Die römische Goldmünzenprägung während der Republik unter Augustus. Eine chronologische und metrologische Studie, Aalen 1972 [Nachdruck der Ausgabe Halle 1923].
- Bastien 1992–1994 = Bastien, Pierre: Le Buste Monétaire des Empereurs Romains, 3 Bde., Wetteren 1992–1994 (Numismatique Romaine. Essais, Recherches et Documents 19).
- Beckmann 2009 = Beckmann, Martin: The Significance of Roman Imperial Coin Types, in: Klio. Beiträge zur alten Geschichte 91.1 (2009), S. 144–161.
- Beckmann 2019 = Beckmann, Martin: The Gold Coinage of Hadrian, AD 130–138, in: American Journal of Numismatics, Second Series 31 (2019), S. 145–188.
- Béranger 1965 = Béranger, Jean: Der ‚Genius populi Romani‘ in der Kaiserpolitik, in: Bonner Jahrbuch 165 (1965), S. 72–87.
- Bergmann 1977 = Bergmann, Marianne: Studien zum Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr., Bonn 1977 (Antiquitas 18).
- Bergmann 1983 = Bergmann, Marianne: Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr., in: Herbert Beck/Peter C. Bol (Hgg.): Spätantike und frühes Christentum. Katalog zur Ausstellung im Liebieghaus Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. 1983, S. 41–59.
- Bergmann 1998 = Bergmann, Marianne: Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1998.
- Bergmann 2008 = Bergmann, Marianne: Zur Bildersprache römischer Kaiserkameen, in: Gertrud Platz-Horster (Hg.): Mythos und Macht. Erhabene Bilder in Edelstein. Internationales Kolloquium zur gleichnamigen Ausstellung der Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin im Alten Museum am Lustgarten 27. Juli 2007, Berlin 2008, S. 13–21.
- Bergmann 2013 = Bergmann, Marianne: Portraits of an Emperor. Nero, the Sun, and Roman *Otium*, in: Emma Buckley/Martin T. Dinter (Hgg.): A Companion to the Neronian Age, Chichester 2013, S. 332–362.
- Bland 1996 = Bland, Roger F.: The Development of Gold and Silver Coin Denominations, A.D. 193–253, in: Cathy Elizabeth King/David Wigg (Hgg.): Coin Finds and Coin Use in the Roman World. The Thirteenth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History, 25.–27.3.1993, Berlin 1996 (Studien zu Fundmünzen der Antike 10), S. 63–100.
- Boschung 2012 = Boschung, Dietrich: Zur Portraitdarstellung der Kaiser des Gallischen Sonderreiches, in: Thomas Fischer (Hg.): Die Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. und das Gallische Sonderreich. Akten des Interdisziplinären Kolloquiums Xanten 26. bis 28. Februar 2009, Wiesbaden 2012 (Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelalters 8), S. 85–96.
- Burnett 2004 = Burnett, Andrew M.: Coinage in the Roman World, London 2004.
- Dahmen 2007 = Dahmen, Karsten: The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins, London/New York 2007.
- Dahmen 2016 = Dahmen, Karsten: Kaiser und Galeere. Ein bemerkenswertes Schildzeichen für Victorinus von Gallien, in: Holger Schwarzer/H.-Helge Nieswandt (Hgg.): „Man kann es sich nicht prächtig genug vorstellen!“ Festschrift für Dieter Salzmann zum 65. Geburtstag, 2 Bde., Münster 2016, Bd. 1, S. 43–47.
- Dahmen/Weisser 2009 = Dahmen, Karsten/Weisser Bernhard: Goldene Alexander zum Geschenk, in: Stylianē Drougou et al. (Hgg.): Kermatia philias. Timētikos tomos gia ton Iōannē Touratsoglou, Athen 2009, S. 343–359.
- Delbrück 1940 = Delbrück, Richard: Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, Berlin 1940 (Das römische Herrscherbild 3.2).
- Dressel 1906 = Dressel, Heinrich: Fünf Goldmedaillons aus dem Funde von Abukir, Berlin 1906.

- Drinkwater 1987 = Drinkwater, John F.: *The Gallic Empire. Separatism and Continuity in the North-Western Provinces of the Roman Empire, A.D. 260–274*, Stuttgart 1987 (*Historia* 52).
- Elkins 2006 = Elkins, Nathan T.: *The Flavian Colosseum Sestertii. Currency or Largess?* In: *Numismatic Chronicle* 166 (2006), S. 211–221.
- Elkins 2014 = Elkins, Nathan T.: *Taxes, Liberty, and the „Quadrantes“ of Caligula*, in: *Numismatic Chronicle* 174 (2014), S. 111–118.
- Elsner 2000 = Elsner, Jás: *Frontality in the Column of Marcus Aurelius*, in: John Scheid/Valérie Huet (Hgg.): *La Colonne Aurélienne. Autour de la Colonne Aurélienne. Geste et Image sur la Colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout 2000, S. 251–264.
- Fittschen/Zanker/Cain 1985 = Fittschen, Klaus/Zanker, Paul/Cain, Petra: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. 1: *Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz 1985 (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 3).
- Hannestad 1986 = Hannestad, Niels: *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus 1986 (*Jütland Archaeological Society Publications* 19).
- Haymann 2019 = Haymann, Florian: *In hoc singulari signo. Eine frontale Siegerpose Constantins I. mit Kreuzfeldzeichen*, in: Margret Karola Nollé/Peter M. Rothenhöfer/Gisela Schmied-Kowarzik/Hertha Schwarz/Hans Christoph von Mosch (Hgg.): *Panegyrikoí Logoi. Festschrift für Johannes Nollé zum 65. Geburtstag*, Bonn 2019, S. 249–276.
- Haymann 2021 = Haymann, Florian: *Beobachtungen zu den Frontalbildnissen der beiden Licinii*, in: *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 71 (2021), S. 287–309.
- Harl 1996 = Harl, Kenneth W.: *Coinage in the Roman Economy, 300 B.C. to A.D. 700*, Baltimore 1996.
- Hekster 2002 = Hekster, Olivier: *Coins and Messages. Audience Targeting on Coins of Different Denominations?* In: Paul Erdkamp/Olivier Hekster/Gerda de Kleijn/Stephan T.A.M. Mols/Lukas de Blois (Hgg.): *The Representation and Perception of Roman Imperial Power*, Rom 2002 (*Impact of Empire* 3), S. 20–35.
- Hildebrandt 2005 = Hildebrandt, Frank: *Diomedes. Tauglich für die römische Herrschaftsikonographie?* In: Thomas Ganschow/Matthias Steinhart (Hgg.): *Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka*, Remshalden 2005, S. 149–153.
- Hölscher 1967 = Hölscher, Tonio: *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz 1967.
- Hölscher 2008 = Hölscher, Tonio: *The Concept of Roles and Malaise of „Identity“*. *Ancient Rome and the Modern World*, in: Sinclair Bell/Inge Lyse Hansen (Hgg.): *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation*, Ann Arbor 2008 (*Memoirs of the American Academy in Rome Supplementary* 7), S. 41–56.
- Hoff 2005 = Hoff, Ralf von den: *Commodus als Hercules*, in: Luca Giuliani (Hg.): *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, S. 114–135.
- Hoff 2009 = Hoff, Ralf von den: *Caligula. Zur visuellen Repräsentation eines römischen Kaisers*, in: *Archäologischer Anzeiger* 25 (2009), S. 239–263.
- Hoff 2011 = Hoff, Ralf von den: *Kaiserbildnisse als Kaisergeschichte(n). Prolegomena zu einem medialen Konzept römischer Herrscherporträts*, in: Aloys Winterling (Hg.): *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer neuen Römischen Kaisergeschichte 31 v. Chr.–192 n. Chr.*, München 2011 (*Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien* 75), S. 15–43.
- Howgego 2000 = Howgego, Christopher: *Geld in der Antiken Welt. Eine Einführung*, Darmstadt 2000.
- Jones 2020 = Jones, John Melville: *Pliny's Dating of the First Roman Gold Coins*, in: *Schweizer Münzblätter* 70 (2020), S. 87–95.

- Kemkes 2013 = Kemkes, Martin: Caracalla. Kaiser, Tyrann, Feldherr, in: Caracalla. Kaiser, Tyrann, Feldherr, hg. vom Archäologischen Landesmuseum Baden-Württemberg, Darmstadt/Mainz 2013, S. 7–32.
- Kemmers 2006 = Kemmers, Fleur: Coins for a Legion. An Analysis of the Coin Finds from the Augustan Legionary Fortress and Flavian Canabae Legionis at Nijmegen, Mainz 2006 (Studien zu Fundmünzen der Antike 21).
- Kent 1956 = Kent, J.P.C.: Gold Coinage in the Later Roman Empire, in: Robert Andrew Glindinning Carson/Carol Humphrey Vivian Sutherland (Hgg.): Essays in Roman Coinage Presented to Harold Mattingly, Oxford 1956, S. 190–204.
- King 1993 = King, C.E.: The Role of Gold in the Later Third Century A.D., in: Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini 95 (1993), S. 439–451.
- König 1981 = König, Ingemar: Die gallischen Usurpatoren von Postumus bis Tetricus, München 1981.
- Kovacs 2015 = Kovacs, Martin: *Imitatio Alexandri*. Zu Aneignungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt, in: Ralf von den Hoff/Felix Heinzer/Hans W. Hubert/Anna Scheurs-Morét (Hgg.): *Imitatio heroica*. Heldenangleichung im Bildnis, Würzburg 2015 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 1), S. 47–84.
- Kovacs 2022 = Kovacs, Martin: Vom Herrscher zum Heros. Die Bildnisse Alexanders des Großen und die *Imitatio Alexandri*, Rahden, Westf. 2022 (Tübinger Archäologische Forschungen 34).
- Lichtenberger 2011 = Lichtenberger, Achim: Severus Pius Augustus. Studien zur sakralen Repräsentation und Rezeption der Herrschaft des Septimius Severus und seiner Familie (193–211 n. Chr.), Leiden/Boston 2011.
- L'Orange 1984 = L'Orange, Hans Peter: Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284–361 n. Chr., Berlin 1984 (Das römische Herrscherbild 3.4).
- Luther 2008 = Luther, Andreas: Das gallische Sonderreich, in: Klaus-Peter Johné (Hg.): Die Zeit der Soldatenkaiser. Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235–284), 2 Bde., Berlin 2008, Bd. 1, S. 325–341.
- Maderna 1988 = Maderna, Caterina: Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt, Heidelberg 1988 (Archäologie und Geschichte 1).
- Mairat 2014 = Mairat, Jerome: The Coinage of the Gallic Empire, PhD thesis, Oxford 2014.
- Metcalfe 1993 = Metcalfe, William E.: Whose Liberalitas? Propaganda and Audience in the Early Roman Empire, Rivista Italiana di Numismatica 95 (1993), S. 337–346.
- Naumann-Steckner 2007 = Naumann-Steckner, Friederike: Luxus in Gold – ein Verbrechen an der Menschheit? In: Rudolf Aßkamp/Marijke Brouwer/Jörn Christiansen/Herwig Kenzler/Ludwig Wamser (Hgg.): Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel, Mainz 2007, S. 138–149.
- Noreña 2001 = Noreña, Carlos F.: The Communication of the Emperor's Virtues, in: The Journal of Roman Studies 91 (2001), S. 146–168.
- Noreña 2011 = Noreña, Carlos F.: Imperial Ideals in the Roman West. Representation, Circulation, Power, Cambridge, MA 2011.
- Roscher 1886–1937 = Roscher, Wilhelm Heinrich (Hg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6 Bde., Leipzig 1886–1937.
- Salzmann 2001 = Salzmann, Dieter: Alexanderschilde. Numismatische Zeugnisse für die Alexanderverehrung Caracallas, in: Johannes Bergemann (Hg.): Wissenschaft mit Enthusiasmus. Beiträge zu antiken Bildnissen und zur historischen Landeskunde, Rahden, Westf. 2001 (Internationale Archäologie 14), S. 173–191.
- Schulte 1983 = Schulte, Bernhard: Die Goldprägung der gallischen Kaiser von Postumus bis Tetricus, Aarau/Frankfurt a.M./Salzburg 1983 (Typos 4).

- Seelentag 2004 = Seelentag, Gunnar: Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Principat, Stuttgart 2004 (Hermes-Einzelschriften 91).
- Smith 1997 = Smith, Roland R. R.: The Public Image of Licinius I. Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century, in: *The Journal of Roman Studies* 87 (1997), S. 170–202.
- Steinbock 2014 = Steinbock, Bernd: Coin Types and Latin Panegyrics as Means of Imperial Communication, in: Nathan T. Elkins / Stefan Krmnicek (Hgg.): *Art in the Round. New Approaches to Ancient Coin Iconography*, Rahden, Westf. 2014 (Tübinger Archäologische Forschung 16), S. 51–67.
- Stewart 1993 = Stewart, Andrew: *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1993.
- Sutherland 1970 = Sutherland, Carol H. V.: *Gold. Macht, Schönheit und Magie*, Wien / München 1970.
- Temporini-Gräfin Vitzthum 2002 = Temporini-Gräfin Vitzthum, Hildegard: Die Familie der ‚Adoptivkaiser‘ von Traian bis Commodus, in: Hildegard Temporini-Gräfin Vitzthum (Hg.): *Die Kaiserinnen Roms. Von Livia bis Theodora*, München 2002, S. 187–264.
- Vollmer 2014 = Vollmer, Cornelius: Im Anfang war der Thron. Studien zum leeren Thron in der griechischen, römischen und frühchristlichen Ikonographie, Rahden, Westf. 2014 (Tübinger Archäologische Forschungen 15).
- Weeber 2003 = Weeber, Karl-Wilhelm: *Luxus im alten Rom. Die Schwelgerei, das süße Gift*, Darmstadt 2003.
- Weeber 2006 = Weeber, Karl-Wilhelm: *Luxus im alten Rom. Die öffentliche Pracht*, Darmstadt 2006.
- Wienand 2012 = Wienand, Johannes: *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.*, Berlin / Boston 2012.
- Woytek 2004 = Woytek, Bernhard: Die Metalla-Prägungen des Kaisers Traian und seiner Nachfolger, *Numismatische Zeitschrift* 111/112 (2004), S. 35–68.
- Woytek 2009 = Woytek, Bernhard: Themen der römischen Aureusprägung unter Kaiser Traian. Die Hauptlinien der typologischen Entwicklung, in: Sigrid Deger-Jalkotzy / Nikolaus Schindel (Hgg.): *Gold. Tagung anlässlich der Gründung des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 19.–20. April 2007, Wien 2009 (Origines 1), S. 113–136.
- Zanker 2003 = Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*, 4. Aufl. München 2003.
- Ziegler 1983 = Ziegler, Ruprecht: *Der Schatzfund von Brauweiler. Untersuchungen zur Münzprägung und zum Geldumlauf im gallischen Sonderreich*, Bonn 1983 (Beihefte der Bonner Jahrbücher 42).

Autologische Ordnungsaffordanzen in Strickers *Die irdenen Gefäße* und *Das Bild*

Abstract

Stricker's Middle High German texts *Die irdenen Gefäße* (*The Earthenware Vessels*) and *Das Bild* (*The Picture*) are characterized by the same central metaphorical connection between craft and poetry, that is, between an *artificium* imagined as tangible and the *artificium* of the narrative itself. While this connection has been conventional since antiquity, its compositional function for both texts, which can be described in terms of an autological affordance of order, goes far beyond conventional poetological reflection: The central metaphorical operation in Stricker's *Die irdenen Gefäße* on the one hand exposes gaps that derive either from the unused potential of the materiality of the clay vessels and that of the biblical *materia* or, quite the opposite, from the surplus of the transfer process. In *Das Bild*, on the other hand, the overabundance of order as a combination of the orders of the biblical *materia*, as well as that of the portrayed cleric's life and of the portrait itself, is embraced to such a radically exhaustive and ultimately destructive extent that the metaphorical operation threatens to end in collapse.

Keywords

Stricker, Medieval German Literature, Poetics, Parable, Order, Vessel, Picture

1. Ordnungsaffordanzen virtueller Gegenstände und Verfahren

Das Erzählen von virtuellen Kunstgegenständen gehört im Mittelalter wie schon in der Antike fest zum dichterischen Repertoire. Dabei dienen häufig aufwendige Ekphrasen – wie die Beschreibung des Achillesbildes in Homers *Ilias* oder die von Enites Pferd samt Sattelzeug in Hartmanns *Erec* – der Hervorbringung imaginativer Bilder in der Vorstellung der Rezipierenden.¹ Narrativierungen von Produktionsprozessen lassen sich hingegen in den meisten Fällen als poetologische Reflexion über die Herstellung des Textes lesen, insofern diese mit derjenigen des virtuellen *artificium* analogisiert werden kann. Gewissermaßen als diegetische Spiegelung der traditionellen *poeta faber*-

1 Zur Ekphrasis vgl. einführend Wandhoff 2003. – Für Anregungen zu diesem Aufsatz danke ich allen, die sich an der Diskussion auf der Tagung beteiligt haben, sowie besonders Daniela Wagner und Jan Stellmann für das kritische wie produktive Lektorat.

Metapher² wird so etwa mit den Teppichen Arachnes und Athenes in Ovids *Metamorphosen* zugleich am Text gewoben, während der Protagonist des *Prosa-Lancelot* im Zuge seiner Gefangenschaft bei Morgane seine eigene Geschichte als Freskenzyklus an die Gefängniswand malt und damit gleichsam verdoppelt.³ Eine dritte Möglichkeit, um die es im vorliegenden Beitrag anhand zweier hochmittelalterlicher Kurzerzählungen gehen soll, zeigt sich bei Texten, welche aus der virtuellen Materialität solcher Kunstgegenstände und deren Herstellung ihre eigene Vorlage beziehen, sich diese also im Sinne einer erzählstofflichen Potenz zunutze machen,⁴ um sie beim Verwirklichen im *artificium* narrativ zu duplizieren und beide – die Potenz des imaginierten Gegenstands sowie die im *artificium* realisierte – gegeneinander auszuspielen. Ausgangspunkt hierfür kann sowohl wie im ersten Fall eine Beschreibung des Gegenstands selbst als auch wie im zweiten eine der artistischen Praxis respektive der konkreten Fertigung des Gegenstands oder eine Kombination aus beidem sein.

Für mittelalterliches Erzählen vor dem Hintergrund christlicher Schöpfungs-theologie,⁵ das freilich auch eine Fülle an Ekphrasen und Produktionsanalogisierungen bietet, kommt dieser dritten Möglichkeit besondere Relevanz zu, da Dichten hier grundsätzlich nicht als Schöpfen (*creare*), sondern nur als Herstellen/Gestalten (*facere/fingere*) verstanden werden kann.⁶ Dichtung bedarf nach diesem Verständnis also einer explizit ausgestellten und – vor dem Hintergrund des seit Platon virulenten Vorwurfs der Lüge – zumindest mittelbar göttlichen Vorgängigkeit; ein Theologem, das sich auch in den neuplatonisch grundierten Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts niederschlägt,⁷ die Dichtung stets als Ausformung einer bestehenden *materia executata* („bereits

- 2 Vgl. konzis zur Imagination des dichterischen Produktionsprozesses im Kontext der *poeta faber*-Metaphorik Frick 2020, S. 219–228.
- 3 Vgl. unter diesem Aspekt zur Arachne-Episode Schmitz-Emans 2010. Zu Lancelots Bildkunst vgl. Ruberg 1998, der mit Blick auf die Schilderung des Malprozesses auf einen möglichen „Anklang an den Schöpfungsbericht“ (Ruberg 1998, S. 185) verweist. In diesem Kontext interessant ist auch die – am altfranzösischen Roman entwickelte, jedoch auf den deutschsprachigen Text grosso modo übertragbare – These von Wild, dass Lancelot, insofern er durch einen Freskenmaler inspiriert wird, der Darstellungen aus dem *Roman d'Enée* malt, dessen „durch ihre gelehrten Exempla ange-sehene Gattung der Antikenromane durch seine künstlerische Tätigkeit zu überbieten [versucht]“ (Wild 1995, S. 382).
- 4 Zu *materia* als Potenz in der mittelalterlichen Poetik vgl. Lieb 2005.
- 5 Vgl. dazu Wick 2021, S. 31–37.
- 6 Vgl. Kiening 2015, S. 12f. Die theoretische Unterscheidung wurde jedoch nur allzu regelmäßig poetisch unterminiert (vgl. Kiening 2015, S. 29–33) und ist daher – wie in der Einleitung zum Grundlagenband der *Anderen Ästhetik* aufgezeigt – in ästhetischer Praxis nur bedingt als stets trennscharfe Dichotomie zu denken (vgl. Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 13–15).
- 7 In seinen *Glosae super Platonem* bringt Wilhelm von Conches ein solches Verständnis vom menschlichen Werkschaffen – im Anschluss an den Kommentar des Calcidius zu Platons *Timaios* – auf die noch bei Thomas von Aquin gültige Formel: *Et sciendum quod omne opus uel est opus Creatoris, uel opus*

behandelt') oder *illibata* („unberührt“) bestimmen.⁸ Die jeweilige Pointe der beiden im Folgenden untersuchten Texte des Strickers aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, *Die irdenen Gefäße* und *Das Bild*,⁹ liegt nun darin, dass sie ihre *materia* gewissermaßen selbst fingieren; allerdings nicht als vorgängige Geschichte, sondern als erzählte Vorgänge mit einer prozesslogischen beziehungsweise Dinge mit einer materiell-diagrammatischen Affordanz,¹⁰ einer im Sinne des SFB 1391 autologischen¹¹ Ordnungsaffordanz, aus der sie sich beim Ausbilden ihrer narrativen Struktur mimetisch bedienen und dabei die heterologische Ordnung der jeweils zugleich zugrundeliegenden biblischen *materia* unterlaufen.¹²

naturae, uel artificis imitantis naturam („Auch ist zu wissen, dass jedes Werk entweder ein Werk des Schöpfers ist oder eines der Natur oder eines von einem Werkmeister, der die Natura nachahmt“; Wilhelm von Conches: *Glosae*, 37, Übersetzung von mir, M.W.). Vgl. dazu Speer 1994, S. 953f., und Flasch 1965, S. 276f.

- 8 So heißt es in der *Ars versificatoria* des Matthaeus Vindocinensis: *Amplius, materia de qua aliquis agere proponet aut erit illibata aut ab aliquo poeta primitus executata. Si executata fuerit, iuxta tenorem poetice narrationis erit procedendum [...]. [16] Sequitur de materia illibata, in cuius executione usus precipue debet investigari, ut sicut se habent cotidiane actiones, verborum amminiculo similiter exprimantur, ut emphatica materie executio videatur rem materialiter informare, scilicet ut usui equipolleet audientia verborum.* („Des weiteren wird der Gegenstand, worüber einer zu handeln sich vornimmt, entweder unbehandelt oder von irgendeinem Dichter zuerst abgehandelt worden sein. Wenn er abgehandelt wurde, so hat man entsprechend dem Tenor der poetischen Erzählung fortzuschreiten [...]. Nun zum unberührten Gegenstand, bei dessen Ausführung die Lebenspraxis genau untersucht werden soll, damit die täglichen Handlungen, so wie sie erfolgen, gleichermaßen mit den verbalen Mitteln ausgedrückt werden, so daß die nachdrückliche Ausführung des Gegenstandes das Sujet stofflich auszustatten scheint, d. h. der Wortlaut der Lebenspraxis gleichwertig ist.“) Inklusive der Übersetzung zitiert nach Matthaeus: *Ars versificatoria*, 4,3 und 16 (S. 156f. und 164f.).
- 9 Einen Forschungsüberblick zur geistlichen Kleinepik bietet Eichenberger 2015, S. 5–11. Als kaum narrativ organisierte Texte sind beide im Gegensatz zu den in letzter Zeit vermehrt untersuchten geistlichen Beispielerzählungen von der Forschung noch kaum beachtet worden.
- 10 Zum Konzeptbegriff vgl. einführend Fox / Panagiotopoulos / Tsouparopoulou 2015.
- 11 Vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26–29.
- 12 Das Verfahren hat Ähnlichkeiten zur *allegoria* (vgl. dazu pointiert Mertens Fleury 2014, S. 122–125), zielt allerdings weniger auf einen zu erschließenden Sinn des Gegenstands und damit seine Überwindung als vielmehr auf seine poetische Vervielfältigung. Zum Verhältnis der Strickerdichtung zur mittelalterlichen Allegorese vgl. Hagby 2001, S. 221–230.

2. Der *deus artifex* und sein ‚Qualitätstest‘ – *Die irdenen Gefäße*

Betrachten wir zunächst Strickers knapp 170 Verse fassende Beispielerzählung *Die irdenen Gefäße* (= Str 151).¹³ Der Text beginnt wie folgt:

Ein kunic machet erdiniu vaz.	
daz chunde er und niemen baz.	
swaz er der haben wolde,	
der sin hus bedurfen solde,	
diu machet er mit sin selbes hand.	5
swenne er si hete gebrant,	
swelhez er danne ganz vant,	
daz uber guldet er zehant	
und machet ez also lobesam,	
daz ez sinem hus wol gezam.	10
swelhez er vant zebrochen,	
daz wart an im gerochen:	
daz hiez er werfen an die stat,	
da man ez in diu hulwen trat.	
dem chunege tut geliche	15
der groze got, der riche,	
der edel unt der werde.	
der machet uns von der erde.	
wir sin erdiniu vaz.	
(Str 151, V. 1–19)	

Ein König formte Gefäße aus Erde;	
Das beherrschte er und niemand besser.	
Was immer er davon haben wollte,	
derer sein Heim bedurfte,	
die formte er mit eigener Hand.	5
Jedes Mal, nachdem er welche gebrannt hatte,	
übergoldete er sofort ein jedes,	
das er heil vorfand,	
und vollendete es so lobenswert,	
dass es seinem Heim gut anstand.	10
Ein jedes, das er zerbrochen vorfand,	
das wurde dafür zur Rechenschaft gezogen:	
Das befahl er sogleich	
in den Morast zu werfen.	
Diesem König gleicht im Handeln	15
der große Gott, der mächtige,	
der edle und ehrenvolle,	
der uns aus Erde macht.	
Wir sind Gefäße aus Erde.	

13 Im Folgenden zitiert nach Stricker: *Die irdenen Gefäße* (Übersetzungen von mir, M. W.).

Nach der Art einer zweiteiligen Gleichnisrede beschreibt der Text in diesem ersten Teil einen regelmäßigen Ablauf, die Gewohnheit eines bestimmten Königs, und setzt im zweiten Teil Elemente davon in Analogie zu solchen einer Vergleichssphäre, dem Wirken Gottes und seinen Folgen für die Menschen:¹⁴ So wie der König mit seinen Tongefäßen verfährt, so handelt auch der Schöpfergott, dessen Werke wiederum ‚wir‘ sind, die nach dem zweiten Schöpfungsbericht ebenfalls erdgeformten Menschen.¹⁵

Beim Schritt der Analogisierung drängt sich jedoch die Frage auf, wie es beim *deus artifex* („handwerklich schaffender Gott“) zum Ausschuss bei der Produktion kommen kann, von dem ja bereits der handwerklich begabte König nicht verschont blieb, der aber in der Übertragung – der biblisch verbürgten Vermessenheit der Frage zum Trotz (vgl. Is 45,9; Rm 8,20f.) – theologisch relevant und damit überaus heikel wird.¹⁶ Dass die Frage subtil artikuliert werden kann, liegt zum einen daran, dass auf Seiten des Handwerkerkönigs ein Bedürfnis nach schöpferischem Tun besteht (Str 151, V. 4), die implizit mit der nach der Ordnung der Grundsphäre abstrusen Verantwortlichkeit der Gefäße (Str 151, V. 12) zu korrelieren scheint. Letztere bildet für die Analogisierung allerdings ein notwendiges Pendant zur menschlichen Willensfreiheit, die ganz im Sinne des frühen Augustinus erst den Qualitätsunterschied zutage fördere,¹⁷ ohne dass sie für sich genommen als *agency* der Gefäße im Brennofen denkbar wäre. Zum anderen wird in der Grundsphäre also – wenn nicht ein unwahrscheinliches Versagen des vortrefflichen Töpfers oder eine noch weniger plausible, von ihm unabhängige Determination vorliegt – der mit der Materialität der Gefäße verknüpfte Zufall zur bestimmenden Kraft beim Brennen, was ein schiefes Licht auf die Vergleichssphäre wirft, zumal das menschliche Leben als Bewährungsprobe zunächst im Vergleich ausgespart bleibt.

Doch auch bei der nachgelieferten Unterscheidung von guten und schlechten Menschen in Analogie zu den entsprechenden Gefäßen und ihrer weiteren Behandlung, welche die Basis für den restlichen Löwenanteil des Textes bildet, bleibt das Autonomieproblem virulent. Während das Aussortieren der Gefäße durch den König nicht weiter

14 Zur Gattungsbestimmung der zweiteiligen Gleichnisrede, insbesondere in Abgrenzung zum verwandten Reimpaarbispiel, bei dem zum Vergleich ein Einzelfall erzählt und generalisiert wird, vgl. Holznagel 2003, S. 297–301, und Holznagel 2010, sowie ferner Holznagel 2006, S. 49–52, und Eichenberger 2015, S. 75f.

15 Vgl. Gn 2,7. Alle Angaben zur und Zitate aus der Bibel beziehen sich auf die zweisprachige Ausgabe: Biblia Sacra Vulgata.

16 Dieses Problem erwächst als Konsequenz daraus, dass „Gleichnisreden“ ihre spezifische „Schlagkraft [...] nicht nur dem Nachweis der mehr oder minder plausiblen Analogien zwischen Grund- und Vergleichssphäre [verdanken], sondern auch dem Umstand, dass der Einfluss des in der Grundsphäre Entwickelten das Bedeutungspotential des in der Vergleichssphäre Vorgeführten verändert, indem semantische Merkmale, die Phänomenen der Grundsphäre zugeschrieben werden können, systematisch auf die Vergleichssphäre übertragen werden“ (Holznagel 2010, S. 119).

17 Vgl. dazu kompakt Ottmann 2004, S. 21.

problematisiert wurde, beschreibt der Text nun in aller Ausführlichkeit, wie Gott durch Versuchungen und Proben

wil [...] nemen war,
 wer zebreeste oder ganz beste,
 wer belibe ode im abege,
 wen er mit eren zieren muge,
 vnd wer¹⁸ niht sinem huse tuge. 30
 (Str 151, V. 26–30)

[...] untersuchen will,
 wer zerbricht oder heil bleibt,
 wer bei ihm bleibt oder von ihm abfällt,
 wen er mit Ehren schmücken kann
 und wer seinem Heim nicht angemessen ist. 30

Die Beobachterposition Gottes zur Vermeidung der Theodizee, die den nötigen Raum für die aktiv ausgeübte Willensfreiheit lässt, ist an sich wenig verwunderlich und deckt sich mit der Passivität des Töpfers beim Brennvorgang. Die Akzentuierung weicht jedoch deutlich von der des alludierten Verses aus dem *Römerbrief* ab (Rm 9,21), der Gott für den ganzen Prozess in die Pflicht nimmt, um für die Unangemessenheit der Theodizee zu argumentieren. Der Stricker hingegen betont den mit dem Zufall des Brennvorgangs korrespondierenden Autonomiebereich des Menschen, indem er Gott nicht nur zum prüfenden Beobachter macht, sondern sogar seinen Einfluss auf das Ergebnis in Frage stellt.¹⁹ Immerhin scheint Gott hier weniger als Richter zu entscheiden, wen er bei sich haben will, als vielmehr im Sinne eines Güteprüfers zu testen, *wen er mit eren zieren muge* (Str 151, V. 29).

Der restliche Text ist dementsprechend klar zweigeteilt und beschreibt erst jene Menschen, die sich fromm und gottesfürchtig im ‚Qualitätstest‘ bewähren und dann gewissermaßen den Ausschuss bestehend aus all jenen, welche die Gebote nicht achten (Str 151, V. 100–103), im Angesicht von Leid in *desperatio* verfallen (Str 151, V. 113–118), sich an materielles Gut klammern (Str 151, V. 123–138) oder sich den weltlichen Freuden ausschweifend zuwenden (Str 151, V. 139–145). Betont wird dabei allerdings stets die göttlich-menschliche Koproduktion, deren Ergebnis vom Umgang des Menschen mit seiner Veranlagung abhängt. Dass zu diesen nach dem Leib-Seele-Dualismus eben auch Materielles wie ein schöner Körper (Str 151, V. 53–54) oder irdisches Gut (Str 151, V. 63;

18 Gegen den Lesetext der Edition (*der*) nach dem Gros der Varianten.

19 Eine vergleichbare Umkehr findet sich innerbiblisch etwa im Gleichnis vom verlorenen Schaf und dem von der verlorenen Drachme (vgl. Lc 15,4–10), bei denen – im Gegensatz zum anschließenden Gleichnis vom verlorenen Sohn (vgl. Lc 15,11–32) – in der Grundsphäre die initiale Handlung bei dem bzw. der Suchenden liegt und sich in der Vergleichssphäre auf den Büßer verschiebt.

139) gehört, lässt sich nur schwer mit der Grundsphäre verrechnen, denn vergoldet wird gegebenenfalls freilich die Seele (Str 151, V. 60–62), deren Umgang mit dem Materiellen den beobachtbaren Unterschied macht (Str 151, V. 55–59; 64–74; 140–160).

Wenn nun Gott einem von den ‚Guten‘ aus väterlicher *gunst* (‚Wohll wollen‘; Str 151, V. 76) eine *maisterliche chunst* (‚meisterhafte Kenntnis‘, ‚Fähigkeit‘, ‚Kunst‘ [im Sinne von *ars*]; Str 151, V. 75) verleihe und er diese zum *werben nach gotes gunste* (‚Streben nach Gottes Wohll wollen‘; Str 151, V. 78) nutze, so werde seine Seele *so wise / und chumt zesolhem prise, / daz si vert zehimelriche / und siht got ewichliche* (‚so weise und erlangt solch preiswürdige Beschaffenheit, dass sie ins Himmelreich aufsteigt und Gott in Ewigkeit schaut‘; Str 151, V. 79–82). Als Lohn für ihr lebenslanges Gotteslob *zieret* (‚schmückt‘, ‚veredelt‘; Str 151, V. 91) der Schöpfer sie so sehr, *daz sich niemen des enstat / daz diu vil werden gotes kint / gemacht von der erde sint* (‚dass niemand versteht, dass die herrlichen Gotteskinder aus Erde gemacht sind‘; Str 151, V. 94–96). Ein schlechter Mensch hingegen setze seine gottgegebenen Gaben regelrecht kunstvoll für allzu Irdisches ein, er *wil des haben zeiner chunst / daz er sich selben gwert / alles, des sin lip gert* (‚[er] will es zu einer ‚Kunst‘ erheben, dass er sich selbst alles gewährt, wonach sein Körper verlangt‘; Str 151, V. 146–148). Während der Text ausgerechnet im Kontext der *chunst* die elaborierteste Heilsprognose abgibt, schließt er mit der überaus pessimistischen Aussicht auf den Einzug der Schlechten ins Himmelreich, da sie im Leben nicht mehr Leid auf sich nehmen als jemand, der sich regelmäßig die Nägel und Haare schneidet (vgl. Str 151, V. 155–160).

Strickers *Die irdenen Gefäße* nutzt, so ließe sich vorab resümieren, die materielle Ordnungsaffordanz virtueller Dinge beziehungsweise die der virtuellen Produktion von *artificia* zu seiner Konstituierung, ohne dass sich deren Funktion im Analogisieren mit dem Gegenstand der Moralisierung erschöpft. Die Gleichnisrede berichtet nämlich nicht nur von einem König, der Gefäße verfertigt, deren Qualität sich in einem als von seinem Einfluss weitgehend unabhängig inszenierten Prüfungsvorgang beweisen muss, und überträgt diesen Vorgang auf die Vergleichssphäre der Arbeit des *deus artifex*. Vielmehr formt der Stricker beim vordergründigen Wiedererzählen biblischer *materia* im imaginierten Nachvollzug der göttlichen Produktion mit den Musterbeschreibungen guter und schlechter Menschen selbst exemplarische Gefäße von vergleichbarem ontologischem Status wie jene der biblischen Allegorie. Indem der Text über deren Gütegrad und die entsprechenden Qualitätsmerkmale Auskunft gibt, wird er gewissermaßen selbst zum Brennofen und sein Erzähler zum Töpfer, Qualitätsprüfer und Vergolder, der dabei freilich selbst als irdenes Gefäß zu imaginieren ist und hier womöglich auf die Absicherung seiner eigenen Vergoldung abzielt, wenn er sie sich nicht regelrecht herbeischreibt. Bei dieser für den Text zentralen metaphorischen Operation führt der Transfer ausgewählter Aspekte des Bildspenders, der sowohl rezeptionsseitig verlangt wie textseitig kanalisiert wird, jedoch nicht nur zu semantischen Überschüssen auf beiden Seiten und damit zu Interferenzen bei der Analogisierung. Insofern der Transfer

zugleich konstitutiv für die Struktur des Textes wirkt, werden für den Bildspender auch strukturelle Überschüsse bedeutsam. Als nicht kanalisierter Rest unterlaufen diese die eingangs ausgestellte, vordergründige Botschaft des Textes und führen zu einer intrikaten Überblendung von *rex artifex*, *deus artifex* und *poeta artifex* („handwerklich schaffender König, Gott und Dichter“).

3. *Das Bild* als implosive Verbindung

Kommen wir damit zu einem zweiten, mit knapp 190 Versen unwesentlich längeren Strickertext, bei dem sich mit Blick auf seine Komplexität jede Spekulation über eine Gattungszugehörigkeit von vornherein verbietet: *Das Bild* (= Str 80).²⁰

Swer bilde molen wil und chan,
 der vaehet an dem houbet an
 und malet also hin zetal,
 untz er gemalet uber al.
 die sich in geistlich leben 5
 mit dem libe habent ggeben
 und sint aber mit dem mute
 in der werlde und bi dem gute,
 di²¹ malent sich sumeliche
 einem bilde vil geliche, 10
 daz hiebevur ein kunich sach;
 in einem troume daz geschach.
 (Str 80, V. 1–12)

Wer immer ein Bild malen will und es vermag,
 der fängt mit dem Kopf an
 und malt abwärts weiter,
 bis er alles gemalt hat.
 Die sich in ein geistliches Leben 5
 zwar physisch begeben haben,
 jedoch gedanklich
 im Weltlichen und bei weltlichem Gut sind,
 von denen malen sich etliche
 gleich einem Bild, 10
 das hiervor ein König sah;
 das geschah in einem Traum.

20 Im Folgenden zitiert nach Stricker: *Das Bild* (Übersetzungen von mir, M. W.).

21 Gegen den Lesetext der Edition (*da*) nach dem Gros der Varianten.

Dieser Strickertext beginnt mit einer ganz pragmatisch anmutenden Beschreibung eines Malvorgangs, die sich jedoch zugleich als Blaupause, als *bilde*, für die Ordnung des Textes lesen lässt: Wie um das horazische Dictum *ut pictura poesis* umzukehren, wird hier nämlich die rhetorische Beschreibungstechnik *a capite ad calcem* kurzerhand als Maltechnik für ein *bilde* ausgegeben, das narrativ im Anschluss gleich mehrfach realisiert werden wird. So erzählt der Text den Werdegang beziehungsweise ‚malt‘ das Sittenportrait eines exemplarischen Novizen, der sich geistig nicht vom Weltlichen trennen kann und daher sich respektive seinen Lebenslauf so entwirft, so ‚malt‘, dass er wiederum einem *bilde*, einem konkreten Traumbild eines nicht weiter im Text erwähnten Königs gleicht.

Dieses *bilde* geht zurück auf die biblische Erzählung von Nebukadnezars Traum von den Weltreichen, in welchem dem König eine Statue mit goldenem Haupt, silberner Brust und Armen, bronzene Bauch und Lenden, eisernen Schenkeln und eisernen Füßen erscheint, die von einem Steinschlag zerstört wird, ehe der ohne menschliches Zutun bewegte Stein zu einem allumfassenden Berg wird (Dn 2,31–35). Nachdem die Deuter des Königs gescheitert sind, lässt er Daniel kommen, der ihm den Traum auslegt: Die Teile der Statue stehen für die Abfolge der vier Weltreiche und ihre unterschiedlichen Qualitäten, der Stein für das Reich Gottes, das die übrigen Reiche zerstört und selbst ewig bestehen bleibt (Dn 2,35–47).²²

So wie Daniel das Traumbild in der Bibel zunächst beschreibt, wird es auch im Strickertext *a capite ad calcem* vorgestellt:

dem waz daz houbet guldin,	
daz ez niht schoner mohte sin;	
brust und arm warn silber gar	15
und warn ouch da von wol gevar;	
der bouch was erin uber al;	
diu bein warn hin zetal	
von ysen also herte,	
dc ez sich brechens wol werte;	20
die füeze warn von erde.	
(Str 80, V. 13–21)	

Dem [Traumbild, M. W.] war der Kopf aus Gold,	
sodass er nicht schöner sein konnte;	
Brust und Arme waren ganz aus Silber	15

22 Ohne eine neue Erzählung zu formen, nutzt auch Daniel für seine Auslegung in der virtuellen Materialität der Statue angelegte Deutungsangebote, wobei diese regelrecht für die Allegorese zugeschnitten scheint. Ein Rest bleibt allenfalls mit Blick auf ihren kaum für die Deutung in Anschlag genommenen Anthropomorphismus. Vgl. zum mittelalterlichen Traumerzählen sowie insbesondere zu poetologischen Träumen im *Reinfried von Braunschweig* und im *Apollonius von Tyrland* Wittchow 2020, S. 584–624. Zu den Träumen Nebukadnezars in Letzterem vgl. Wittchow 2020, S. 600–612.

und waren auch daraus gemacht;
 der Bauch war ganz ehern;
 die Beine waren abwärts
 aus so hartem Eisen,
 dass sie nur schwer gebrochen werden konnten; 20
 Die Füße waren aus Erde.

Die in der Rhetorik traditionelle vertikale Ordnung der Körperbeschreibung, die in der linearen Zeitlichkeit der Erzählung realisiert wird, also in der Abfolge der Beschreibung der Körperteile, verbindet sich im *bilde* zunächst mit einer zweiten Ordnung, der Hierarchie der evozierten Materialien, die zugleich eine moralische Abstufung – von Gold nach Erde – impliziert.²³ Diese Verbindung wiederum dient sowohl als *bilde*, als Blaupause, für das ‚Selbstportrait‘ des Novizen wie für die folgende Erzählung (sofern man von einer solchen überhaupt sprechen kann), in der geschildert wird, *wi er dem bilde werde / geliche an sinem lebene* („wie er dem Bild mit seinem Leben gleich wird“; Str 80, V. 22f.). Für dieses *gelichen*, dieses kanalisierende Analogisieren, das eigentlich Teil des Auslegungsprozesses ist,²⁴ das der Text jedoch in die *narratio* verlagert, ist es wiederum nötig, die körperlich-räumliche und die materiell-moralische Ordnung mit einer dritten zu verknüpfen, die ihr strukturelles Vorbild in der heilsgeschichtlichen Traumdeutung Daniels findet: der zeitlichen Ordnung der exemplarischen *vita* eines zunehmend weltverfallenen und entsprechend verkommenen Novizen.

Die Zeitlichkeit der *vita* wiederum findet ein zusätzliches Vorbild in der Zeitlichkeit der *descriptio*, die rhetorisch geordnet in begrenzter Erzählzeit zu realisieren ist und zu Beginn des Textes selbst mit der Zeitlichkeit des Malens eingeführt wird. Auf diese Weise werden die Malzeit, die Erzählzeit und die Lebenszeit des Klerikers, also die erzählte Zeit des Textes, so stark miteinander verbunden, dass sie zum Ende hin gar

23 Die vertikale Ordnung im Strickertext wird durch vereinfachende Modifikationen gegenüber dem biblischen Text noch verstärkt. So sind dort beispielsweise die Füße nicht einfach *von erde*, sondern „ein Teil der Füße aus Eisen, ein Teil aus Ton“ (Dn 2,33). Zur moralischen Bewertung der Materialien vgl. Reudenbach 2002 sowie den Beitrag von Stefania Cecere in diesem Band, S. 167–184.

24 So arbeitet Ragotzky 1981, S. 182, für die zu den Gleichnisreden in dieser Hinsicht analog funktionierenden *bispiel* heraus: „Der Vorgang der Auslegung ist in den meisten Bispeln auch terminologisch bewußt gemacht: Im Zusammenhang der Auslegung tauchen die Begriffe *gelichen*, *bezeichnen* bzw. *bediuten* oder *meinen* auf. [...] Mit *gelichen* ist die Zuordnung von Eigenschaften der Gegenstände des Bildteils zu Eigenschaften der Gegenstände, auf die sich die Auslegung bezieht, gemeint. Beide Gegenstandsbereiche gehören verschiedenen Ordo-Bereichen an. Durch die Ähnlichkeit von Eigenschaften bzw. Relationen zwischen den Eigenschaften wird das analoge Verhältnis der Ordo-Bereiche erkennbar. Die Ähnlichkeit ist die Voraussetzung dafür, daß die Gegenstände des Bildteils zum Zeichen für die Gegenstände der Auslegung werden können. Sinn des *gelichens* ist es also, den Zeichencharakter des Bildteils und damit den Ordo-Charakter der Zeichen zu verdeutlichen.“

nicht mehr zu trennen sind. Begünstigt wird diese Textbewegung von der semantischen Unschärfe der zentralen Begriffe *gelîchen*, *bilde* und *malen*. Während *gelîchen* zwischen ‚gleich sein‘, ‚gleich machen‘ und ‚vergleichen‘ oszilliert, kann *bilde* unter anderem ein ‚Werk‘, eine ‚Gestalt‘, aber auch ein ‚Vorbild‘, ‚Beispiel‘ oder ‚Gleichnis‘ bezeichnen und *malen* neben ‚Zeichen-Machen‘, ‚Zeichnen‘ und ‚Färben‘ auch auf das geistige Entwerfen und sogar das Schreiben verweisen. Die daraus resultierende Offenheit der Relationen der erzählten Entitäten zueinander und ihres jeweils unsicher-wechselhaften ontologischen Status erlaubt nicht nur den Zusammenfall ihrer zeitlichen Ordnungen, sondern führt auch dazu, dass die Verbindung der Entitäten selbst immer wieder implodiert.

So heißt es gegen Anfang der *narratio*, dass das *geistlich leben* (‚Ordensleben‘; Str 80, V. 30) des Klerikers, der sich beim Eintritt noch Mühe gibt, *ein guldin houbet* (‚ein goldenes Haupt‘; Str 80, V. 31) hat, während er später etwas weniger ambitioniert handelt, *sit er sin arm und sin brust / dem silber machet gelich. / also vil hat er gebosert sich / also silber wider golt ist* (‚da er seine Arme und seine Brust dem Silber gleich macht, hat er sich so weit zum Schlechten gewandelt, wie Silber im Vergleich zu Gold weniger wert ist‘; Str 80, V. 56–59).²⁵ Nicht nur wechselt hier der Empfänger im metaphorischen Prozess vom *leben* des Klerikers zu seinem – möglicherweise gemalten – Körper, auch die Begründungsrichtung wird umgekehrt: Das fromme Leben resultiert in Vergoldung, während die Versilberung zu moralisch inferiorer Handlung führt. Unmittelbar auf die zitierte Stelle folgt ein erneuter Bezugswechsel:

so darnach in churcer frist,	60
daz er den bouch malen wil,	
so gedenchet er: „ich han so vil	
umbe min sunde geweinet,	
ich han mich wol gereinet.	
[...]	
swie vil der tievel chunne,	70
ich wil nimmer in sinen drouch.“	
daz wirt ein erin bouch,	
den er mit dem mute machet.	
swenne er sich also swachet,	
daz er der sele an angest wirt	75
und vorht und riwe verbirt,	
so ist sin leben und sin sin	
als bouse, als chopfer und zin	
wider golt und wider silber sint.	

(Str 80, V. 60–79)

25 Alternativ könnte man *sit* auch temporal auffassen und übersetzen: ‚während er seine Arme und seine Brust dem Silber gleich macht, hat er sich so weit zum Schlechten gewandelt, wie Silber im Vergleich zu Gold weniger wert ist‘. In diesem Fall läge statt einer Kausalbeziehung nur eine Koinzidenz vor, die aus teleologischer Perspektive jedoch weit entfernt vom bloßen Zufall ist.

Kurz darauf, als er
den Bauch malen will, 60
denkt er doch: „Ich habe so viel
wegen meiner Sünde geweint,
dass ich mich gereinigt habe.
[...]
Was der Teufel auch immer vermag, 70
ich gehe niemals in seine Falle.“
Das wird ein eherner Bauch,
den er mit seiner Haltung herstellt.
Immer wenn er sich so gehen lässt,
dass seine Seele die Angst verliert 75
und Furcht und Reue aufgibt,
dann sind sein Leben und sein Trachten
so minderwertig, wie Kupfer und Zinn
es gegenüber Gold und Silber sind.

An dieser Stelle wird zunächst wieder die strukturgebende Metapher des Malvorgangs aufgegriffen und diesmal – anders als beim *gelich machen* von Armen und Brust – eben nicht als bewusster Vorgang beschrieben, der sich auf sein Leben auswirkt, sondern umgekehrt als Effekt seines zunächst im Geiste vollzogenen Lebenswandels. Eine solche Inszenierung des als Akt der *narratio* realisierten deutenden Analogisierens als Hervorbringung des Gegenstands geht freilich über die Allegorese des biblischen Prätexts weit hinaus.

Auch bei der Gestaltung der Beine, die gleich zweimal beschrieben wird, ist sein Lebenswandel wirkursächlich beteiligt, allerdings bei der zweiten Beschreibung auch nur mittelbar, indem er ihn bei seinem Malen beeinflusst:

nu merchet rehte von den zwein,
wie er sinem lebene diu bein
zehertem ysen bringet:
so er zelucel ringet 90
umbe siner sele genesen.
[...]
sines starchen mutes wirt so vil, 130
daz er vaste stet und ebene
und malet sinem lebene
zwei starchiu ysen hertiu bein.
(Str 80, V. 87–91 und 130–133)

Nun nehmt von den Zweien wahr,
 wie er seinem Leben die Beine
 zu hartem Eisen werden lässt,
 indem er sich zu wenig 90
 um sein Seelenheil kümmert.
 [...]
 Seine Überzeugung wird so stark, 130
 dass er fest und ebenmäßig steht
 und seinem Leben
 zwei starke, eisenharte Beine malt.

Die Verquickung von exemplarischem Leben (also *bilde*) und seiner Beschreibung (ebenfalls *bilde*) findet ihren ersten Höhepunkt beim Gestalten der Füße, das wieder ähnlich wie bei der Versilberung von Brust und Armen einen Einfluss auf sein Leben hat, statt von seinem Lebenswandel beeinflusst zu sein:

daz leben dunchet in suezze,
 unz daz er die fuezze
 mit der erde malen beginnet, 145
 daz er solhe unchraft gewinnet
 vor alter oder vor siecheit.
 (Str 80, V. 143–147)

Das Leben scheint ihm süß,
 bis er die Füße
 mit Erde zu malen beginnt, 145
 so dass er so schwach wird
 von Alter und Krankheit.

Von einer Kausalität, die das Material der Füße begründen könnte, ist hier explizit keine Rede, dafür wird allerdings umgekehrt sehr deutlich, wie sich die begonnene letzte Etappe im Malprozess auf die damit relationierte letzte Etappe seines Lebens auswirkt. Kraftlos gibt er sein missbrauchtes Amt auf und zeigt auch im Angesicht des Todes seinem Beichtvater gegenüber keinerlei Reue, was direkt zu seinem Tod überleitet:

wie gelich im danne geschiht,
 sam ouch dem bilde geschach:
 daz stiez ein stein, daz ez zebrac.
 also stoezzet in der tot nider.
 (Str 80, V. 160–163)

Wie ähnlich es ihm dann ergeht,
 wie es auch dem *bilde* geschah:
 Das traf ein Stein, so dass es zerbrach.
 So wirft ihn der Tod nieder.

Vordergründig scheint der Impuls für das Ende des Klerikerlebens, das mit dem seiner *vita* zusammenfällt, weder von ihm noch direkt von der Ordnung des *bilde* auszugehen. Man könnte stattdessen meinen, sie rühre von einem narrativen Überschuss, insofern ein scheinbar zufälliger und wie im biblischen Prätext intern nicht weiter motivierter Steinschlag, quasi als in die Diegese einbrechende materialisierte *materia*, das *bilde* zerstört und damit die Vorlage für den Tod des Klerikers schafft.²⁶ Doch auch wenn die Kausalität hier umgedreht scheint, auf *histoire*-Ebene also, sofern man hier überhaupt von einer *histoire* sprechen kann, die Zerstörung des *bilde* den Tod des Klerikers nach sich zieht, ist es konzeptuell genau andersherum: Der Tod ist nämlich primär ein Teil der zeitlichen Ordnung seines Lebens, die auf das wesentlich räumlich-stofflich organisierte *bilde* übergreift, das zwar in die Brüche gehen kann, aber für sich nicht notwendig sterben muss (anders als der Kleriker und mit ihm die Erzählung von seinem Leben, die notwendig zu Ende gehen muss). Die Pointe wäre nun, dass die Zerstörung des *bilde*, die von der Begrenztheit als Element der zeitlichen Ordnung des Klerikerlebens wie jener der Erzählung rührt, allererst das Ende bedingt, die Wirkung im Zuge einer zerstörerischen *Mise en abyme* also zugleich Ursache ist und zugespitzt formuliert der Kleriker, sein *bilde* und die Erzählung von beidem – trotz der am Ende (als diskursiver Rettungsversuch?) differenzierend betonten Vergleichs- und eben nicht Gleichsetzungslogik – so sehr in eines fallen, dass der Steinschlag,²⁷ den der nahende Tod des Klerikers auslöst, alle drei auf einen Streich ausräumt.²⁸

4. Fazit

Die beiden untersuchten Strickertexte eint zunächst die zentrale metaphorische Verbindung von Handwerk und Dichtung, also von einem als plastisch inszenierten *artificium* und dem *artificium* der Erzählung selbst. Diese Verbindung ist zwar an sich seit der

26 Auch das Traumbild Nebukadnezars wäre nicht notwendig zu zerstören gewesen (vgl. Dn 2,34) – die Notwendigkeit ergibt sich erst aus der heilsgeschichtlichen Deutung (vgl. Dn 2,44 f.).

27 Erstaunlicherweise fehlt jeder Hinweis auf das – im Buch *Daniel* als die Ausbreitung des Reiches Gottes gedeutete – Anwachsen des Steines zum Berg und damit, wenn man das vom Stricker modifizierte Traumbild entsprechend der Bibel heilsgeschichtlich ausdeutete, die Perspektive auf das Himmelreich. Die Verknappung wirkt nur deshalb nicht so drastisch, weil der (zufällige?) Steinschlag mit der Notwendigkeit des Todes und gerade nicht als direkter göttlicher (Straf-)Akt gedeutet wird.

28 Im Epimythion wird nun einerseits vor der *diepheit* (Str 81, V. 167) eines nach Ämtern strebenden Klerikers und andererseits davor gewarnt, einen solchen gewähren zu lassen, denn *swa ein diep den andern hilt, / da enweiz ich niht, welher me stilt* (Str 81, V. 185 f.: ‚wo immer ein Dieb den anderen deckt, da weiß ich nicht, welcher von beiden eher stiehlt‘). Damit ist die Duplizierung und schließlich sogar die Ununterscheidbarkeit – lasterhafter Kleriker / *bilde* – zumindest strukturell aufgenommen.

Antike konventionell, ihre kompositorische Funktion für die Texte, die sich mit dem Begriff der Ordnungsaffordanz beschreiben lässt, geht jedoch über eine konventionelle poetologische Reflexion weit hinaus: So legt die zentrale metaphorische Operation in den *Irdenen Gefäßen* vor allem Leerstellen offen, die entweder vom nicht genutzten Potenzial der Materialität der Tongefäße wie der biblischen *materia* oder umgekehrt vom Surplus des Transferprozesses rühren. In Strickers *Bild* hingegen wird das Überangebot an Ordnung, zu dem neben der biblischen *materia* eben auch die zeitliche Ordnung des Klerikerlebens und die nur partiell damit vereinbare räumlich-stoffliche des *bilde* beitragen, in einem so radikal-erschöpfenden und schließlich destruktiven Ausmaß angenommen, dass im Verlauf des Erzählprozesses sogar die Trennung zwischen der Ebene des Bildes und derjenigen seiner Auslegung vollständig zu kollabieren droht.

Die aufgezeigten Spannungen in beiden Texten rühren daher, dass sie sich zwar traditionell an biblischer *materia* bedienen, diese jedoch narrativ an autologische virtuelle Ordnungsmuster koppeln, die von der Stofflichkeit imaginierter Gegenstände und vor allem imaginierter handwerklicher Praxis – zum Teil im Rekurs auf kulturell verankerte Materialesemantiken (wie die Wertigkeit der Metalle) – abstrahiert sind und mit der vorgängigen, heterologischen Ordnung der biblischen *materia* konkurrieren. Die im Übertragungsprozess kaum eingehegte Kontingenz des Brennens im Ofen wie die irritierende Wechselwirksamkeit zwischen Traumbild, als *artificium* imaginiertem *bilde* und Klerikerleben führen als Beispiele eingelöster Ordnungsaffordanz gleichermaßen dazu, dass der in der *materia* als Potenz vorhandene Sinn im Rekurs auf eine gegen den poetischen Umgang widerständige und gerade darin ästhetisch produktive Materialität veruneindeutigt wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Biblia Sacra Vulgata = Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, 5 Bde., Berlin/Boston 2018 (Sammlung Tusculum).
- Matthaeus: Ars versificatoria = Matthaeus Vindocinensis: Ars versificatoria. Text nach der Ausgabe von Franco Munari, übersetzt und mit Anmerkungen und einer Einleitung versehen von Fritz Peter Knapp, Stuttgart 2020 (Relectiones 8).
- Stricker: Das Bild = Stricker: Das Bild, in: Die Kleindichtung des Strickers in 5 Bde., hg. von Wolfgang Wilfried Moelleken, Gayle Agler-Beck und Robert E. Lewis, Bd. 3,2: Gedicht Nr. 72–104, Göttingen 1975 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 107), S. 250–260.
- Stricker: Die irdenen Gefäße = Stricker: Die irdenen Gefäße, in: Die Kleindichtung des Strickers in 5 Bde., hg. von Wolfgang Wilfried Moelleken, Gayle Agler-Beck und Robert E. Lewis, Bd. 5: Gedicht Nr. 139–167 und Nachwort, Göttingen 1978 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 107), S. 143–152.

Wilhelm von Conches: *Glosae* = Guillelmus de Conchis: *Glosae super Platonem*, hg. von Edward A. Jeau-neau, Turnhout 2006 (*Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis* 203).

Sekundärliteratur

- Eichenberger 2015 = Eichenberger, Nicole: *Geistliches Erzählen. Zur deutschsprachigen religiösen Kleinepik des Mittelalters*, Berlin/Boston 2015 (Hermaea. Neue Folge 136).
- Flasch 1965 = Flasch, Kurt: *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst*, in: Kurt Flasch (Hg.): *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger*, Frankfurt a.M. 1965, S. 265–306.
- Fox/Panagiotopoulos/Tsouparopoulou 2015 = Fox, Richard/Panagiotopoulos, Diamantis/Tsouparopoulou, Christina: *Affordanz*, in: Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München/Boston 2015 (*Materiale Textkulturen* 1), S. 63–70.
- Frick 2020 = Frick, Julia: *Zwischen Sinnreduktion und Prägnanz. Kürzung als Instrument der Sinnbildung in historischer Poetik und literarischer Reflexion*, in: Birgit Zacke/Peter Glasner/Susanne Flecken-Büttner/Satu Heiland (Hgg.): *Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter*, Oldenburg 2020 (Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung. Themenheft 5), S. 219–244. DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H202033 (letzter Zugriff: 8. November 2022).
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Hagby 2001 = Hagby, Maryvonne: *man hat uns für die warheit ... geseit. Die Strickersche Kurzerzählung im Kontext mittellateinischer ‚narrationes‘ des 12. und 13. Jahrhunderts*, Münster 2001 (*Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit* 2).
- Holznagel 2003 = Holznagel, Franz-Josef: *Verserzählung – Rede – Bîspel: Zur Typologie kleinerer Reimpaardichtungen des 13. Jahrhunderts*, in: Christa Bertelsmeier-Kierst/Christopher Young (Hgg.): *Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambriderg Symposium 2001*, Tübingen 2003, S. 291–306.
- Holznagel 2006 = Holznagel, Franz-Josef: *Gezähmte Fiktionalität. Zur Poetik des Reimpaarbispels*, in: Emilio González/Victor Millet (Hgg.): *Die Kleinepik des Strickers. Texte, Gattungstraditionen und Interpretationsprobleme*, Berlin 2006 (*Philologische Studien und Quellen* 199), S. 47–78.
- Holznagel 2010 = Holznagel, Franz-Josef: *Inszenierte Vergleiche und metaphorisches Verstehen. Zur Poetik der mittelhochdeutschen Gleichnisrede*, in: Matthias Junge (Hg.): *Metaphern in Wissenskulturen*, Wiesbaden 2010, S. 109–122.
- Kiening 2015 = Kiening, Christian: *Literarische Schöpfung im Mittelalter*, Göttingen 2015.
- Lieb 2005 = Lieb, Ludger: *Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ‚Wiedererzählens‘*, in: Joachim Bumke/Ursula Peters (Hgg.): *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin 2005 (*Zeitschrift für deutsche Philologie* 124, Sonderheft), S. 356–379.
- Mertens Fleury 2014 = Mertens Fleury, Katharina: *Zeigen und Bezeichnen. Zugänge zu allegorischem Erzählen im Mittelalter*, Würzburg 2014 (*Philologie der Kultur* 9).
- Ottmann 2004 = Ottmann, Henning: *Geschichte des politischen Denkens. Von den Anfängen bei den Griechen bis auf unsere Zeit, Bd. 2: Römer und Mittelalter, Teilbd. 2: Das Mittelalter*, Stuttgart/Weimar 2004.

- Ragotzky 1981 = Ragotzky, Hedda: Gattungserneuerung und Laienunterweisung in Texten des Strickers, Tübingen 1981 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 1).
- Reudenbach 2002 = Reudenbach, Bruno: „Gold ist Schlamm“. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter, in: Monika Wagner/Dietmar Rübel (Hgg.): *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen 1), S. 1–12.
- Ruberg 1998 = Ruberg, Uwe: ‚Lancelot malt sein Gefängnis aus‘. Bildkunstwerke als kollektive und individuelle Memorialzeichen in den Aeneas-, Lancelot- und Tristan-Romanen, in: Wolfgang Frühwald/Dietmar Peil/Michael Schilling/Peter Strohschneider (Hgg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*. Kolloquium Reisenburg, 4.–7. Januar 1996 (Wolfgang Harms zum 60. Geburtstag gewidmet), Tübingen 1998, S. 181–194.
- Schmitz-Emans 2010 = Schmitz-Emans, Monika: Arachne im Wettstreit. Ovids *Metamorphosen* als poetologischer Text, in: Alexander Honold/Ralf Simon (Hgg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*, München 2010 (eikones), S. 251–271.
- Speer 1994 = Speer, Andreas: *Kunst und Schönheit*. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik, in: Ingrid Craemer-Ruegenberg/Andreas Speer (Hgg.): *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter* (Albert Zimmermann zum 65. Geburtstag), 2 Bde., Berlin/New York 1994 (Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln 22/2), Bd. 2, S. 945–966.
- Wandhoff 2003 = Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2003 (Trends in Medieval Philology 3).
- Wick 2021 = Wick, Maximilian: Kosmogenetisch erzählen. Poetische Mikrokosmen in philosophischer und höfischer Epik des Hochmittelalters, Berlin 2021 (Mikrokosmos 88).
- Wild 1995 = Wild, Gerhard: Lancelot und die Antike, in: Danielle Buschinger/Michel Zink (Hgg.): *Lancelot – Lanzelet. Hier et Aujourd'hui*, Greifswald 1995 (Wodan 51), S. 381–387.
- Wittchow 2020 = Wittchow, Britta Maria: Erzählte mediale Prozesse. Medientheoretische Perspektiven auf den *Reinfried von Braunschweig* und den *Apollonius von Tyrland*, Berlin/Boston 2020 (Trends in Medieval Philology 37).

Sammeln als Problem

Materiale Spuren der Sammlungspraxis in der Überlieferung von Konrads von Würzburg *Der Welt Lohn* im Cgm 16 und im Cod. Karlsruhe 408

Abstract

The so-called 'kleine Reimpaardichtung' is characterised by both its formal uniformity as well as its thematic diversity. Its format suggests not only single-text transmission in separate fascicles, but also collection in multi-text manuscripts. In the case of the latter, both content-related and pragmatic considerations could be guiding factors, so that either the functionality or the intrinsic value of individual texts is emphasised. By discussing two examples from the manuscript transmission of *Der Welt Lohn* ('The World's Reward') by 13th-century poet Konrad of Würzburg (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 16 and Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 408), this paper investigates how specific collection modes can be understood and characterised by focussing on the traces that practices of collecting have left in respective manuscripts.

Keywords

Medieval Manuscripts, Text Collections, Miscellanies, Multi-Text Manuscripts, Principles of Order, Der Stricker, Der Rosendorn

Die Codexform, welche die mittelalterliche Überlieferung dominiert, zeichnet sich durch ihr großes, aber limitiertes Fassungsvermögen aus.¹ Damit lädt sie zur Anhäufung von Einzeltexten ein; je kürzer die so überlieferten Texte sind, desto effektiver wird dieses Prinzip der Häufung wirksam. Deutlich zeigt sich dies in jenen Handschriften, die Texte der sogenannten kleinen Reimpaardichtung überliefern: Dabei handelt es sich um kurze Stücke erzählerischen oder redehaften Charakters, die verschiedenste Themen bedienen können, jedoch durch ihre relative formale Einheitlichkeit – nämlich ihre Kürze und ihren Aufbau in Versreimpaaren – verwandt sind. Aufgrund ihrer Form eignen sie sich einerseits gut dazu, freien Raum in Handschriften zu füllen und damit längere Texte zu komplementieren, andererseits stoßen sie aber auch zur Anlage von Reimpaarsammlungen an, die viele einzelne Stücke aneinanderreihen und dabei sowohl kontinuierliche als auch diskontinuierliche Lektüren in der Handschrift ermöglichen.

- 1 Mit der vor dem Codex verbreiteten Rollenform beschäftigt sich der Beitrag von Gabriel Nocchi Macedo in diesem Band, S. 119–141. – Für zahlreiche Kommentare, Anregungen, Einwände und Korrekturen bedanke ich mich sehr herzlich bei Stephan Müller und Sarah Hutterer.

Zu den prominenteren Beispielen für kleine Reimpaartexte zählt *Der Welt Lohn* von Konrad von Würzburg. Er erzählt vom Ritter Wirnt von Grafenberg, der eines Abends Besuch von einer schönen Frau bekommt, die sich bald als Personifikation der Welt zu erkennen gibt und ihm den Lohn für seinen langjährigen Dienst darbietet: Sie dreht sich um und offenbart ihren verwesenden und von Ungeziefer zerfressenen Rücken. *Der werlte lôn ist jâmers vol* („der Lohn der Welt ist leiderfüllt“; DWL, V. 264),² lautet das Fazit Konrads, und so ergeht auch an das Publikum, das als [i]r *werlte minnære* („ihr Weltverliebten“; DWL, V. 1) angesprochen wird, der Rat, *daz ir die werlt lâzet varn, / welt ir die sêle bewarn* („dass ihr die Welt loslasst, wenn ihr eure Seele retten wollt“; DWL, V. 273 f.). *Der Welt Lohn* ist ein moralisierender, exemplarisch operierender Text, der richtiges Handeln lehren soll, indem er durch ein Negativbeispiel zur Umkehr auffordert.

Der Text ist in sieben Handschriften und zwei Fragmenten überliefert; ihnen allen ist gemein, dass sie neben ihm noch weitere Texte enthalten bzw. enthielten.³ Der heutige Befund muss aber nicht zwingend der ursprünglichen Überlieferungsform entsprechen: Reinhard Bleck geht davon aus, dass der Text zunächst als Einzelfaszikel zur Kreuzzugspropaganda verbreitet wurde.⁴ Dabei stützt er sich auf Edward Schröder, der „einzelausgaben von zierlichem almanachformat“ als erste Überlieferungsmedien veranschlagt.⁵ Diese Vermutungen decken sich mit Ahrend Mihms These, dass die kleine Reimpaardichtung üblicherweise ungebunden in Faszikeln zirkulierte, die nur einen oder einige wenige Texte enthielten und als Gebrauchsausgaben regelrecht zerlesen wurden; dass heute nur noch wenige Spuren von dieser Überlieferungsform zeugen, sei ihrer materiellen Instabilität und ihrer intensiven Benutzung geschuldet.⁶ Daher überrascht auch nicht, dass die kleine Reimpaardichtung vor allem in Sammelhandschriften auf uns gekommen ist, die eine „sekundäre[] Überlieferungsphase“ dieser Texte repräsentieren und durch die gebundene Codexform ein ‚Überleben‘ der einzelnen Stücke begünstigten.⁷

Die Praxis des Sammelns im Sinne einer (nicht notwendigerweise systematischen) Akkumulation in Handschriften kann als Reaktion auf die transitorische Natur von Gebrauchsfaszikeln verstanden werden, die sich die Sicherung von für erhaltenswert erachteten Texten zum Ziel setzt. Dieser pragmatische Umgang mit Literatur verweist zugleich auch auf ästhetische Zuschreibungen, die dem medialen Transfer zu Grunde liegen, sich aber auch erst aus ihm ergeben können: Im Wechsel des Überlieferungstyps von der Einzelüberlieferung zur Textsammlung werden Rekontextualisierungs- und

2 Alle Übersetzungen aus dem Mittelhochdeutschen in diesem Beitrag stammen von mir, M.B.

3 Vgl. den Eintrag „Konrad von Würzburg: ‚Der Welt Lohn‘“ im Handschriftencensus 2006–: <https://handschriftencensus.de/werke/213> (letzter Zugriff: 4. April 2023).

4 Vgl. Bleck 1991, S. 83–85, 141 f.

5 Schröder 1965 [1930], S. IX.

6 Vgl. Mihm 1967, S. 13–23.

7 Vgl. Mihm 1967, S. 44 f.

Umwertungsprozesse in Gang gesetzt. Diese Vorgänge und ihre Modalitäten lassen sich jedoch nicht direkt, sondern allenfalls durch die Untersuchung der Handschriften und deren je individuelle Beschaffenheit greifen, denn im Gegensatz zu seinem modernen Pendant ist der mittelalterliche Text grundsätzlich einmalig und an das Artefakt, das ihn überliefert, gebunden, wodurch dessen materielle Qualität auch auf den Text selbst übergreift. Die mediale Funktion der Handschrift als Textträger wird also maßgeblich durch ihre materielle Beschaffenheit mitbestimmt. Am Beispiel des ältesten (M)⁸ und jüngsten Textzeugen (C) von *Der Welt Lohn*, die den Text auf unterschiedliche Weisen in einen Überlieferungszusammenhang einbetten, will ich in diesem Beitrag untersuchen, wie sich verschiedene Sammlungspraktiken in den Handschriften äußern, wie diese durch die Beobachtung von strukturellen Brüchen offengelegt werden können und was das für ein Verständnis dieser Texte in der Form ihrer jeweiligen Überlieferung bedeuten kann.

1. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 16 (M): Einzeltext und Stricker-Block

Mit dem auf 1284 datierten Cgm 16 (M)⁹ ist ein Textzeuge erhalten, der noch aus der Lebzeit Konrads von Würzburg († 1287) stammt. Heute beinhaltet er noch folgende Texte:¹⁰

1^{ra}–81^{rb} = Rudolf von Ems: *Barlaam und Josaphat*

81^{va}–82^{rb} = Stricker: *Der Hund und der Stein / Mahnung zu rechtzeitiger Buße*¹¹

82^{rb}–84^{rb} = Stricker: *Der gefangene Räuber*

84^{rb}–85^{va} = Stricker: *Die sechs Teufelsscharen*

85^{va}–87^{ra} = Konrad von Würzburg: *Der Welt Lohn*

87^{ra}–87^{rb} = Stricker: *Die drei Gott verhasstesten Dinge*¹²

- 8 M und das Bruchstück B (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 737, Bl. 19) gehen direkt auf dieselbe Vorlage zurück; vgl. Plate 2005, S. 139. Welche der beiden Handschriften die ältere ist, kann durch paläographische Untersuchungen nicht entschieden werden, jedenfalls aber sind sie im selben Zeitraum entstanden; vgl. Karin Schneider (briefliche Auskunft an Plate, 1993), zitiert in Plate 2005, S. 229.
- 9 Ein Digitalisat der Handschrift findet sich unter <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00094581-1> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
- 10 Die ersten 19 Lagen der Handschrift sind nicht erhalten; sie haben neben der *Christherre-Chronik* wahrscheinlich noch mindestens einen weiteren Text vor dem *Barlaam* überliefert; vgl. Plate 2005, S. 140.
- 11 Zur Stückscheidung vgl. unten, S. 319 mit Anm. 20.
- 12 Vgl. den Eintrag „Handschriftenbeschreibung 1311“ im Handschriftencensus 2006–: <https://handschriftencensus.de/1311> (letzter Zugriff: 4. April 2023); die im 14. Jahrhundert nachgetragene Thomas-Legende (87^{va}–89^{vb}) klammere ich hier aus. Titelgebung der Stricker-Stücke nach Stricker: Kleindichtung.



Abb. 1. Überschrift des Stricker-Blocks, Sammelhandschrift, 1284, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 16, fol. 81^{va}

Die Übersicht zeigt, dass sich die enthaltenen Titel in zwei sehr ungleich gewichtete Teile unterscheiden lassen: Während der *Barlaam* 81 Blätter umfasst, beschränkt sich die geistliche Kurzichtung des Strickers auf sieben Blätter. Letztere taucht auch in anderen Überlieferungszusammenhängen zusammen mit dem *Barlaam* auf,¹³ weswegen Franz-Josef Holznagel hier von „eine[r] Art Supplement zu dem Legendenroman Rudolfs von Ems“ spricht.¹⁴ Dies ist auch insofern plausibel, als die Stricker-Stücke den Codex abschließen sollten, wie das Kolophon des Schreibers Chunrat auf fol. 87^{rb} belegt. Die Überschriften heben die beiden Teile deutlich voneinander ab: Der Stricker-Teil beginnt auf fol. 81^v mit der zweizeiligen Überschrift *Hie heben sich bîspel an / von dem Strickære* in roter und blauer Tinte (Abb. 1), deren Wortlaut die Überschrift des ersten (erhaltenen) Teils aufgreift (*Hie hebt sich an / daz buech von Barlaam*; fol. 1^{ra}).¹⁵

Das gemeinsame Auftreten der Stücke im Cgm 16 folgt einer charakteristischen Form der Stricker-Überlieferung, die ich ‚Blocküberlieferung‘¹⁶ nennen will: Mit dem

13 Nämlich in Cologny-Genf, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. Bodmer 72; Cologny-Genf, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. Bodmer 155; Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 341; London, British Library, Add. 24946; München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 273; Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Reg. lat. 1423; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2705; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2884. Zur Beziehung zwischen Strickers Kurzepik und dem *Barlaam* vgl. Holznagel 1998, S. 178–180; Holznagel 2002.

14 Holznagel 1998, S. 177.

15 Vgl. Holznagel 1998, S. 165 Anm. 8. Die Bezeichnung ‚Bîspel‘ wird hier unterminologisch gebraucht, nämlich als Bezeichnung für eine „story with a moral content“ (Besamusca et al. 2016, S. 103). Zu den Stricker-Bîspeln vgl. auch den Beitrag von Maximilian Wick in diesem Band, S. 297–313.

16 Begriff in Anlehnung an Ziegeler 1988, S. 485 und 492f., der unter „Blöcken“ aber eher stabile Stückfolgen in der Stricker-Überlieferung versteht, und Holznagel 1998, S. 65 Anm. 8 und S. 177, der die Textgruppe im Cgm 16 als „Textblock“ bezeichnet.

‚Stricker‘ assoziierte Stücke werden gemeinsam tradiert, wobei in der Regel mehrere Stücke aufeinander folgen. Dabei steht kein unendlicher Pool an frei kombinierbaren Texten zur Verfügung, sondern vielmehr wird eine begrenzte Menge von Stücken immer wieder neu kombiniert. In der Abschreibep Praxis kann sich zwar die Anzahl und die Anordnung der einzelnen Stücke verändern, aber der Textbestand selbst bleibt relativ stabil. Die einzelnen Stücke verlieren durch diese Vergemeinschaftung, die (auch in den Paratexten) stark auf den Namen ‚Stricker‘ fokussiert ist, an Eigenständigkeit.¹⁷ Damit steht die Blocküberlieferung jenen Überlieferungsformen gegenüber, die einzelne Texte in ihrer Eigenständigkeit und Geschlossenheit unterstreichen.

Im Cgm 16 treffen diese beiden Prinzipien direkt aufeinander. Die layoutmäßige Anlage der Handschrift ordnet *Der Welt Lohn*, der zwischen dem vierten und dem letzten Stricker-Stück steht, nämlich (trotz der Autorsignatur Konrads am Ende des Textes) eindeutig dem Stricker-Block zu,¹⁸ denn auch er beginnt mit einer neunzeiligen I-Initiale (Abb. 2). Was für die Stricker-Überlieferung die Regel ist, ist für die Überlieferung von Konrads Text völlig singulär; die Integration des Textes in einen Stricker-Block scheint auf den alemannischen Produzenten bzw. Auftraggeber von *MB¹⁹ zurückzugehen. Das Layout etabliert so ein Textensemble, das in diesem Fall auch inhaltlich homogen ist:

(1) In *Der Hund und der Stein* wird der Sünder mit einem Hund verglichen, der sich in einen Stein verbeißt. Er widersetzt sich der Lehre der Geistlichen, weil sie ‚die Welt verdrehen und uns alles lehren wollen, auf dass wir die Freude ganz aufgeben‘ (*wellent die werlt vercheren; / sie wellent uns allez leren / daz wir die froude uf geben*; Stricker: Kleindichtung, Nr. 101, V. 35–37). Der Vorwurf, dass mit dem *vercheren* der Welt alle Freude verleidet werde, lässt sich als motivische Variante der zentralen *mutatio* der Welt in Konrads Text lesen. Die in der Edition Moellekens gesondert geführte *Mahnung zu rechtzeitiger Buße* ist in keiner einzigen der zehn Handschriften, die sie überliefern, von *Der Hund und der Stein* abgegrenzt, weshalb ich die beiden Teile als nur ein zusammengehöriges Stück verstehe.²⁰ Hier wird die Kritik als Plädoyer gegen zu späte Umkehr fortgesetzt, denn der reuige Greis sei ein Tor, dem die *groz[e] snelle* (‚die große Agilität‘; Stricker:

17 Dies ruft gegensätzliche Symptome hervor: Während die Forschung die einzelnen Stücke in kleinste Einheiten aufteilt, fasst der Handschriftencensus ihr Auftreten in allen Textzeugen, unabhängig von Anzahl und Umfang der jeweils überlieferten Stücke, zurzeit bloß unter der völlig undifferenzierten Bezeichnung „Stricker: Kleinere Reimpaardichtungen“ zusammen (vgl. Handschriftencensus 2006–, <https://handschriftencensus.de/werke/367>, letzter Zugriff: 4. April 2023).

18 Vgl. Gerhardt 1972, S. 386.

19 Vgl. oben S. 317 Anm. 8.

20 Dass i. d. R. zwei Stücke veranschlagt werden, halte ich für einen forschungsgeschichtlich bedingten Irrtum, der seinen Ausgang bereits bei Docen 1809, S. 54, nimmt: „Im Original ist hier nicht das geringste Absonderungszeichen von den vorhergehenden Versen; man sieht aber leicht, dass das Folgende ein Ganzes für sich ausmacht.“

Kleindichtung, Nr. 102, V. 19–22) der Jugend fehle, die für den *sprun[c]* („Sprung“) zurück auf die richtige Seite und in das Himmelreich nötig wäre; in Freuden zu leben und auf Gottes Gnade zu vertrauen, bedeute, *dem tievels gebot* („dem Gebot des Teufels“) zu folgen (Stricker: Kleindichtung, Nr. 102, V. 76).

(2) In dieselbe Kerbe schlägt *Der gefangene Räuber*. Gleich dem Dieb, der erst bereut, sobald er sich mit der Strafe unmittelbar konfrontiert sieht, dürfe der spät Bereuende nicht auf Erlösung hoffen:

[S]wenne der alte denne giht,
ern welle der werlt volgen niht;
[...]
daz hat des alters gebot
vil chume an im gemachet.
(Stricker: Kleindichtung, Nr. 132, V. 81–87)

Wenn der Alte dann sagt,
dass er der Welt nicht mehr nachfolgen wolle;
[...]
dann hat dies allein die Gewalt des Alters
mit großer Mühe an ihm gewirkt.

Indem weiter geschildert wird, wie sich mit der Zeit alles und jeder vom Alternden abwendet, wird das bereits im vorherigen Stück zentrale Motiv der Wandelbarkeit der Welt wiederum variiert: *im wirt diu werlt vil swære / er wirt ouch ir unmmære* („ihm wird die Welt widerwärtig, und auch ihr wird er verhasst“; Stricker: Kleindichtung, Nr. 132, V. 177–200). Im Bild des gealterten Sünders, der nicht auf Mahnungen hören und erst bereuen will, sobald ihm die Welt – hier im übertragenen Sinn – den Rücken zukehrt, zieht der Text die Hauptmotive unseres Stricker-Blocks zusammen.

(3) In den *Sechs Teufelsscharen*, die Konrads Text unmittelbar vorhergehen, wird erläutert, wie den hier durch sechs verschiedene Gruppen von Teufeln dargestellten Versuchungen des Lebens getrotzt werden kann. Der Sieg über die erste Teufelsschar repräsentiert die Abwendung von der Welt:

[S]wer sine sele will ernern und sich in allen wil erwern [...]	27
der sol der werlde wider sagen und sol ir wafen niht mer tragen. swer mit der werlde wesen wil, der muz sunden harte vil.	31

swen got so sælich getut	35
und sin vil sæliger muot	
daz er die werlt læt durch got	
und behaltet sin gebot,	
der ist den tiveln entrunden,	
die die unde fugen chunnen.	40
(Stricker: Kleindichtung, Nr. 141, V. 27–40)	
Derjenige, der seine Seele erretten	27
und sich gegen sie alle [die Teufel, M.B.] behaupten will,	
[...]	
der soll sich von der Welt lossagen	31
und sich nicht mehr in ihren Dienst stellen.	
Derjenige, der es mit der Welt halten will,	
sündigt notwendigerweise über die Maßen.	
Derjenige, den Gott	35
und seine gütige Absicht so gut behandelt,	
dass er sich Gott zuliebe von der Welt abwendet	
und dessen Gesetz annimmt,	
der ist den Teufeln entkommen,	
die der Sünde den Weg ebnen können.	40

(4) *Die drei Gott verhasstesten Dinge* variieren das Thema abschließend durch einen neuen argumentativen Spin. Dazu werden drei besonders schlimme Sünden – die Hoffart des Armen, das Lügen des Reichen und die Unzucht des Alten – aufgezählt, die von den Sündern selbst als Kavaliersdelikte abgetan werden, aber eben dadurch hochgradig prekär sind, weil die Akteure es versäumen, die Lehre aus ihrer eigenen Lebenssituation zu ziehen. Während in den vorherigen Texten Gott allein das Urteil über die Sünder zukam, bietet schon der Beginn des Stücks eine überraschende Wendung: *Driu dinc sint got unmræ / und sint der werlde swære* („Drei Dinge sind Gott verhasst und der Welt widerwärtig“; Stricker: Kleindichtung, Nr. 121, V. 1 f.); nicht nur Gott, sondern selbst der verkommenen Welt seien diese Sünden zuwider.²¹ Zudem wird mit der Lohnthematik ein weiteres zentrales Moment von Konrads Text wieder aufgegriffen, aber modifiziert, wenn es heißt, *daz die drie gelichen lon / von got und von der werlde han* („dass allen dreien derselben Lohn von Gott und von der Welt zukommen wird“; Stricker: Kleindichtung, Nr. 121, V. 57–59). Die in den vorherigen Stücken etablierte Opposition von Gott und

21 Der Titel in Stricker: Kleindichtung ist in dem Sinne also unpräzise, denn es geht in dem Text klar um drei Gott und der Welt verhasste Dinge. Derselbe Titel bereits in Schwab 1959, S. 35, wohl in Anlehnung an die Überschrift in den Hss. HK: *Hie sint drev dinc / Die got vnmer sint* („Hier sind drei Dinge, die Gott verhasst sind“). Treffender ist der Titel von Rosenhagen 1909, S. XXXVII: *Die drei größten Sünden*.

Welt wird aufgehoben, was aber eben keinen Themenwechsel, sondern eine abrundende Zuspitzung der zentralen Warnung vor allzu weltlichem Leben bedeutet.

Das Fazit von Besamusca, Griffith, Meyer und Morcos, dass sich alle Stricker-Stücke im Cgm 16 um das Kernthema der Sünde drehen, kann also noch präziser formuliert werden: Die Identifikation der Welt mit der Sünde und die Aufforderung zur raschen Weltabkehr ziehen sich leitmotivisch (und teils mit wörtlichen Übereinstimmungen) durch den ganzen Block. Damit sind die Kernthemen von *Der Welt Lohn* bereits eingeführt, wenn der Text auf fol. 85^{va} beginnt; indem *Die drei Gott verhassten Dinge* hingegen das Thema der vorhergehenden Texte zum Abschluss bringen, betonen sie zusätzlich die Eingebundenheit von Konrads Text in den Stricker-Block. Durch die Homogenität des Layouts wird diese inhaltliche Einheit auch optisch unterstrichen.

Geht man hierbei mit Holznagel von „eine[m] der Tendenz nach autorbezogene[n] Corpus von Texten“ aus,²² bleibt allerdings unstimmig, warum *Der Welt Lohn* dem Stricker zugeordnet, aber im Epilog trotzdem der Name Konrad von Würzburg genannt wird. In der Forschung wurde häufig schlicht ein Zuschreibungsfehler unterstellt,²³ wodurch allerdings ein zu starker Autorbegriff aufgerufen ist: Als authentischer Text eines Autors namens Stricker wurde *Der Welt Lohn* allem Anschein nach ja nicht aufgefasst, denn in diesem Fall wäre es naheliegend gewesen, auf die Autornennung am Ende des Textes zu verzichten. Besamusca, Griffith, Meyer und Morcos verstehen das Etikett ‚Stricker‘ daher nicht als historische Autorperson, sondern vielmehr als „brand“ oder „text type“,²⁴ sodass der Cgm 16 zu „one of the first witnesses of a process that turns an author’s name into the name for a genre“ avanciere.²⁵ Damit entkoppelt sich der Begriff von einer historisch-konkreten Person, ohne aber den ihr zugeschriebenen Stellenwert als *auctoritas* aufzugeben.²⁶ Fasst man die Bezeichnung ‚Stricker‘ also eher als Gütesiegel und/oder als texttypologische Kategorie, die nur noch lose mit einem Dichter dieses Namens verknüpft ist, dann kann ein ausgewiesener Autorentext wie *Der Welt Lohn* durchaus auch ein Stricker-Text sein.²⁷ Neben seiner Reimpaarstruktur, seiner prägnanten Kürze und seiner deutlich moralisch-didaktischen Ausrichtung ist es schließlich auch die Nähe zur zeitgenössischen Homiletik,²⁸ die ihm eine strickerianische

22 Holznagel 1998, S. 165.

23 Gerhardt 1972, S. 386; Holznagel 1998, S. 165.

24 Besamusca et al. 2016, S. 106. Dieser Gedanke ist bereits angedeutet in Fischer 1983, S. 143 Anm. 14. Vgl. ferner auch Grubmüller 2006a, S. 81–91 und 2006b, S. 173–177 und 187, der versucht, das Stricker-Märe als Typus zu fassen.

25 Besamusca et al. 2016, S. 105. – Zum Bedeutungswandel der Bezeichnung ‚Stricker‘ vgl. Holznagel 1998, S. 181 f., der diesen aber erst für die spätere Überlieferung konstatiert.

26 Vgl. Besamusca et al. 2016, S. 91 f. und 106, sowie Holznagel 1998, S. 183.

27 Besamusca et al. 2016, S. 105: „Thus, Konrad’s text becomes a Stricker.“

28 Vgl. zu letzterem Punkt Schwab 1959, S. 239–242.

Abb. 2. Beginn von
Konrad von Würzburg:
Der Welt Lohn, mit Über-
schrift, Sammelhand-
schrift, 1284, München,
Bayerische Staatsbiblio-
thek, Cgm 16, fol. 85^{va}



Charakteristik verleiht und dadurch die Integration in einen Stricker-Block begünstigt.²⁹ Durch diesen texttypenspezifischen Sammlungsmodus wird in der Münchener Handschrift eine Nivellierung der Texte zugunsten ihrer gemeinsamen Thematik angestoßen, mit der ein Bedeutungsverlust der Autorzuschreibung an Konrad einhergeht.

Dem scheint der am Beginn von *Der Welt Lohn* stehende Titel *Der w(er)lde lon*, der rechts neben dem Text eingetragen wurde, zu widersprechen (Abb. 2). Zwar präsentiert dieser sich im Gegensatz zur großen, hierarchisch übergeordneten Überschrift des Stricker-Teils ganz unscheinbar; aber dennoch stellt sich die Frage, warum man den Text als einzigen in diesem Abschnitt besonders hervorheben wollte. Trifft die Annahme, dass man *Der Welt Lohn* als einen den anderen Stücken gleichrangigen Stricker-Text auffasste, zu, dann wäre diese Hervorhebung gerade nicht zu erwarten.

Eine Antwort kann möglicherweise die verlorene Vorlage *MB liefern. Ein direkter Vergleich mit dem Fragment B³⁰ bringt keine Erkenntnisse, da dort nur das Ende von *Der Welt Lohn* erhalten geblieben ist; allenfalls lässt sich beobachten, dass der Übergang zum letzten Stricker-Stück im Layout (nur durch Lombarde markiert) M stark ähnelt, sodass man davon ausgehen kann, dass beide das Muster der Stückgrenzenmarkierung aus der Vorlage übernommen haben. Jedoch bietet die ungewöhnliche Position des Titels in M ein Indiz für die Gestalt der Vorlage: Da der Schreiber keine Zeile für eine Überschrift ausgespart hat, stand sie mit einiger Sicherheit nicht in der Vorlage; der Titel ist ein

29 Eine formale Ähnlichkeit der Texte der Stricker-Gruppe im Cgm 16 erkennt auch Holznagel 1998, S. 177.

30 Vgl. den Eintrag „Handschriftenbeschreibung 1060“ im Handschriftencensus 2006–, <https://handschriftencensus.de/1060> (letzter Zugriff: 4. April 2023).

sekundärer Eingriff in das Seitenlayout.³¹ Dass in der Vorlagenhandschrift, die vermutlich aus dem alemannischen Raum stammte,³² auf eine explizite Abhebung des Textes von den anderen Stricker-Texten verzichtet wurde, lässt vermuten, dass das intendierte Publikum den in der Nähe wirkenden Konrad und seinen Text ohnehin kannte.³³

Für M gilt das Argument der geographischen Nähe hingegen nicht,³⁴ denn die Handschrift stammt wahrscheinlich aus der Steiermark.³⁵ Dennoch scheint jemand den Text erkannt zu haben oder zumindest über den ungewöhnlichen Befund gestolpert zu sein, dass sich an dieser Stelle zwei Überlieferungsprinzipien, nämlich die Stricker-Blocküberlieferung und die Konrad-Einzelüberlieferung, überlagern und miteinander konfliktieren. Der nachgetragene Titel ist materielle Spur dieser Irritation, die diese markiert und konserviert. Ob die Ergänzung vom Schreiber Chunrat selbst, vom Rubrikator oder von einem aufmerksamen Rezipienten herrührt, kann paläographisch nicht ermittelt werden; jedenfalls muss sie in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Text selbst entstanden sein. Damit lassen sich auf Blatt 85^v zwei zeitliche Stufen voneinander scheiden, die zugleich zwei Haltungen dem Text gegenüber – nämlich Abschrift und Kommentar – repräsentieren und aus diesem Grund eine konsistente Textwahrnehmung unterlaufen. Während er durch die Übernahme des Vorlagenlayouts als Bestandteil des Stricker-Blocks charakterisiert wird, hebt ihn der nachträglich hinzugefügte Titel wieder von diesem ab. Indem sich hier also zwei Überlieferungsformen – und damit zwei Sichtweisen auf den Text, die auf unterschiedlichen ästhetischen Prämissen beruhen – überschneiden, präsentiert er sich im Cgm 16 als ambivalente Größe: Die *mise en page* betont einerseits den bereits in der Vorlage durch eine kompilatorisch vorgehende Sammelpraxis geschaffenen Sinnzusammenhang, weist aber durch die nachgetragene Überschrift zugleich darauf hin, dass diese Form der Überlieferung für *Der Welt Lohn* ein Sonderfall ist.

31 Plate 2005, S. 137. Eine nachträgliche Ergänzung vermutet bereits Holznagel 1998, S. 165 Anm. 8.

32 Vgl. Schneider 1987, S. 218.

33 Matthias Meyer hat mich auf eine alternative Möglichkeit hingewiesen, wofür ich ihm herzlich danke: Vielleicht war Konrad zur Zeit der Entstehung im alemannischen Raum noch so unbekannt, dass man den Text quasi als Stricker-Text vermarkten wollte. Die Möglichkeit alternativer Szenarien zeigt eindrücklich, wie handschriftliche Spuren zum fruchtbaren Ausgangspunkt für Thesenbildungen werden können.

34 Besamusca et al. 2016, S. 105, argumentieren hingegen auch für den Cgm 16 mit der Literaturkenntnis der Handschriftenhersteller: Da der Stricker, der in Österreich wirkte, im Gegensatz zum noch lebenden Konrad allgemein bekannt gewesen sei, habe man sich für die Überlieferung unter dem Namen ‚Stricker‘ entschieden. Damit wird allerdings die alemannische Vorlage ignoriert, welche höchstwahrscheinlich die Textorganisation vorgab.

35 Vgl. Schneider 1987, S. 215f.

2. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 408 (C): Pragmatische Akkumulation

Neben Textzusammenstellungen, die deutlich an gemeinsamen Inhalten und Funktionen orientiert sind, existieren aber auch andere Sammlungstypen, in denen die Funktion von Texten nicht als verbindende Eigenschaft in Erscheinung tritt und eine inhaltliche Konsistenz nicht ohne weiteres erkennbar ist. Dazu gehören die im 14. Jahrhundert aufkommenden und bis ins 15. Jahrhundert beliebten, größeren Sammlungen kleiner Reimpaardichtung. Dieser Sammlungstypus reiht die einzelnen Texte als gleichwertige Stücke, was sich in der Regel auch am Layout zeigt, das keine hierarchische Gliederung erkennen lässt. Dadurch ergibt sich aber zugleich ein gegensätzlicher Effekt: Einzeltexte präsentieren sich, indem sie nicht unmittelbar in Gruppen von aufeinander bezogenen Texten stehen, stärker als in sich geschlossene Einheiten und werden damit in ihrem (literarischen) Eigenwert betont. Für die Handschrift selbst hingegen hat diese Fokusverschiebung eine thematische Diversifizierung der in ihr enthaltenen Einzeltexte zur Folge, welche die Aneinanderreihung inhaltlich sehr heterogener Texte ermöglicht, solange sie eine gewisse formale Homogenität – in diesem Fall: Kürze und Reimpaarstruktur – aufweisen. Als Konsequenz eröffnen sich dann sehr wohl auch neue Fragen und Potentiale der Textdeutung, sodass etwa *Der Welt Lohn* durch die Zurückstellung seines Funktionalisierungspotentials (etwa zum Zweck der Moraldidaxe oder Erbauung) auch als unterhaltsame Aventure eines weltverliebten Ritters lesbar wird.³⁶

Zugleich aber wird durch diesen Perspektivwechsel die Schwierigkeit der (Wieder-) Auffindbarkeit von Texten im Codex als Problem erst virulent. Darauf kann durch die Ausbildung arbiträrer Organisationsprinzipien reagiert werden, die ganz vom Handschrifteninhalt abgekoppelt sind; ein Musterbeispiel dafür ist der auch als ‚Lieder-saal-Handschrift‘ bekannte Codex Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Donaueschingen 104, der seine Einzelstücke nach dem Anfangsbuchstaben des je ersten Verses ordnet – und somit „das einzige Beispiel einer kleinepischen Sammlung dar[stellt], die nach einem durchgängigen Ordnungsschema konzipiert ist“.³⁷ Eine andere Möglichkeit ist die Erstellung eines Registers, wodurch das Ordnungsbedürfnis auf eine paratextuelle Ebene ausgelagert wird. Zwar entwickeln sich bereits im gelehrten Milieu des 13. Jahrhunderts alphabetisch geordnete thematische Register,³⁸ in den meisten Fällen begnügte man sich aber mit einem einfachen Inhaltsverzeichnis. Damit wird das Problem der Ordnung nicht eigentlich bearbeitet, sondern umgangen: Indem die Einzel-

36 Ähnlich bereits Gerhardt 1972, S. 388 (zu C).

37 Dahm-Kruse 2018, S. 250. Zur alphabetischen Ordnung vgl. Niewöhner 1942, S. 158–181; Mihm 1967, S. 80f. – *Der Welt Lohn* steht mitten in der A-Gruppe, da der Textbeginn hier von den anderen Handschriften abweicht: [A]rmer welt minäre.

38 Vgl. M. Rouse/R. Rouse 1991, S. 226–236.

stücke der Reihe nach gelistet werden, wird keine Ordnung etabliert, sondern ein Abbild der (mitunter völlig zufälligen) Stückreihung in kleinerem Maßstab wiederholt; nicht durch eine Organisations-, sondern durch eine skalierende Abbildungspraxis wird der Codex so überschaubar gemacht.³⁹ In Reimpaarsammlungen kommt auch dieses Verfahren nur selten zur Anwendung: Neben der Handschrift Cologny-Genf, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. Bodmer 72 (‚Kálocsaer Handschrift‘, K) ist nur die Handschrift Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 408 (C), um die es mir im Folgenden gehen soll, mit einem Inhaltsverzeichnis (Abb. 3) ausgestattet.⁴⁰

Obwohl die inhaltlich sehr heterogenen, aber formal ähnlichen⁴¹ Texte der Handschrift „wahllos zusammengetragen[]“ zu sein scheinen,⁴² hat die Forschung in der Anordnung der Texte zumindest teilweise eine Ordnung sehen wollen. Sarah Westphal, die inhaltliche Korrespondenzen und Überschneidungen zwischen hintereinanderstehenden Stücken prinzipiell als strukturgebende Produktionsprinzipien auffasst,⁴³ argumentiert, dass selbst innerhalb eines vermeintlichen „random pattern of genres“ intentionale Ordnungen erkennbar seien: So gliedere sich das Märe *Die halbe Decke* in eine Fabelgruppe ein, wodurch „its underlying functional purpose“ hervorgehoben werde.⁴⁴ Ahrend Mihm führt immerhin „einige kleine Eigenheiten des Aufbaus [...] mit Sicherheit auf eine bewußte Ordnungsabsicht zurück“;⁴⁵ Ursula Schmid kann in der Handschrift ebenfalls „keinen straffen Aufbau“ erkennen, sehr wohl aber „gewisse Tendenzen“ der Ordnung.⁴⁶ Johannes Klaus Kipf nimmt schließlich eine approximative Reihung der einzelnen Texte nach dem Prinzip der *concatenatio* an, das „kleine thematische, generische oder motivische Gruppen“ ausbilde, ohne dabei ein „durchgehendes Ordnungsprinzip auf der Makroebene“ zu erwirken.⁴⁷ Auch wo keine konsequente Ordnung angenommen wird, erweist sich die Identifizierung inhaltlicher, funktionaler und/oder gattungs-

39 Zu mittelalterlichen Inhaltsverzeichnissen vgl. auch Scase 2017, insb. S. 296.

40 Ein Digitalisat der Handschrift findet sich unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-1298> (letzter Zugriff: 4. April 2023). – Zur bisher nicht vollständig geklärten Entstehung des Registers vgl. Mihm 1967, S. 73f.; Schmid 1974, S. 24–26.

41 Schmid 1974, S. 22–24, nennt neben Reimpaarform und Kürze auch die die Pro- und Epimythien sowie die immer wieder auftauchenden, stereotypen Schreiberverse am Ende einiger Stücke als einheitlichkeitsstiftende Faktoren; vgl. auch Mihm 1967, S. 72.

42 Schmid 1974, S. 22. Die Handschrift scheint in drei Schritten entstanden zu sein, wobei 92 Stücke (samt Register) aus einer Sammlung abgeschrieben, 18 Stücke durch Schreiber A und 4 Stücke durch Schreiber D ergänzt worden seien; vgl. Mihm 1967, S. 73; Schmid 1974, S. 26.

43 Vgl. Westphal 1993, S. 10–12 und passim.

44 Westphal 1993, S. 87.

45 Mihm 1967, S. 78. Als zweites Beispiel für eine planmäßig angelegte Gruppe werden in der Forschung die sechs Reden genannt, welche die Handschrift eröffnen; vgl. Mihm 1967; Schmid 1974, S. 34; Westphal 1993, S. 85f.; Kipf 2019, S. 101–103.

46 Schmid 1974, S. 34.

47 Kipf 2019, S. 105. Für eine Reihe von Beispielen für solche Gruppen vgl. Kipf 2019, S. 101–105.

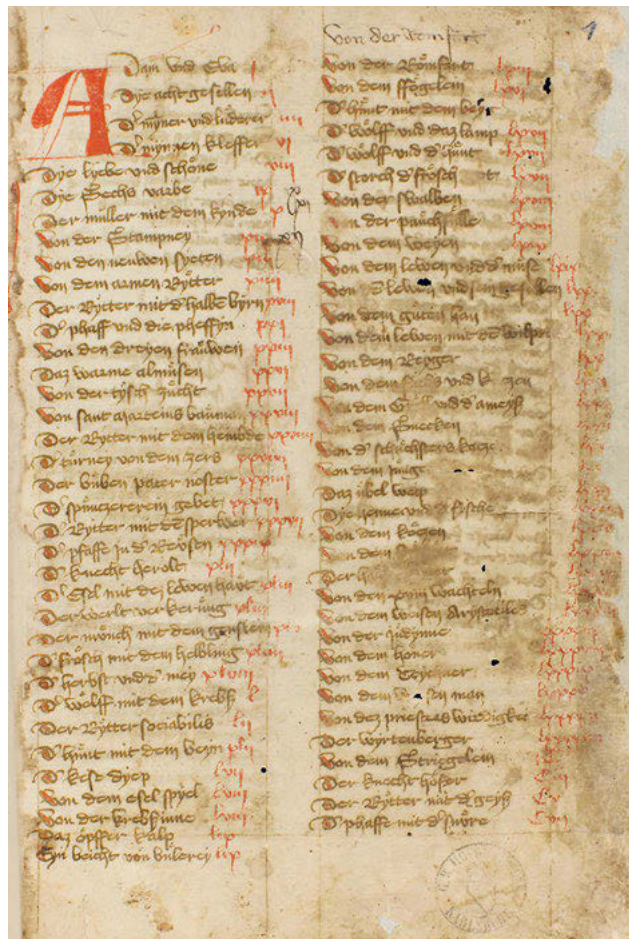


Abb. 3. Beginn des Registers,
Sammelhandschrift,
15. Jahrhundert, Karlsruhe,
Badische Landesbibliothek,
Cod. Karlsruhe 408, fol. 1^r

mäßiger Korrespondenzen zwischen Einzeltexten, trotz zahlreicher notwendiger Vorbehalte, als gerne genutztes heuristisches Instrument zur Erschließung von Organisationsprinzipien.⁴⁸

Die Problematik dieses Ansatzes zeigt ein exemplarischer Blick auf die Umgebung von *Der Welt Lohn* im Karlsruher Codex:

48 Vgl. zuletzt auch Dahm-Kruse 2018, z. B. S. 69: „Eine Anordnung von Texten in Paaren und Gruppen ist als grundlegendes Gestaltungsprinzip und nicht (nur) als Auflösungsphänomen und Überrest einer stringenteren Ordnung zu fassen. Die Zusammenführung von Textpaaren und -gruppen [...] stellt die kleinste Ebene der Textorganisation in der Sammlung dar.“ Dabei spricht sie von „diskursive[n] Formationen“, die als „Einheiten [...] innerhalb des Gesamtgefüges der Sammlungen verstanden werden“ (S. 76).

[...]
 131^{va}–132^{rb} = *Der Preller*
 132^{rb}–132^{vb} = *Der Herrgottschnitzer*
 133^{ra}–133^{vb} = *Der Teufel und der Maler*
 133^{vb}–134^{va} = *Der Stricker: Der Sünder und der Einsiedler*
 134^{va}–137^{rb} = *Der vertauschte Müller*
 137^{rb}–138^{rb} = *Die zwei Beichten A*
 138^{rb}–138^{vb} = *Der König vom Odenwald: Von der Trunkenheit*
 138^{vb}–140^{vb} = *Konrad von Würzburg: Der Welt Lohn*
 141^{ra}–142^{vb} = *Der Rosendorn*
 142^{vb}–144^{ra} = *Tannhäuser und Frau Welt*
 144^{ra}–145^{rb} = *Zucht und Zuchtlosigkeit / Treue und Untreue*
 145^{rb}–145^{vb} = *Pfaffe und Ehebrecherin*
 145^{vv}–148^{vb} = *Warnung vor Sünden*
 148^{vb}–153^{rb} = *Cato*
 153^{rb}–155^{vb} = *Der König im Bad*
 [...] ⁴⁹

Will man inhaltliche Merkmale heranziehen, wirkt Konrads Warnung vor einem allzu weltlichen Leben und seine Mahnung zur Umkehr nach einer Reihe teils sehr derber Texte deplatziert; hier ist höchstens der erbaulich-exemplarische Stricker-Text *Der Sünder und der Einsiedler* mit *Der Welt Lohn* zu vergleichen. Auf den *Rosendorn* folgt dann eine Reihe moralisch-didaktischer, durchaus auch religiös geprägter Texte, die inhaltlich schon besser zu *Der Welt Lohn* passen. Besonders ausgeprägt sind die Parallelen zum übernächsten Stück *Tannhäuser und Frau Welt*, der einen Dialog zwischen Tannhäuser und der personifizierten Welt inszeniert. Doch auch hier fällt ein Text aus dem Rahmen, nämlich die schwankhafte Erzählung *Pfaffe und Ehebrecherin*, auch wenn es durchaus formale Anknüpfungspunkte zu den umstehenden Stücken gibt, etwa den Streitgesprächscharakter des Textes.

Diese kursorische Betrachtung der Textverhältnisse zeigt, wie ich meine, deutlich die methodische Prekarität eines Verfahrens, das von der Reihung der einzelnen Stücke auf eine konsequente und intentionale Gliederung schließt: Schließlich lassen sich fast immer Gemeinsamkeiten zwischen Texten finden, wenn man sie nur finden will. Zudem wird das Problem der Reihung dadurch nicht eigentlich bearbeitet, sondern lediglich auf eine hierarchisch höhere Ebene verschoben: Der Versuch einer Erklärung, wie sich einzelne *Texte* zueinander verhalten, erklärt noch nicht, wie sich einzelne *Textgruppen* zueinander verhalten. Damit soll keineswegs in Abrede gestellt werden, dass eine Handschrift prinzipiell nach inhaltlichen und funktionalen Kriterien organisiert sein kann;

49 Vgl. den Eintrag „Handschriftenbeschreibung 4208“ im Handschriftencensus 2006–: <https://handschriftencensus.de/4208> (letzter Zugriff: 4. April 2023), aus dem ich auch die Stücktitel übernehme.

dies habe ich anhand des Stricker-Blockes im Cgm 16 zu zeigen versucht, in dem die Layouthierarchie eine klare Gliederung etabliert. Vielmehr soll unterstrichen werden, dass dort, wo über die Inhaltsebene hinausreichende Indizien fehlen, ein vorsichtigerer Umgang mit inhaltlichen Argumenten angebracht ist, besonders dann, wenn vermehrt Inkonsistenzen in Kauf genommen werden müssen, um ein schlüssiges Bild zu erhalten.

Erkennt man dieses Problem an, offenbaren sich vermeintliche Produktionsprinzipien in vielen Fällen letzten Endes als Rezeptionsphänomene. Dies ist insofern heikel, als verschiedene Lektüremodi je andere Ergebnisse liefern: Inhaltliche Parallelen zwischen nebeneinanderstehenden Texten werden überhaupt erst durch die Prämisse einer *kontinuierlichen* Lektüre als produktionsästhetische Kategorie denkbar;⁵⁰ nimmt man hingegen eine *diskontinuierliche* Lektüre an, so ergeben sich völlig neue und je individuelle Möglichkeiten, Texte miteinander in Beziehung zu bringen.⁵¹ Die Struktur des Codex regt nicht nur punktuell-spontane Lektüren quer durch den Textbestand an, sondern macht in unserem Fall mithilfe des vorangestellten Registers auch gezielt angelegte Lese-pfade (ohne Rücksicht auf die räumliche Distanz der einzelnen Texte zueinander) möglich. Kontinuierliche und diskontinuierliche Lektüre stehen zudem nicht in Opposition zueinander, sondern bilden die beiden Enden einer Skala, zwischen denen sich der individuelle Leseakt bewegt. So kann man die Handschrift beispielsweise auf einer zufälligen Seite aufschlagen und dann entweder weiterblättern oder der Reihe nach weiterlesen; man kann aber auch im Register gezielt nach einem Text suchen und dann einen weiteren Text nachschlagen, vielleicht aber erregt die Überschrift des nächsten Titels Interesse und verleitet zum Weiterlesen, etc. Die Sammelhandschrift bietet unzählige Möglichkeiten der Lektüre und damit ebenso viele Möglichkeiten, einzelne Texte miteinander in Beziehung zu setzen; und ebendieses reiche mediale Angebot verbietet die Überstrapazierung hermeneutischer Erwartungen an die Stückreihung.

Um dennoch Informationen über die Modalitäten einer spezifischen Sammlungspraxis zu erhalten, gilt es wiederum, diejenigen Stellen zu befragen, an denen diese Spuren in der Handschrift hinterlassen hat. Ähnlich wie im Cgm 16 lässt sich auch in K 408 eine Störung des Sammlungsprinzips beobachten: Auf fol. 190^{va} treffen wir erneut auf den Anfang des *Rosendorn*, der mit schwarzer und roter Tinte durchgestrichen worden ist (Abb. 4). Schreiber D,⁵² der sich für die vier letzten Stücke verantwortlich zeigt, scheint erst mit dem 16. Vers (*Ein weisen rosen dorn*) bemerkt zu haben, dass sein

50 Westphals (1993, S. 143) Annahme, „that poems were read or recited in series, since only in that way could the constellation types, dyads, and other codicological features be perceived by the user of the manuscript“, ist ein Zirkelschluss, der aus der Bevorzugung inhaltsbezogener Argumente erwächst.

51 Zur diskontinuierlichen Lektüre als Potential des Codexformates vgl. etwa Stallybrass 2002, insb. S. 42–48. Für diesen Hinweis danke ich Claudia Reuffer.

52 Zu den verschiedenen Schreibern vgl. Schmid 1974, S. 14f.

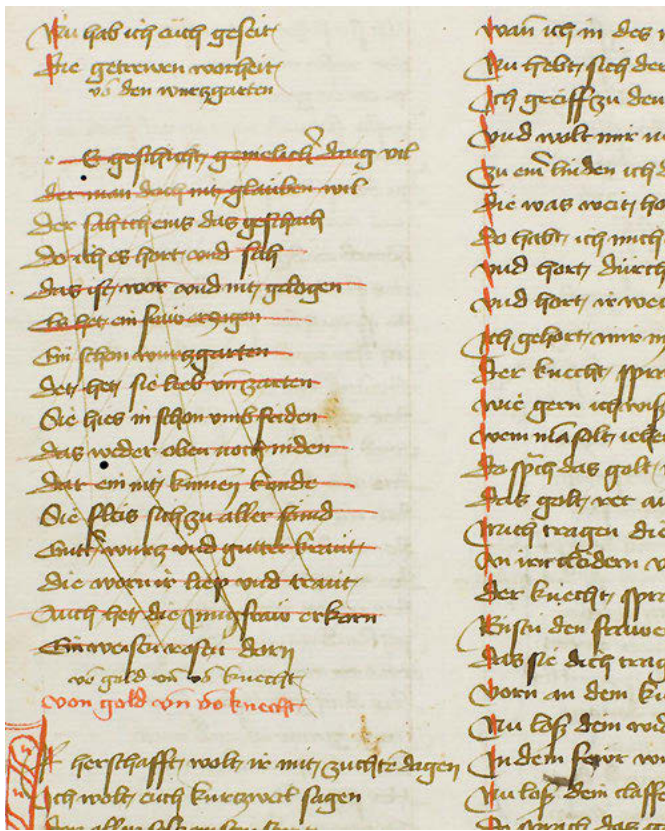


Abb. 4. Fragment des Rosendorn, Sammelhandschrift, 15. Jahrhundert, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 408, fol. 190^v

Kollege B denselben Text bereits rund 50 Blätter früher niedergeschrieben hat, und bricht die Abschrift ab. Die abweichenden Anfangsverse, die Schröder für die Ursache des Irrtums hält⁵³ und die die beiden Texte als Repräsentanten zweier Fassungen (I: fol. 190^{va}, V. 1–16; II: fol. 141^{ra}–142^{vb})⁵⁴ ausweisen, verraten, dass zwei verschiedene Vorlagen zur Verfügung standen.⁵⁵ Auffällig ist auch die vorgeschriebene, aber nicht

53 Vgl. Schröder 1971, S. 542.

54 Vgl. VL 1977–2008, s. v. „Der Rosendorn“ (Werner Schröder), Bd. 8 (1992), Sp. 182–185, hier Sp. 182.

55 Dies gegen Mihm 1967, S. 74, der zum Schluss kommt, dass neben der „diskontinuierliche[n] Niederschrift des Inhaltsverzeichnisses [...] kein weiteres Indiz“ dafür zu finden sei, „daß auch die Handschrift selbst nicht aus einer einzigen Vorlage in einem Zug kopiert worden ist.“ – Dass mehrere Vorlagen zugleich zur Verfügung standen, ist besonders in Augsburg, wo die Handschrift entstand, nicht überraschend: „Betrachtet man die Handschriften [aus Augsburger Produktion, M.B.] allein von der Seite der Texte, die in ihnen versammelt sind, stellt sich leicht der Eindruck eines Marktes her, auf dem in Augsburg so gut wie alles, mitunter doppelt und dreifach, zu erhalten war, was das Genre ‚kleine Reimpaardichtung‘ zu bieten hatte“; Ziegeler 1995, S. 319.

rubrizierte Überschrift *vo(n) dem wurczgarten* oberhalb des Textbeginns. Schmid vermutet, dass dem Schreiber ein mit *Von dem Wurczgarten* überschriebener Text vorlag, den dieser abzuschreiben begann, ohne vorher den Inhalt zu prüfen; dieser habe sich dann als *Rosendorn* entpuppt.⁵⁶ Dazu sei bemerkt, dass unter diesem Titel in insgesamt drei Handschriften (von insgesamt neun Textzeugen) eine Minnerede überliefert ist, die in der Forschung als *Der Krautgarten* bekannt ist.⁵⁷ Im Zuge des Produktionsprozesses, vielleicht aber auch bereits in jenem der Vorlage, könnte es also zu einer Verwechslung gekommen sein, die durch V. 7 des *Rosendorn I* (*Ein schon wurczgarten*) bedingt wurde. In jedem Fall markiert die Überschrift genauso wie das Textrelikt selbst eine Überlieferungsstörung, die auf eine akkumulierende, nicht grundsätzlich planende Sammlungspraxis verweist. Der Schreiber musste mit der Tatsache, dass der *Rosendorn* bereits vorher in der Handschrift stand, auf irgendeine Weise umgehen; er entschied sich für die Tilgung des bereits aufs Papier gekommenen Textstumpens. Daraus lässt sich im Projekt der Anhäufung zugleich ein Streben nach Redundanzvermeidung ablesen, das auf die Pluralisierung der Inhalte abzielt, aber kein ‚philologisches‘ Interesse an Fassungsvarianz zeigt.

Wollte man hier wiederum mit inhaltlichen Argumenten ansetzen, dann würde sich der *Rosendorn* an dieser Stelle sehr gut einfügen, träfe er hier doch mit dem nachfolgenden *Gold und Zers*, der als ‚männliches‘ Pendant zum *Rosendorn* gelten kann, zusammen.⁵⁸ Dass die Option, die motivische Nähe auch durch ein räumliches Nahverhältnis zu unterstreichen, aber letztlich verworfen wurde, unterstreicht abermals die untergeordnete Rolle der innerhandschriftlichen Ordnung: Hauptaufgabe war es, eine gewisse Menge verfügbarer Texte in einer Handschrift unterzubringen; *wie genau* und *in welcher Reihenfolge* dies geschehen sollte, scheint nebensächlich gewesen zu sein. Ob der *Rosendorn* zwischen zwei Frau-Welt-Stücken zu stehen kam oder neben einem inhaltlich eng verwandten, erwies sich letztlich als gleichgültig, zumal der Codex eine diskontinuierliche Lektüre erlaubt; das Register kann sowohl als Reaktion auf diese zu erwartende Lesepraxis wie auch als Ermutigung dazu verstanden werden. Einzelne thematische „Clusterbildungen“⁵⁹ sind dabei nicht ausgeschlossen, aber höchstens als Ordnungsrudimente beschreibbar, die als Vorlagenrelikte (wenn etwa aus Samm-

56 Vgl. Schmid 1974, S. 26.

57 Im „Handbuch Minnereden“ unter der Nummer B 500, vgl. Klingner/Lieb 2013, S. 937–939. Die besagte Überschrift findet sich in den Hss. Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 488 (fol. 190^v–198^r), Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. Apel 8 (fol. 320^v–328^r) und Prag, Nationalmuseum, Cod. X A 12 (fol. 170^r–175^v).

58 Meist wurde das motivisch ebenfalls eng verwandte *Nonnenturnier* als „genderkomplementäre[r] Text“ zum *Rosendorn* genannt; Schneider 2019, S. 94; vgl. auch Schröder 1971, S. 556–559. Tatsächlich ist das *Nonnenturnier* auch in K 408 überliefert, jedoch bereits relativ am Anfang der Handschrift (fol. 30^{vb}–35^{ra}).

59 Kipf 2019, S. 104.

lungen abgeschrieben wurde, die nach inhaltlichen Kriterien organisiert waren) oder als punktuelle Behelfsmanöver (um auf ein passives Konfrontiertsein mit einer überfordernden Fülle von Einzeltexten zu reagieren) erklärt werden müssen; will man das eine oder das andere plausibel machen, ist man jedoch auf Indizien angewiesen, die über inhaltliche Korrespondenzen hinausgehen (etwa layouttechnische, schreibsprachliche, paläographische, etc.). Dennoch kann auch in diesen Fällen keineswegs von einem grundlegenden Strukturprinzip der Sammelhandschrift gesprochen werden, sondern lediglich von einem unverbindlich zustande kommenden Effekt der Sammlungspraxis. Die Produktion von Reimpaarhandschriften als „creative process“⁶⁰ zu beschreiben, an der „an intense interest in authorship and aesthetic quality“ oder gar „a medieval idea of the masterpiece“⁶¹ ablesbar ist, blickt über zahlreiche inhaltliche Unstimmigkeiten ebenso hinweg wie über die pragmatische Funktion dieser Sammlungen. Möglich wird ein Fazit vielmehr erst durch die als Spur konservierte Störung: Indem sich der versehentlich niedergeschriebene zweite *Rosendorn* seiner Tilgung widersetzt – schließlich bleibt die nicht auf Unlesbarkeit ausgelegte Durchstreichung eine symbolische –, legt er Sammlungsmodi offen, die eine rein inhaltliche Argumentation nicht zu greifen vermag.

3. Fazit: Sammlungstypen und Sammlungsspuren

Die Texte der kleinen Reimpaardichtung lassen sich primär durch ein einfaches formales Charakteristikum definieren: ihre Kürze. Dadurch wird sowohl die Verbreitung in losen Gebrauchsfaszikeln als auch die gemeinsame Sammlung mit ähnlich gebauten Texten nahegelegt. Diese Ambivalenz der Form könnte Anhaltspunkt für eine ‚andere‘ Ästhetik dieser Texte sein, die, je nach Überlieferungstyp und -situation, an ein und denselben Stücken stärker in ihrer autologisch-textimmanenten oder in ihrer heterologisch-funktionalen Dimension hervorträte:⁶² Im ersten Fall stößt sie eher ein Verständnis des Textes ‚für sich‘ an (in der Einzelüberlieferung und, mutatis mutandis, in arbiträren Konstellationen), im zweiten Fall eher ein Verständnis im kotextuellen Kontext (in inhaltlich konsistenten Konstellationen). Die beiden Überlieferungszeugen von *Der Welt Lohn*, die im Zentrum dieses Beitrags standen, konnten als Beispiele für diese beiden Optionen dienen: Während der Cgm 16 den Text in seiner erbaulichen

60 Westphal 1993, S. 221.

61 Westphal 1993, S. 10. Differenzierter Wolf 2016, S. 69, der zwar auch von der Sammelhandschrift als „Gesamtkunstwerk“ spricht, aber vor allem die Potentiale der durch die Sammlung entstehenden „völlig neue[n] Werkeinheiten mit neuen Autor-, Auftraggeber-, Rezeptions-, Wirk- und Nutzungsszenarien“ hervorhebt, also weniger von der Produktions- als von der Rezeptionsseite her argumentiert.

62 Zum Verhältnis von autologischen und heterologischen Prozessen als Grundlage einer ‚anderen‘ Ästhetik vgl. Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 26–29.

Funktion betont, indem er ihn in einen Block mit eng verwandten Stücken zusammenfasst, häuft ihn der Cod. Karlsruhe 408 gemeinsam mit zahlreichen zwar formal ähnlichen, aber inhaltlich disparaten Texten an, sodass der Einzeltext wieder stärker als in sich geschlossene Sinneinheit hervortritt, während die Praxis des kumulativen Sammelns selbst eine pragmatisch-vorhermeneutische Logik bedient.

Schlüsse darauf, auf welche Weisen eine Sammlung funktioniert, lassen sich durch die Untersuchung der Überlieferungsträger selbst gewinnen, indem die vermittelnde mediale Funktion der Handschrift mit ihrer materialen Beschaffenheit verrechnet wird. Dies ist in solchen Fällen schwierig, in denen sich die mediale Form als konsistent präsentiert, die Sammlung also ‚geschlossen‘ und ‚ungestört‘ ist; unter diesen Umständen sind Versuche, von inhaltlichen Argumenten auf mediale Grundprinzipien zu schließen, wie ich gezeigt habe, problematisch. Jedoch können sich in ihrer Struktur Brüche auftun, etwa wenn im Zuge des Produktions- oder Rezeptionsprozesses Eingriffe in die mediale Organisation vorgenommen werden. Weil die vormoderne Textüberlieferung maßgeblich durch materielle Faktoren bestimmt ist, indem sich der aufgeschriebene Text untrennbar an seinen Überlieferungsträger bindet, bleiben auch diese Eingriffe unweigerlich als materielle Spuren erhalten. Wenn so entstandene Spuren, die in der Forschung gerne als produktionstechnische Zufälligkeiten oder bloße Fehler abgestempelt und damit in ihrem hermeneutischen Potential verkannt werden, auf derselben Ebene verhandelt werden wie die fraglichen Sammlungsprinzipien selbst, ergibt sich die Möglichkeit, die mediale Form im Spannungsverhältnis zu ihrem Inhalt zu greifen und dieses Potential hermeneutisch zu nutzen. Dann nämlich wird die materielle Spur als erklärender Kommentar auf die mediale Organisation der Handschrift lesbar, als Fingerzeig, der ihre Bedingungen und Prinzipien erst beobachtbar und begreifbar macht. So verleiht die nachgetragene Überschrift von *Der Welt Lohn* im Cgm 16 dem in den Stricker-Block integrierten Autorentext erst nachträglich Konturen, und der zweite *Rosendorn* im Cod. Karlsruhe 408, der sich trotz seiner Tilgung noch problemlos lesen lässt, unterstreicht den kumulativen, aber redundanzvermeidenden Charakter der Reimpaarsammlung. Durch die Konzentration auf die Materialität der Überlieferung lassen sich also ‚andere‘ Ästhetiken der mittelalterlichen Sammelhandschrift skizzieren, die sich nicht ausschließlich an inhaltlichen oder pragmatischen Faktoren orientieren. Voraussetzung für ein Ansetzen mit einer solchen ‚Abweichungshermeneutik‘ aber ist die Gebundenheit des vormodernen Textes an seine jeweilige materiale Situation. Die Zähigkeit des Textes, der untrennbar mit seinem Überlieferungsträger verknüpft ist, hinterlässt in der Handschrift Spuren, die uns Rückschlüsse auf Modalitäten von Sammlungspraktiken ermöglichen, welche ansonsten verborgen bleiben.⁶³

63 Mit solchen und ähnlichen Fällen von Veränderungen, Brüchen und Störungen und ihrem hermeneutischen Potential für die Interpretation von Sammelhandschriften und den in ihnen überlieferten Texten beschäftige ich mich zurzeit in meinem Dissertationsprojekt.

Literaturverzeichnis

Handschriften

Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 488
 Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 737, Bl. 19
 Cologny-Genf, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. Bodmer 72 („Kálocsaer Codex“)
 Cologny-Genf, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. Bodmer 155
 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 341
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 104 („Liedersaal-Handschrift“)
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 408
 Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. Apel 8
 London, British Library, Add. 24946
 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 16
 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 273
 Prag, Nationalmuseum, Cod. X A 12 („Liederbuch der Klara Hätzlerin“)
 Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Reg. lat. 1423
 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2705
 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2884

Primärliteratur

DWL = Konrad von Würzburg: *Der Welt Lohn*. In Abbildung der gesamten Überlieferung, synoptische Edition, Untersuchungen, hg. von Reinhard Bleck, Göttingen 1991 (Litterae 112).
 Stricker: Kleindichtung = Die Kleindichtung des Strickers in 5 Bde., hg. von Wolfgang Wilfried Moellenken, Gayle Agler-Beck und Robert E. Lewis, Göttingen 1973–1978 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 107/I–V).

Sekundärliteratur

Besamusca et al. 2016 = Besamusca, Bart/Griffith, Gareth/Meyer, Matthias/Morcos, Hannah: Author Attributions in Medieval Text Collections. An Exploration, in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 76 (2016), S. 89–122. DOI: <https://doi.org/10.1163/18756719-12340004> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
 Dahm-Kruse 2018 = Dahm-Kruse, Margit: *Versnovellen im Kontext. Formen der Retextualisierung in kleinepischen Sammelhandschriften*, Tübingen 2018 (Bibliotheca Germanica 68).
 Docen 1809 = Docen, Bernhard Joseph: *Erzählungen von dem Striker und Conrad von Würzburg*, in: Bernhard Joseph Docen (Hg.): *Miscellaneen zur Geschichte der deutschen Literatur, neu aufgedruckte Denkmäler der Sprache, Poesie und Philosophie unserer Vorfahren enthaltend*, 2 Bde., mit Zusätzen vermehrte Ausg. München 1809, Bd. 1, S. 49–64.
 Fischer 1983 = Fischer, Hanns: *Studien zur deutschen Märendichtung*, 2. Aufl. besorgt von Johannes Janota, Tübingen 1983. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110950236> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
 Gerhardt 1972 = Gerhardt, Christoph: *Überlegungen zur Überlieferung von Konrads von Würzburg „Der Welt Lohn“*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 94 (1972), S. 379–397. DOI: <https://doi.org/10.1515/bgs.1972.1972.94.379> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
 Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg

- Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Grubmüller 2006a = Grubmüller, Klaus: *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter. Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen 2006. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110916638> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
- Grubmüller 2006b = Grubmüller, Klaus: Zum Verhältnis von ‚Stricker-Märe‘ und Fabliau, in: Emilio González / Victor Millet (Hgg.): *Die Kleinelik des Strickers. Texte, Gattungstraditionen und Interpretationsprobleme*, Berlin 2006 (*Philologische Studien und Quellen* 199), S. 173–187.
- Handschriftencensus 2006– = Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters, Philipps-Universität Marburg, Projektleitung: Nathanael Busch / Jürgen Wolf, 2006– (laufend). URL: <https://handschriftencensus.de> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
- Holznagel 1998 = Holznagel, Franz-Josef: Autorschaft und Überlieferung am Beispiel der kleineren Reimpaartexte des Strickers, in: Elizabeth Andersen / Jens Haustein / Anne Simon / Peter Strohschneider (Hgg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995*, Tübingen 1998, S. 163–184. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110939248.163> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
- Holznagel 2002 = Holznagel, Franz-Josef: *Barlaam und der stricker in eyme buche*. Kleinere Reimpaardichtungen des 13. Jahrhunderts in den inventarisierten Handschriften des Deutschen Ordens, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 121 (2002), S. 121–127. DOI: <https://doi.org/10.3730/7/j.1868-7806.2002.01.08> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
- Kipf 2019 = Kipf, Johannes Klaus: Die humanistische Fazetiensammlung als Buchtyp. ‚Missing link‘ zwischen der spätmittelalterlichen Kleinelikhandschrift und dem gedrucktem Schwankbuch? In: Seraina Plotke / Stefan Seeber (Hgg.): *Schwanksammlungen im frühneuzeitlichen Medienumbruch. Transformationen eines sequentiellen Erzählparadigmas*, Heidelberg 2019 (*Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beihefte* 96), S. 91–121. DOI: <https://doi.org/10.33675/2019-82537905> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
- Klingner / Lieb 2013 = Klingner, Jacob / Lieb, Ludger (Hgg.): *Handbuch Minnereden. Mit Beiträgen von Iulia-Emilia Dorobanțu, Stefan Matter, Martin Muschick, Melitta Rheinheimer und Clara Strijbosch*, 2 Bde., Berlin / Boston 2013.
- Mihm 1967 = Mihm, Arend: *Überlieferung und Verbreitung der Märendichtung im Spätmittelalter*, Heidelberg 1967 (*Germanische Bibliothek*, 3. Reihe: Untersuchungen und Einzeldarstellungen).
- Niewöhner 1942 = Niewöhner, Heinrich: Der Inhalt von Lassbergs Liedersaal-Handschrift, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 66 (1942), S. 153–196. DOI: <https://doi.org/10.1515/bgsl.1942.1942.66.153> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
- Plate 2005 = Plate, Ralf: *Die Überlieferung der „Christherre-Chronik“*, Wiesbaden 2005 (*Wissensliteratur im Mittelalter* 28).
- Rosenhagen 1909 = Rosenhagen, Gustav: Einleitung, in: *Kleinere mittelhochdeutsche Erzählungen, Fabeln und Lehrgedichte*, 3 Bde., Bd. 3: *Die Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 341*, hg. von Gustav Rosenhagen, Berlin 1909 (*Deutsche Texte des Mittelalters* 17), S. I–XXXIV.
- M. Rouse / R. Rouse 1991 = Rouse, Mary A. / Rouse, Richard H.: *Authentic Witnesses. Approaches to Medieval Texts and Manuscripts*, Notre Dame, IN 1991 (*Publications in Medieval Studies* 17).
- Scase 2017 = Scase, Wendy: ‚Looke this calender and then proced‘. Tables of Contents in Medieval English Manuscripts, in: Karen Pratt / Bart Besamusca / Matthias Meyer / Ad Putter (Hgg.): *The Dynamics of the Medieval Manuscript. Text Collections from a European Perspective*. Edited with the Assistance of Hannah Morcos, Göttingen 2017, S. 287–306. DOI: <https://doi.org/10.14220/9783737007542.287> (letzter Zugriff: 4. April 2023).

- Schmid, Ursula: Einleitung, in: Codex Karlsruhe 408, hg. von Ursula Schmid, Bern/München 1974 (Deutsche Sammelhandschriften des späten Mittelalters. Bibliotheca Germanica 16), S. 7–40.
- Schneider 1987 = Schneider, Karin: Gotische Schriften in deutscher Sprache, Bd. 1: Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Textband, Wiesbaden 1987.
- Schneider 2019 = Schneider, Martin: Kampf, Streit und Konkurrenz. Wettkämpfe als Erzählformen der Pluralisierung in Mären, Göttingen 2019 (Aventiuren 15). DOI: <https://doi.org/10.14220/9783737010184> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
- Schröder 1965 [1930] = Schröder, Edward: Einleitung, in: Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg, hg. von Edward Schröder, mit einem Nachwort von Ludwig Wolff, 3 Bde., Bd. 1: Der Welt Lohn – Das Herzmaere – Heinrich von Kempten, 7. Aufl. Zürich/Berlin 1965 [1930], S. V–XXVII.
- Schröder 1971 = Schröder, Werner: Von dem Rosen Dorn ein gut red, in: Ursula Hennig/Herbert Kolb (Hgg.): *Mediaevalia litteraria*. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag, München 1971, S. 541–564.
- Schwab 1959 = Schwab, Ute: Die bisher unveröffentlichten geistlichen Bispelreden des Strickers. Überlieferung – Arrogate. Exegetischer und literaturhistorischer Kommentar, Göttingen 1959.
- Stallybrass 2002 = Stallybrass, Peter: Books and Scrolls. Navigating the Bible, in: Jennifer Andersen/Elizabeth Sauer (Hgg.): *Books and Readers in Early Modern England. Material Studies*. With an Afterword by Stephen Orgel, Philadelphia, PA 2002 (Material Texts), S. 42–79. DOI: <https://doi.org/10.9783/9780812204711.42> (letzter Zugriff: 4. April 2023).
- VL 1977–2008 = Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, begr. von Wolfgang Stammer, fortgef. von Karl Langosch, hg. von Kurt Ruh, Gundolf Keil und Burghart Wachinger, 14 Bde., 2., völlig neu bearb. Aufl. Berlin 1977–2008.
- Westphal 1993 = Westphal, Sarah: *Textual Poetics of German Manuscripts 1300–1500*, Columbia, SC 1993 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).
- Wolf 2016 = Wolf, Jürgen: Sammelhandschriften – mehr als die Summe der Einzelteile, in: Dorothea Klein (Hg. in Verbindung mit Horst Brunner und Freimut Löser): *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*, Wiesbaden 2016 (Wissensliteratur im Mittelalter 52), S. 69–81.
- Ziegeler 1988 = Ziegeler, Hans-Joachim: Beobachtungen zum Wiener Codex 2705 und zu seiner Stellung in der Überlieferung früher kleiner Reimpaardichtung, in: Volker Honemann/Nigel F. Palmer (Hgg.): *Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985*, Tübingen 1988, S. 469–526.
- Ziegeler 1995 = Ziegeler, Hans-Joachim: Kleinepik im spätmittelalterlichen Augsburg – Autoren und Sammlertätigkeit, in: Johannes Janota/Werner Williams-Krapp (Hgg.): *Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts*, Tübingen 1995 (Studia Augustana 7), S. 308–329.

IV. Verschränkungen

Small gods

Miniature Images of Deities and Material Religion in 1st-century CE Campania

Abstract

This paper will investigate how the miniaturisation of images of deities brings them into intimate relationship with the body, mediating communication between divine referent and believer. These artefacts serve individual religious praxis by creating personal, accessible divine images; their diminutive size invites touch and close contact. This paper takes as a case study the miniature images of gods found on the bone beads from the House of Lucius Helvius Severus (I, 13 2) at Pompeii. In the case of the jewellery and hairpins of late Hellenistic Campania, the portability of divine images creates a specific relationship between the body of the believer and the figural representation of the god. This representation is in turn transformed by the autological factors of its production – scale, material, and wearability all altering the recognisable image of the god. These miniature figures not only mediate communication between the individual and the divine, but they also serve to mediate the individual's relationship with institutional religion as the personal 'appropriation' of public religion, shaped by the motivations, beliefs, and needs of individual religious agents.

Keywords

Religion, Miniature, Gods, Jewellery, Pompeii, Campania

To understand the construction of Roman religion, scholarship has often turned to theoretical frameworks which centre the material aspects of religious praxis.¹ This focus has become even more prominent in recent years, as demonstrated by the rich scholarship produced by the Max Weber Center of Erfurt University on the ERC project on “Lived Ancient Religion” and the continued work of the Baron Thyssen Centre for the Study of Ancient Material Religion at the Open University.² Within this scholarly

- 1 I would like to acknowledge the help of my supervisor, Professor Michael Squire in preparing this paper, as well as my funding body the London Arts and Humanities Partnership for supporting my PhD project. Thanks also to Thomas Gavin and Jenyth Evans for proofreading. Greatest thanks to the University of Tübingen for allowing me to speak at the 2022 “Materialität und Medialität” conference for SFB 1391 *Andere Ästhetik*, and to the conference attendees who offered support and advice for this paper.
- 2 For an overview of the “Lived Ancient Religion” project (2013–2017), see Gasparini et al. 2020; for the Open University research centre begun in 2018, see <https://www.openmaterialreligion.org/> (last accessed: 4 October 2022).

movement, the study of ancient religion coalesces around archaeological evidence, precipitated on an understanding of the effects of religious images, objects and spaces as inextricable from religion itself.³ These approaches allow us to investigate the interrelationship between human and non-human things as a site for the production of meaning, affording objects agency within the human-object relationship where bodies and minds engage and combine with material things.⁴ However, a gap has emerged in the focus of the ancient material religion project. Recent scholarship has predominantly focused on the grand and gigantic aspects of religious materiality – how cult statues, large-scale processions and rituals, and monumental temples shape religious experience.⁵ This has often neglected the vast evidence for a smaller-scale, more personal, more private religious practice within the archaeological record, constructed within the daily lives and habits of individuals.⁶

This paper seeks to address one category of objects mediating religious practice that has been excluded from previous scholarly discussion, that of miniature god images made to be worn or carried, existing in close contact with the worshipper's body. These tiny objects offer a unique insight into the role of personal divine representations as mediators in the construction of informal individualised religious praxis, outside of the institutionalised sacred spaces of Roman religion. These images, often found on items of jewellery or personal adornment, have historically been considered only from an artistic, ornamental, or value-focused point of view – as trinkets or 'treasure'.⁷ This paper instead approaches them as personally owned, miniaturised god images that channelled communication with the divine, allowing for the construction of an intimate relationship between believer and deity. The miniaturisation of the divine figure contributes not only to an altered practice, but to a significantly different aesthetic of divine representation to the one presented by modern art historical scholarship. Speaking to the aims of the CRC 1391 *Different Aesthetics*, I hope to reframe these small gods, looking specifically to a case-study from the House of Lucius Helvius Severus at Pompeii, one assemblage from the wide range of miniature deities found in the area of Campania destroyed and preserved by the eruption of Vesuvius.⁸ I will examine these objects through their different entanglements – with the body, the hand, the assem-

3 Houtman/Meyer 2012, pp. 1, 6–10; Bräunlein 2016, p. 366; Gasparini et al. 2020, p. 3.

4 Mol/Versluys 2015, p. 452; Graham 2021, pp. 5 f.

5 Platt 2011, p. 26; Barham 2018, p. 288; Graham 2021, pp. 49 f.

6 Scholars such as Sofroniew, Himmelmann and Bassani have addressed small-scale objects in the archaeology of personal or domestic religion, nonetheless, these categories of objects are often excluded from new materialist discussions of ancient religion which focus on temple spaces and public ritual: Himmelmann 1983, p. 69; Sofroniew 2015, p. 28–35; Bassani 2021, pp. 101 f.

7 D'Ambrosio 2001, p. 30; Berg 2002, pp. 15 f., 18.

8 For the House of Lucius Helvius Severus, Gallo 1994; Berg 2020. For methodology and approach to Vesuvian deposits, see Allison 2004, pp. 15–18.

blage, as well as with wider cultures of visual and material religion – and I will offer some preliminary explorations of the importance of these miniatures in mediating personal and informal religious action.⁹

1. The case-study: The House of Lucius Helvius Severus, Pompeii

In the excavations of Domus I.13.2 in 1953 and 1955, a collection of over forty beads was found in a cupboard in the atrium.¹⁰ Alongside beads in a variety of materials (including mother of pearl, rock crystal, amethyst, and amber) depicting miniature symbols or objects, there was a small set of eight bone beads that depicted different Roman and Egyptian deities in miniature.¹¹ These tiny carvings of gods and accompanying beads were found collected together with bronze olive-headed probes, bronze and glass *unguentaria*, and oil lamps, indicating that this ‘kit’ was likely collated for the purpose of personal grooming or medicine.¹² Depicted in the group of beads are Isis, Priapus, Minerva, Heracles, Venus Anadyomene (who appears twice), as well as two other highly damaged anthropomorphic figures. Each of the miniature figures has a height between 1.9–3.8 cm.¹³

While I will focus primarily on the anthropomorphic, divine miniature representations in this brief survey, these particular objects were found in a group of ‘amulets’ of various shapes and materials (including bone, glass, amber, amethyst, rock crystal) and it is important to consider them within this context, as existing in a dialogue and network with a range of other religious and non-religious symbols.¹⁴ Alongside the figures representing deities there are numerous beads depicting shrunken symbols or objects – four mother of pearl fish, two walnuts made of rock crystal, two phallus beads, a *manus impudica*, a bead in the shape of an outstretched hand, a baby elephant, a slipper, a seat, a miniature comb, and a miniature *unguentarium*.¹⁵ It is possible that these beads all belonged to the same piece of jewellery – from other contexts in Pompeii and Herculaneum we have several instances of bead collections numbering between 40–50, suggesting this may have been a regular amount of beads for one necklace (and too long for a ‘charm bracelet’).¹⁶ In this preliminary discussion of the material, I will focus on

9 For the concept of the entanglement, see Hodder 2012, especially pp. 88–90.

10 Gallo 1994, pp. 134f.

11 Catalogue of finds in Gallo 1994, pp. 144–148, nos. 148–166.

12 Berg 2020, p. 89.

13 All heights in cm: Priapus, 3.5; Isis, 3.2; Venus I, 3.8; Venus II, 3.4; Minerva, 2.5; Fortuna, 1.9; Heracles, 2.2; unidentified female figure, 2.7.

14 Berg 2021, p. 124.

15 Berg 2020, pp. 89f.

16 Scatozza Hörich 1989, N. 276, E3671; Hackworth Petersen 2021, p. 19: four necklaces found in the house and fullery of Stephanus (I,6,7).

the beads which clearly represent specific deities, excluding the two beads that have suffered such high levels of damage that the figures depicted are not recognisable.¹⁷ While it is likely that both depict goddess figures on the basis of the surviving detail and the nature of the wider collection, they are not securely identifiable and thus discussion would be highly speculative.

2. The miniature as a worn object

Assemblages like the one found in the house of Lucius Helvius Severus are regularly characterized as ‘collections of amulets’ rather than as elements of a unified piece of jewellery, connected by a thread or string that has since degraded and disappeared.¹⁸ Their discovery, often in the remains of boxes and cupboards that imply storage rather than active use, also serves to distance these objects from the bodies that wore them, making them clandestine ‘hoards’ or ‘troves’ of semi-magical objects rather than openly displayed and worn items of jewellery. In his publication of the *domus*, Gallo characterises these beads as small statuettes or figurines, likely because those object categories are more commonly understood as constituting religious material, in contrast with the historic reception of jewellery in scholarship.¹⁹ While this motivation is not unreasonable given Gallo’s desire to foreground the magical and apotropaic nature of the material, it is clear from the drilled holes in each of these figurines that the ability to wear them was central in their use-life, generating a different kind of embodied relationship to that of free-standing figurines. Their nature as beads is key to our understanding. The association of jewellery solely with ornament forms an unhelpful aesthetic judgment, where these objects are aligned with feminine adornment and therefore frivolity, allowing their position as representations of deities to be elided.²⁰ As decorative objects they contribute to individual self-fashioning and the communication of a relationship with the deity which is projected outwards, but they also enable a personal, private religious praxis.²¹

17 Two broken beads are Gallo 1994, no. 159 (female figure with cornucopia sitting on a rock) and no. 161 (too damaged for secure identification).

18 A clear example of this trend is provided by the publications around the 2019 discovery of the ‘sorcerer’s treasure trove’ at Casa del Giardino in Pompeii: “La fortuna e la protezione contro la malasorte nei monili della Regio V. Pompeii Sites”, Parco archeologico di Pompei, 12 August 2019. <http://pompeiiisites.org/comunicato-stampa/la-fortuna-e-la-protezione-contro-la-malasorte-nei-monili-della-regio-v/> (last accessed: 18 April 2023).

19 Gallo 1994, p. 135.

20 Squire 2018, p. 20.

21 Berg 2002, p. 16; Allen 2016, p. 4.

The central importance of the embodied relationship between religious actor and miniature god, and the role of the body in engagement with these objects, is indicated in a particular episode from Plutarch's *Life of Sulla*, where the general Lucius Cornelius Sulla calls on the god Apollo for aid in battle:

It is said that he had a little golden image of Apollo from Delphi, which he always carried at his breast when going into battle, and in this moment he kissed it and said "Oh Pythian Apollo, you have led the lucky Cornelius Sulla through so many struggles to greatness and brilliance, did you lead him here to the gates of his hometown to be cast down and to die in shame together with his countrymen?"²²

This passage shows how a miniaturised ἀγαλμάτιον (*agalmátion*) becomes the focal point for prayer for the general, activated by haptic engagement (the touch, the kiss). The scene frames Sulla's appeal around the miniature Apollo, demonstrating how the wearing of the figure enables a flexible and portable religious practice, bringing the individual and the god both physically and spiritually closer. There is an intimacy, a closeness, an invitation to action and touch evoked by wearing that is not seen when we view these as objects stored in a box or a case. Most of the divine miniatures from Campania preserve signs of being worn – either with a suspension loop or fixing on the back, or a hole drilled through the centre, as with the beads from the House of Lucius Helvius Severus – demonstrating that they were designed to be held close to the body.²³ Thus, as 'things ready to hand' these image-objects are consistently accessible to the wearer for action, gesture, or prayer.²⁴

It is this proximity to the body that allows these miniatures to take on amuletic and protective powers, as in the terminology used to describe amulets in both the Greek and the Roman tradition – in Greek, a common name for them is *periamma* or *periapta*, referring to the tying or binding of these objects to the body, a sense that is preserved in the Latin terms *ligatura* and *alligatura*.²⁵ The body and the amulet are entangled, and their protective power is generated through the specific interrelationship of individual human body, belief, and protective object.²⁶ This is best demonstrated by the beads from

22 Plut. Sulla 29,6: λέγεται δὲ ἔχων τι χρυσοῦν Ἀπόλλωνος ἀγαλμάτιον ἐκ Δελφῶν αἰεὶ μὲν αὐτὸ κατὰ τὰς μάχας περιφέρειν ἐν τῷ κόλπῳ, ἀλλὰ καὶ τότε τοῦτο καταφιλεῖν οὕτω δὴ λέγων: 'ὦ Πύθιε Ἀπολλών, τὸν εὐτυχῇ Σύλλαν Κορινθίον ἐν τοσοῦτοις ἀγῶσιν ἄρας λαμπρὸν καὶ μέγαν ἐναυθαρίψεις ἐπὶ θύραις τῆς πατρίδος ἀγαγών, αἰσχίστα τοῖς ἑαυτοῦ συναπολούμενον πολίταις. All translations are my own, unless otherwise stated, C.H.

23 Main catalogues of comparative material can be found in Siviero 1954; Scatozza Höricht 1989; D'Ambrosio/De Carolis 1997.

24 Bailey 2005, p. 151.

25 Bohak 2015, p. 88; Dasen 2015, p. 183.

26 Raja and Rüpke 2015, p. 11; Bohak 2015, p. 84.



Fig. 1. Bead with Priapus figure, House of Lucius Helvius Severus (I.13.2), Pompeii, 1st century CE, bone, height 3.5 cm, Naples, Parco Archeologico di Pompei, inv. no. 11597

the collection which make use of apotropaic and protective imagery: most notably, the bead which depicts a frontal confrontation with the god Priapus, who faces the viewer and opens his cloak to reveal his exaggerated erect phallus (Fig. 1).²⁷ His pose and the resulting genital exposure motif has some parallels with another miniature figure from Pompeii which shows Baubo squatting naked, exposing her own genitalia.²⁸ The gesture of skirt-lifting or genital exposure is often associated with ‘apotropaic’ or protective imagery that makes it particularly appropriate for this category of miniatures as portable, worn objects projecting amuletic power.²⁹ The force of the genital exposure as an apotropaic gesture generates an imagined layer of protection, which in the case of these objects can be tied to the body, offering divine support in the movement and habits of daily life.³⁰

27 P. Stewart 1997, p. 576.

28 Scattona Hörich 1989, N. 144 E2582H.

29 The apotropaic force of genital exposure is predominantly understood to come from the shock produced by the action, though scholarship is split on whether the force is meant to be either comical or threatening. For phallic exposure as apotropaic and Priapus, see Moser 2006; Blanton IV 2022, pp. 172 f. For Baubo and the skirt-lifting gesture, see Bonfante 1989, p. 559, footnote 91.

30 Corti 2001, p. 73; Rieger 2020, pp. 77 f.

3. The production of the miniature

It is important to note how both the material and scale (as well as other autological factors of their production) shapes these objects. The bone amulets from the House of Lucius Helvius Severus exist at one end of the spectrum of scale for the wide range of divine images found in Campania and are shaped by the material properties of bone, a relatively soft material that is easily abraded and hard to carve in sharp detail – these factors both contribute significantly to an increased abstraction and impressionism in the style of their carving, adapted to the qualities of bone as the base material and to the tiny scale of the beads themselves.³¹ The divine representation is transformed by the autological factors of its production – scale, material, and creation as a wearable object.

Within the collection, there is notable variation in the stylistic choices made when carving these miniature objects – the levels of abstraction vary considerably, for example as between the Priapus figure which is highly schematic and impressionistic (particularly in the shape of the head and detailing of the body) and the Venus Anadyomene figures which are modulated with gentle curves and where the shape of the eyes and nose are carefully picked out even at minute scale (Figs. 2a and b). However, the combined effect of their scale and material on their appearance is clear when the beads are contrasted with the ivory statuette of Heracles found within the same assemblage, which shows a much higher level of detail and naturalism (Fig. 3). I will return to this ivory figurine later, but for now I will focus on the bead which best shows the interplay of miniaturisation and abstract carving – the bead depicting Minerva (Fig. 4). This bone bead is one of the smallest in this collection at a height of 2.5 cm, and the most abstract in its style of carving – detail is expressed predominantly through straight cuts to the bone of roughly the same depth, with little variation or modulation. The body of the figure is not rendered naturalistically and instead has a very rectangular shape; the neck is also far too thick for the head, which in turn is oddly-shaped and with a barely legible face. The suppression of detail is of such a level that it is difficult to tell whether the diagonal cuts across the head indicate hair, a helmet, or even facial features such as eyes. The triple pointed object on top of the head is likely part of a helmet or helmet plume but this is not entirely clear.³²

This focus on its abstract craftsmanship is not to criticize the effectiveness of the bead in representing the deity but to understand the different effect produced – the face on the breastplate seems a clear indicator of the goddess' identity, representing the aegis, and she also carries a spear in her right hand. She may have carried a shield or other attribute on her left, where breakages have now made the original appearance of

31 Cutler 1985, p. 6; Biró 1994, p. 9; St. Clair 2003, p. 2.

32 From the details preserved, it is possible that the goddess is depicted in the Promachos type, which was popular in Roman glyptic, as Gallo suggests – however, the lack of second attribute makes this very hard to confirm; Gallo 1994, p. 145, no. 152; Dasen 2019, p. 56.



Fig. 2a. Bead with Venus Anadyomene figure, House of Lucius Helvius Severus (I.13.2), Pompeii, 1st century CE, bone, height 3.8 cm, Naples, Parco Archeologico di Pompei, inv. no. 11599



Fig. 2b. Bead with Venus Anadyomene figure, House of Lucius Helvius Severus (I.13.2), Pompeii, 1st century CE, bone, height 3.4 cm, Naples, Parco Archeologico di Pompei, inv. no. 11600

the bead unclear. The figure successfully fulfils the purpose of representing the divinity, within a collection of beads which share the same representational aim, though taking different stylistic choices in pursuit of that intention. The production of images at this scale in many ways disrupts normal craft conventions, forcing the craftsperson to make choices that differ from standard practice³³ – for example, small cuts are used for fine details rather than more complex modelling, and iconography is altered to fit the form, as in this case where Minerva's aegis becomes an expanded abstract face that fills her torso. The miniature by its nature depends on 'abstraction and compression of details' that is evident in these beads – it is possible that through their abstraction they become more purely symbolic, more broadly representational and draw attention more to the thing represented, rather than the quality of craft in making it realistic. Abstraction and non-naturalistic representational styles in religious images may serve to direct the focus of the viewer or emphasise certain elements, as seen in the painting

33 Kohring 2011, p. 36.



Fig. 3. Statuette of Heracles as a child, House of Lucius Helvius Severus (I.13.2), Pompeii, 1st century CE, ivory, height 6.5 cm, width 4 cm, Naples, Parco Archeologico di Pompei, inv. no. 11596

of Christian icons.³⁴ Frontality can be a way of simulating direct confrontation with the deity; changes in scale and levels of detail point the eye to the important elements of the image, as seen with the rendering of the deities' attributes at a higher level of detail and exaggerated scale compared to their bodies.³⁵ Autology in production meets heterology, as the miniaturisation of the god constructs a new aesthetic of representation that is radically differentiated from the wider visual culture of deity representation to further the function of the object. For these miniatures, artistic production seems to have prioritised effectively communicating the identity of the deity, summoning their support or divine presence through visual reference to a commonly understood semiotic network of divine symbols, rather than through naturalism. The scale of the miniature itself also serves to distance it from notions of 'realism' and the familiar forms of the world by shrinking these figural representations far from any natural scale for the human (or divine) body, a distance which is only enhanced by the abstract style of these divine representations. We can thus see the schematic style of these figural beads as also contributing to one of the key effects of the miniature, as a representative of an 'alternative world', operating according to different scalar and stylistic rules and thus conjuring an enchantment with the tiny object.³⁶ Instead of dismissing these representations according to the aesthetic criteria that privilege naturalism, we should

34 Elsner 2007, p. 22.

35 Elsner 2007, pp. 20–22.

36 Bailey 2005, p. 34; Langin-Hooper 2015, pp. 61f.; Cometa 2020, p. 147.



Fig. 4. Bead with Minerva figure, House of Lucius Helvius Severus (I.13.2), Pompeii, 1st century CE, bone, height 2.5 cm, Naples, Parco Archeologico di Pompei, inv. no. 11601

acknowledge how this (miniaturised and abstracted) mode of representation constructs understanding in different ways.

The potential for the miniature to draw the viewer into this alternative medial space seems to be particularly effective for miniatures depicting a divinity, who exist both alongside and at a remove from the mortal world.³⁷ We often think about the power of scale when gods are represented in colossal or larger-than-life-size cult statues, but the distancing effect is also in action when the god is shrunk far from the human body, which appears as the closest scalar comparison when these miniatures are worn. Abstraction and miniaturisation are two modes which lead to a similar effect – instead of ‘staging an illusion of presence within the visual and spatial sphere of the viewer’, they offer a window into another world by failing to fit with the scalar expectations and naturalistic forms of the human body, creating a sense of the ‘unreal’.³⁸ We may think of divinity as manifested through cult statues in terms of the grand, the enormous, the powerful, but these objects offer access to a different form of divinity: the small god, a divinity where a diminutised scale produces a different sense of strangeness, rarity, and distance from the everyday world through scalar norms. Even as the objects themselves sit within daily life, the juxtaposition with the body produced by the wearing of these beads draws attention to the oddness of these tiny divine representations. In the case of this Minerva bead, which in pose and attributes mirrors cult statue types such as the Athena Promachos and Athena Parthenos (upright, long tunic, helmet, spear), the bead both replicates and recalls the power of the cult statue through an abstract rendering of these details while transforming the effect of it through miniaturisation of the rec-

37 Gordon 1979, p. 7.

38 Hulin 2004, p. 91; Platt/Squire 2018, p. 96.

ognisable image.³⁹ The viewer no longer looks up in awe at the colossal cult statue, but down at the small bead which they can hold in the palm of their hand or wear attached to their body.⁴⁰ In the case of the other beads, the stylistic choices made can even be seen as enhancing the efficacy of the image; for example, in the case of the Priapus bead, the miniature scale of the god requires the viewer to lean in or hold the bead close to view it, at which point they are confronted with his cape-opening gesture. The frontality of the image and the enlarged scale of his erect phallus (taking up almost half of the bead's total height) create a more direct sense of confrontation with the god, and potentially stronger apotropaic force through the unexpected encounter.⁴¹

The choice of bone in the production of these miniature deities likely had multiple reasonings and resonances – first and foremost, it was a cheap and plentiful material due to bone's status as a waste product from the rearing and slaughter of animals. In the production of miniatures, the use of larger bones for these tiny objects would be limited by the perforated central core of animal bones formed by cancellous tissue, requiring the use of smaller bones that might not otherwise find many uses in object production.⁴² Bone as a carved material is stronger and more plastic than ivory, its more expensive counterpart, with greater resistance to stress-fractures and cracking due to its 'collagenous matrix'; these material properties make it more resistant to breakages when used for worn objects making it a cheap and hardy material for the making of beads.⁴³ As St. Clair has demonstrated in his survey of Roman bone and ivory carving, it is likely that for many viewers bone and ivory were relatively indistinguishable from one another.⁴⁴ Thus there was likely some fluidity between how these materials were viewed; bone might act as a plausible stand-in for the more expensive material of ivory. The softness of bone (especially if pre-soaked in water) would allow for greater ease in the physical act of carving at a miniature scale, helpful in the rendering of anthropomorphic figures, though this ease to some degree works against the production of sharp or detailed carving.⁴⁵ This collection of bone beads has many parallel examples across Campania, as bone seems to have been a popular choice for depicting the gods at this

39 The image of the Athena Parthenos was likely one of the most widely distributed miniaturised divine types, especially due to its popularity in glyptic carving – for example, two cornelians with images of the statue are found in Arch 12 of the Herculaneum boat house (Inv. E3125); in a recent publication Popkin also demonstrates how miniaturised terracotta versions of the shield of Athena Parthenos acted as souvenirs for religious pilgrims: D'Ambrosio / De Carolis 1997, p. 100; Van Andringa 2012, p. 90; Allen 2016, p. 145; Popkin 2022, p. 3.

40 S. Stewart 1984, p. 46.

41 Blanton IV 2022, p. 172.

42 Cutler 1985, p. 6; Biró 1994, p. 9; St. Clair 2003, p. 2.

43 Biró 1994, p. 9; St. Clair 2003, p. 2.

44 St. Clair 2003, pp. 13f.

45 Biró 1994, p. 9.

scale: many examples of miniature divinities in bone were found in the large collection of beads from Insula Orientalis II.10 in Herculaneum, while another bone charm necklace from Pompeii is recorded in Fiorelli's 1861 volume of the "*Giornale degli scavi di Pompei*", with a collection of beads depicting Isis alongside other Egyptian deities and their attributes.⁴⁶ Other individual bone pendants representing the gods are recorded in the collections from Pompeii and Herculaneum, but without excavation data that allows for a full understanding of their context.⁴⁷

The use of bone for these and other examples of divine miniatures may also be particularly generative of meaning – the materials chosen for images of gods, including small-scale representations, are an important point of debate, as demonstrated by Apuleius' testimony in his *Apology*, where he insists on wood for his Apollo figurine following Plato's *Laws*.⁴⁸ These concerns demonstrate the different resonances materials might hold in the production of divine images – for Plato and seemingly Apuleius, bone or ivory as an organic material from a dead animal would not necessarily lose its association with that origin even if it was carved into an object with a new function; bone does not lose a particular charge from its relationship with the animal body. The choice of material may also indicate a link between these miniaturised god images and larger-scale divine representations – the popularity of bone and ivory in the Campanian corpus of miniatures may recall chryselephantine cult statues, a form of divine representation that was exalted throughout the ancient world.⁴⁹ Outside of this collection of bone beads, bronze is also a common choice for pendants or earrings depicting miniature gods popular across the Bay of Naples in the 1st century CE.⁵⁰ Use of bone and bronze serves to make these small gods physically resemble the larger-scale statuary encountered in temple spaces – using the same or similar materials gives these miniatures the look and feel of statues, shrunken and made into personal possessions, and perhaps reconstructs the feeling of touching statues that would have been physically inaccessible in life. These materials are not only practical choices for jewellery and small-scale carving and casting, but they also

46 Fiorelli 1861, pp. 16–18; Scatozza Höricht 1989, p. 56; Hackworth Petersen 2021, p. 21.

47 Scatozza Höricht 1989, N. 164, 167, 168; D'Ambrosio/De Carolis 1997, N. 276, 29. Bone is also the most prevalent material for hairpins surviving from the Bay of Naples, as discussed in Berg 2021.

48 Apul. apol. 65, 7–8. Apuleius adopts Plato's logic that precious metals may attract envy, iron and bronze are used for weapons, and ivory 'comes from a body without a soul', Plat. leg. 12, 955E–956A; Elsner 2020, p. 156.

49 Chryselephantine statues in Rome included the statues of Jupiter Stator and Jupiter Capitolinus; evidence discussed in St. Clair 2003, pp. 9 f.; Heinemann discusses the Roman cultural reception of ivory and its use in cult statuary in Heinemann 2020, pp. 303–308.

50 Catalogues of material are Museo nazionale 1986; Scatozza Höricht 1989; D'Ambrosio/De Carolis 1997, a sample of the bronze miniatures can be seen in the pendants of Harpocrates in Scatozza Höricht 1989, N. 64–65, N. 83, N. 86–88.

function in some ways as a material gesture to something larger than themselves, almost becoming a fragmentary piece of a larger whole through their material concurrence.⁵¹

4. The miniature and the statue

It is not only through their materials that these objects form a relationship with larger-scale divine representations – it has been widely discussed how popular statue types are replicated at smaller scales: in the form of figurines, gems, and (as here) in miniature beads and pendants.⁵² The popularity of recognisable cult statue types in miniature divine representations can be seen in this collection with the Minerva and the two Venus Anadyomene beads, and has been widely demonstrated in glyptic carving, another form of miniaturised god image.⁵³ Within the temples of Pompeii, similar Minerva figures (standing armed and helmeted) were found in the temple of Aesculapius and a shrine at the Porta Marina, both in terracotta, while the image of Venus Anadyomene is not known from statuary, but appears across a wide range of other media, on wall-paintings, hairpins, decorative attachments for furniture.⁵⁴ These beads refract popular cult image types into a different scale and context. In addition, there is an active decision made in the production of these beads to frame the deity as a statue in miniature: several of the beads which preserve the full height of the figure show them as standing on small bases.⁵⁵ Though he does not address the inclusion of these bases, they may have contributed to Gallo's framing of these objects as *statuine*.⁵⁶ However, these are not functional bases: the surfaces created are irregular and have not been uniformly smoothed. The bases instead seem to be included as a deliberate visual framing motif through which they become miniaturised cult statues, extracted from the temple and appropriated into the world of personal religious praxis but with a visual reference to the public sphere in which larger-scale divine statuary stood. The charm necklace becomes

51 This point was suggested by A.C. Duncan in response to this paper as given at the University of Tübingen SFB 1391 *Andere Ästhetik* conference, "Materialität und Medialität" 2022.

52 P. Stewart 2003, p. 206; Rüpke 2010, p. 192; Rüpke 2016, p. 61.

53 Zimmer 2014, p. 160; Allen 2016, p. 145; Faraone 2018, p. 85. Zimmer has produced a relevant investigation of the replication of the image of Aphrodite Cnidos, drawing attention to how it was important to give a 'sense' of the original statue in small-scale copies rather than replicate it closely, allowing for a flexibility in the details of the image.

54 For the terracotta Minervas see Van Andringa 2009, p. 9; Van Andringa 2012, p. 90; for a comprehensive survey of Venus in Pompeii, see Brain 2018; for a survey of Venus hairpins in Campania, see Berg 2021; for two Venus Anadyomene statuettes from Pompeii, see LIMC 1981–1999, s.v. "Venus" (Evamaria Schmidt), vol. 8.1 (1997), pp. 192–230, here p. 202, nos. 84–85.

55 These are visible on the beads of Priapus, Minerva, and Heracles – each of the other beads is damaged at the base meaning their original appearance is unclear.

56 Gallo 1994, p. 135: see also the paper by Sarah Al Jarad within this volume, p. 391–409.

a scaled-down version of a temple's statuary collection.⁵⁷ These mixed collections of divine representations are common across the ancient world and can be seen within the preserved sanctuary contexts of Pompeii – in the temple of Apollo alone, there are two fragmentary statues of Venus and Hermaphroditus, herms of Mercury and Maia, a bronze bust of Diana, and fragments from a bronze statue of Diana firing an arrow.⁵⁸

However, a new dynamic is introduced to the framing of these 'mini statues' by the inclusion of unusual deities, not commonly represented among full-size statuary, and examples which do not mirror known cult statue types. Within the range of miniature gods retrieved from this area, minor deities appear far more regularly – in this collection, Priapus is the key example, while bone beads of Baubo, Janus, and tripartite Hecate are examples from other assemblages in Campania.⁵⁹ In Herculaneum in particular, bronze and iron pendants of Harpocrates are hugely popular – an Egyptian child god associated with Isaic cult, he is represented far more prominently at the miniature scale than in statuary.⁶⁰ This particular type of Priapus, opening the cloak to flash his genitalia at the viewer, wearing a garland and with a long droopy beard and moustache, seems to be replicated almost entirely in decorative elements from furniture, but is here given a small base that seems to suggest a larger statue type.⁶¹ Within the collection, the Priapus is actually greater in scale than the Minerva, which mirrors the extremely well-known cult statues of the goddess. The inclusion of these bases plays with the idea of these as 'rescaled' cult statues, where the protective rustic god Priapus can operate on a greater comparative scale than Jupiter's own daughter, with the miniaturised realm constructed by these collections of beads seeming to offer more flexibility for the personal wants and needs of the worshipper who can select a range of deities as totems for their religious practice. The cult statue form is refracted, shrunk down, and subordinated to personal need and use.

5. The miniature as a site for haptic engagement

The miniature also diverges from the cult statue at the level of its accessibility to touch and haptic engagement: while we know cult statues were touched, washed, and dressed

57 P. Stewart 2003, p. 201; Mylonopoulos 2010, p. 7.

58 Van Andringa 2012, p. 94.

59 Scatozza Höricht 1989, E 2582C, E 2582 H.

60 Mol 2015, p. 126, 131; Abdelwahed 2019, p. 10.

61 For the cape opening gesture see LIMC 1981–1999, s.v. "Priapos" (Wolf-Rüdiger Megow), vol. 8.1 (1997), pp. 1028–1044, here p. 1036, no. 92: marble cistern from the House of Dionysos in Delos, Hellenistic Period; LIMC 1981–1999, s.v. "Priapos", p. 1033, no. 54: statuette in Basel Antikenmuseum 1st century CE; for the older Priapus, see BM Inv. No. 1982,0406.8; LIMC 1981–1999, s.v. "Priapos", p. 1040, no. 156: unprovenanced from the Hellenistic period, held by Tübingen University.

as part of religious practice, we can understand these treatments of the divine body as tightly controlled rituals. The construction of ritual touch through highly structured action serves to keep it safe and appropriate, and so haptic experience of these images becomes inaccessible to most believers; a bit too dangerous, a bit too powerful.⁶² Here, the divine image is removed from the highly ritualised temple context and scaled down – there is no longer a need for purification, or formalised ritual approach, bringing the god into a more private, personal sphere.⁶³ This does not mark a de-ritualisation but rather a shift in the *habitus* formed around these objects.⁶⁴ The barriers to touch are removed and so the human-object experience becomes transformed. The Isis bead (Fig. 5) in this collection illustrates this dynamic shift – here the image of the goddess that would have been highly protected and rarefied in the temple becomes accessible to the viewer's hand, making it so that you can run your fingers over the sistrum which identifies her, touch her drapery, and hold her whole form in your hand. Recent scholarship has indicated how magical gems can represent and replicate cult statue types, framing them as portable cult images, but these miniature figures offer a fully dimensional, albeit shrunk, form which in many ways more closely recreates the impression of a miniaturised statue to be grasped. The feel of the object, its physical properties, shape, and texture become part of viewing; the process of holding and bringing them closer intensifies the relationship between the two bodies – that of the viewer, and that of the god. The different forms of miniature god would have produced different haptic experiences – collections of beads, like our bone beads, or those made of glass and ceramics from Casa V 3,11, invite the viewer-wearer to run their hands over them (beads are common aids in prayer across many cultures, historical and contemporary) while the pendant might be grasped or cupped in the hand.⁶⁵ The feel of metal pendants would be very different to bone, ivory, or amber in texture, temperature, and weight – though all might be warmed by the body through wearing, in a sense furthering the impression that they are 'extensions of the Self' as defined by Cometa.⁶⁶

62 Gordon 1979, p. 16; Mylonopoulos 2010, p. 2; Platt/Squire 2018, p. 85: the story of the Knidian Aphrodite shows both the power of the cult statue as a seductive object, and the danger of engaging with these representations outside of ritual expectations – the conclusion of the story in Pseudo-Lucian's *Amores* 13–18 is that the young man who amorously embraces the statue hurls himself into the sea and drowns; see also Plin. nat. 36,21.

63 Rieger 2020, p. 65, 75.

64 Rieger expresses how Bourdieu's *habitus* can help us to break up rituals and religion 'as static concepts', allowing for the highly repetitive, casualised actions of daily life to also be understood as a key part of religious ritual interaction: Rieger 2020, p. 55; see also Bourdieu 1990, pp. 25 f.; Kohring 2011, p. 31.

65 Gallo 1994; Berg 2021, p. 129.

66 Cometa 2020, p. 142.



Fig. 5. Bead with Isis figure, House of Lucius Helvius Severus (I.13.2), Pompeii, 1st century CE, bone, height 3.2 cm, width 1.6 cm, Naples, Parco Archeologico di Pompei, inv. no. 11598

The phenomenon of the miniaturised companion god figure as an accessible focal point for worship also appears in Roman literature, as when Apuleius describes how he brings a “little image of Mercury” with him so that he might “carry with [him] the image of some god hidden among my books and [...] pray to him on feast days with offerings of incense and wine”.⁶⁷ It is not particularly likely that these worn miniatures were the focal point for the offerings of wine and sacrifice that Apuleius’ little Mercury statuette received, but the ‘low amplitude’ religious acts of touch, holding, and prayer – mentioned earlier – are invited by their nature as miniature divine representations.⁶⁸ Rieger defines these type of gestures as in line with Bourdieu’s *habitus*, as routines and habits that can break up a static conception of religious ritual into repeatedly enacted habits grounded in daily-life and environments, aided by objects which become the focal point for these habits.⁶⁹ Their portability and attachment to the body enables religious practice to become more mobile and flexible – even when kept in jewellery boxes or other storage contexts, there is an accessibility for more casual but secluded religious practice.

A degree of fascination with the potential offered by miniatures for haptic interaction with powerful deities, shrunk down to be held in the palm of the hand, is reflected in the type of hairpins where the finial shows a bust of a deity held in a small, disem-

67 Apul. apol. 63 (tr. Butler, p. 106).

68 Rieger 2020, p. 65; Graham 2021, pp. 3f.

69 Rieger 2020, p. 55.

bodied hand. This type is found across the empire – in Pompeii, and likely contemporary with these beads, one example of a bone hairpin shows a bust of Serapis held in the outstretched fingers of a tiny hand, the whole head of the pin measuring no more than a couple of centimetres high.⁷⁰ These depictions of gods in-hand acknowledge the body, and in particular the hand as the ‘intermediary physical-material thing’ which interacts and entangles with miniature divine representations, drawing greater attention to the scalar distinction between the viewers own body and the miniature god.⁷¹ The image becomes a mimetic and self-referential reflection of the hand holding the miniature god, to then be held in the hand of the wearer, drawing attention to the miniaturisation of the god and the way haptic engagement is manipulated by the scale of the divine image.⁷² The hand represents the individual, and shows a consciousness of the power of haptic engagement with these small gods in constructing the relationship between worshipper and deity.⁷³

6. The miniature as an inversion of hierarchy

As indicated by the mimicry of the hand hairpins, the fact that these items are mostly worn means that the miniature consistently exists in proximity to the body as a scalar contrast, a relationship in which the human body becomes enormous by comparison. If, as Steven Millhauser said, “under the enchantment of the miniature we are invited to become God”, what does this mean for miniature images which represent the gods themselves?⁷⁴ The diminutive size of these figures does something to destabilise normal hierarchies, in the same way that miniatures themselves are said to ‘disrupt bigness’; the shrinking of a god into a tiny object you can hold and manipulate might make them seem less threatening, while your awareness of your own greater size in comparison creates feelings of empowerment.⁷⁵ In wearing or holding the image of a god made tiny, an individual might gain a sense of greater agency and control, wielding the power or favour of the god. In a culture of religious mythologies which highlight the brutality of the gods and their fierce protection of their own image, this sense of diminution might

70 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. no. 119433; Berg 2021, p. 126.

71 Platt/Squire 2018; Root 2018, p. 193.

72 Swift 2018, pp. 151–152.

73 Platt/Squire 2018, p. 96; Hughes 2018, p. 64.

74 Millhauser 1983, p. 132.

75 Bailey 2005, p. 33; Langin-Hooper 2015, p. 68; Root 2018, p. 193: this point is also made in later Christian attacks on pagan idolatry – criticising the creation of a god-image that is made and manipulated by the human hand, empowering the worshipper as a result; cf. Sap 14,8 (Biblia Sacra Vulgata).

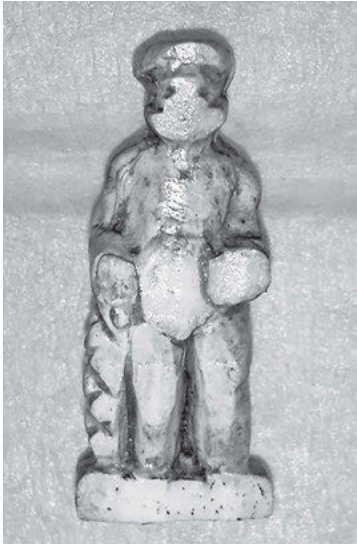


Fig. 6. Bead with Heracles figure, House of Lucius Helvius Severus (I.13.2), Pompeii, 1st century CE, bone, height 2.2 cm, Naples, Parco Archeologico di Pompei, inv. no. 11610

also be welcome.⁷⁶ However, likely more important is the sense that in controlling the tiny god-image, the wearer might gain a sense of wielding this divinity's power – of carrying the god with them, on their side, in support of their ventures, enhancing their own sense of agency. In the case of the bead that likely depicts Fortuna seated on a rock, the miniaturisation of the goddess of good luck might allow the worshipper to feel they are holding fortune in the palm of their hand.⁷⁷ This motivation may speak to the popularity of gods associated with good fortune and protection; in Pompeii and Herculaneum, both Fortuna and Harpocrates are among the most common deities represented at this scale.

An interest in playing with ideas of scale and power is evident in the Heracles bone bead and ivory statuette from the House of Lucius Helvius Severus collection. The former (Inv. 11610; Fig. 6) is quite extensively damaged, with breakages to the face, lower arms, chest, and left leg, but is still identifiable as the deity due to the club held in his left hand and the lion-skin that covers his head and shoulders. The carving and finishing of this bead are rougher and more schematic than the twin Venus beads, as visible in the cross-hatching of the club and the more superficial level of polishing and finish on the undamaged surfaces of the bead. The body (or, at least, the parts that remain) does not follow naturalistic patterns but rather is rendered in a blocky, rectangular manner, evident in both the legs and the torso, though the shoulders and upper

⁷⁶ Allen 2016, p. 150.

⁷⁷ Gallo 1994, p. 146, no. 159.

arms do preserve some attempt at curve and modulation. In contrast, the ivory statuette (Inv. 11596, Fig. 3) is sculpted in an extremely high-level of naturalistic detail at a miniature scale: Heracles, shown as a child but wearing the same costume (club, heroic nudity, lionskin) of Heracles Kallineikos, is shown standing in a contrapposto stance, leaning on his club, with two snakes coiled around his club and left foot. The snakes are clearly meant to indicate the strength of the divine child, through visual allusion to the popular myth of Heracles strangling the snakes sent by Hera to kill him.⁷⁸ The level of detail in the carving can be seen in the individually incised strands of hair, while the commitment to naturalism is visible in the soft rolls of fat on his legs and body, clearly marking this figure of Heracles as a young infant. Both play with scale and power in enticing ways; there is something destabilising about the shrinking of Heracles, a powerful, almost colossal hero, into a tiny object.⁷⁹ The ivory statuette in particular seems to capitalise on this contradiction by depicting Heracles as a child – the diminution of the powerful figure comes both from the shrinking of his scale and his representation as an infant.⁸⁰ The iconography of the hero in the Roman period did have this dual-sided nature, offering the representation of Heracles, as a mature, bearded, almost excessively muscled figure, or separately as a young infant, his muscles replaced with the soft fleshy face and body of a young baby, marking two ends of a spectrum of age and strength.⁸¹ At Pompeii, both iterations are visible – Heracles the infant appears wrestling snakes in a wall-painting from the House of Vettii, and the more mature Heracles is seen in the Heracles Epitrapezios statuette from a villa outside Pompeii.⁸²

78 For Heracles as an infant wrestling the snakes, see LIMC 1981–1999, s.v. “Herakles” (John Boardman et al.), vol. 4.1 (1988), pp. 728–838, and vol. 5.1 (1990), pp. 1–192, here vol. 4.1, pp. 827–830, nos. 1598–1647: most famous is no. 1634, the 2nd-century CE sculpture (Antonine period) now in the Capitoline Museum shows the infant Heracles strangling a snake; the myth is recorded in Diodorus Siculus Book 4 (Diod. 4.10.1), but its earliest appearance in extant literature is Pind. N. 1, 35–72: also relevant here is the regular appropriation of Heracles as a symbol of power and heroism for various political figures – not only Alexander the Great but also by later Roman figures such as Sulla and Pompey; Ritter 1995, pp. 56–66.

79 Martial’s Epigram 9.43 (or 9.44, depending on the edition) also shows an interest in contrasting the strength of Heracles the hero and his diminution in miniature forms, describing the famous Heracles Epitrapezios as *exiguo magnus in aere deus* (Mart. 9.43.2; tr. Shackleton Bailey, vol. 3, p. 265: “a great god in a small piece of bronze”); Gordon 1979, p. 14.

80 Gallo 1994: the bone bead of Heracles is no. 160 in the catalogue (p. 147) and the ivory statuette is no. 166 (p. 148).

81 Coralini 2021, p. 153.

82 Wall painting from House of the Vettii (VI 15.1), LIMC 1981–1999, s.v. “Herakles” (John Boardman et al.), vol. 4.1 (1988), pp. 728–838, and vol. 5.1 (1990), pp. 1–192, here vol. 4.1, p. 831, no. 1656; statuette of Heracles Epitrapezios, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. no. 136683.

However, the presence of the snakes, looping around his ankles and club, act as a visual reminder that small does not mean unpowerful⁸³ – that even as a little child, the hero destroyed the snakes that threatened him and asserted his power. The statuette shows a consciousness of the power of scale, and how the image of the deity is altered by scalar shifts (which mirror the representation of the young, undeveloped Heracles), and uses this diminution to play with notions of power and heroism. While the bone bead does not play with age in the same way as its ivory counterpart, it operates at an even smaller scale, thus even more potently demonstrating how the shrinking of the figure inverts the hierarchy between mortal and deity by empowering the wearer who becomes bigger and stronger than Heracles by comparison.⁸⁴ The shifts in scale and power are only intensified by the proximity to the human body as a point of comparanda for these miniatures; as S. Stewart says, “the hand [acts] as the measure of the miniature”, and Heracles’ miniature scale is established by the contrast with the body of the viewer-handler.⁸⁵ Suddenly the famous hero-deity is not only small (and in the case of the statuette, childlike), but he is disempowered by comparison with the larger human body which controls and manipulates his image, even if only within the limitations of this specific object relationship. The same can be said of the other beads in the collection. As miniaturisation is effected by the viewer’s stance, the viewer’s perception of their own scale and power is altered by the miniature.⁸⁶ We can see these images not only as mediators for divinatory exchange, but also as conferring a very real sense of agency upon their owners.

7. The miniature as socio-religious mediator

These collections of personal miniature divinities also demonstrate many points of entanglement between religious and social identity – in recent scholarship, the case has been made many times for religion as entirely enmeshed into almost all aspects of Roman lived experience.⁸⁷ These miniatures not only mediate religious communication and behaviour, but the wider social experiences and identities of their owners. One way in which they do this is as focal points for memory and emotional object histories

83 Platt / Squire 2018, p. 97.

84 Key to thinking about this ‘inversion’ is Gordon’s reading of Greco-Roman religious art, where ‘the exact boundary between permissible and impermissible’ is of constant interest. Just so here – the god (not just Heracles, but each of the other deities in the collection) is made tiny and their relationship with the mortal body of the wearer must be renegotiated, which in turn creates a space for play in the mortal-divine relationship: Gordon 1979, p. 9.

85 S. Stewart 1984, p. 46.

86 S. Stewart 1984, p. 55; Davy 2016, p. 14.

87 Raja / Rüpke 2015, p. 4; Sofroniew 2015, p. 2; Rieger 2020, p. 75.

for an individual or family – each bead collection recorded from Campania seems to contain charms that span different materials and levels of wear, indicating that the different components of these necklaces and bracelets may have been collected at different times.⁸⁸ In the case of the collection from the House of Lucius Helvius Severus, the bone beads show different levels of abrasion, and with different stylistic choices made in their production regarding their exact size and level of abstraction or naturalism in carving – the result is a slightly mismatched set of images which give the impression of having been collected together at different times and from different workshops or craftsmen, perhaps over the course of a life or several generations. Our object histories for jewellery often centre on the potential for these items to be given between individuals at important life junctures such as coming of age, marriage, birth of a child, or similar.⁸⁹ A charm bracelet might map such life histories, with the symbols or deities chosen mirroring the needs for each life-phase. In other examples of Campanian miniatures, the popularity of Harpocrates among god-images at this scale may speak to the protection of youth in childhood.⁹⁰ The Isaic charm bracelet from the House of Holconius Rufus might mark an individual's initiation into the cult of Isis – a religious allegiance that was felt so strongly that the charm necklace was included in a box of items that she carried as she tried to flee the destruction of the city.⁹¹ The ability to collect together these charms, both those anthropomorphic divine figures I have focused on in this paper and the other beads depicting fish, phalli, walnuts, and other non-anthropomorphic objects and shapes, may be seen as part of the self-fashioning of an individual's personal and social identity – especially if the jewellery was linked with important life events.

The closeness or intimacy between these objects and individuals' life-courses is one facet of their social context; another is how these objects mediate between individual and institutional religion, acting as an accessible and personal focal point for those who might have more limited access to the spaces and rituals of large-scale Roman religion. A great deal of ancient religion scholarship has focused on this public world of religious practice, on processions, sanctuary sites, public-facing rituals, and sacrifices – but this world would not be accessible to everyone to the same degree.⁹² The official structure of religious life was dominated by magistracies, priesthoods, and positions that were ring-fenced by wealth, class, and gender. Elite women did not have total agency over appearing in public life, while official sacred spaces might have been more alienating or exclusionary to members of poorer or more disenfranchised groups, who in literary sources are

88 For other bead collections see Scatozza Höricht 1989, p. 56; Hackworth Petersen 2021, p. 21. For these miniature objects as centres of memory, see Popkin 2022, p. 9; Swetnam-Burland 2022, p. 83.

89 Berg 2002, pp. 52 f.; Plautus: *Menaechmi* 801.

90 Scatozza Höricht 1989, N. 83 E3121: found in Arch 3 of the Terme area, with skeleton no. 11 – a child of 7 months.

91 Fiorelli and Scuola archeologica di Pompei 1861, pp. 16–18; Hackworth Petersen 2021, p. 21.

92 Platt 2011, p. 26; Barham 2018, p. 288; Graham 2021, pp. 49 f.

often denigrated for their preference for rituals or objects associated with folk religion or 'magic'.⁹³ In light of this, personal and domestic religion offers an alternative space for religious expression. The ability to own and carry your own personal god figure was likely appealing for its ease and accessibility and potentially even more so for those who were more alienated or excluded from the spaces and rituals of large-scale organised religion. This category of objects speaks not only to a wider range of needs and more individualised religious practice, but also to the importance of individual actors in building Roman religious culture. Halperin's analysis of the social role of Mayan figurines shows how such small-scale, widely available religious artefacts contribute to the construction of a 'multi-authored' religious system, inclusive of personal practice and belief.⁹⁴ In a similar way, the miniatures not only mediate communication between individual worshipper and divine referent, but also mediate the relationship between the individual and institutional religion. By appropriating aspects of wider religious practice, imagery, structures of belief for this smaller-scale, more private, more personal practice, they warp these images and structures in the process. These beads demonstrate how the formation of a miniaturised divine aesthetic (required by the tiny scale and materials of these objects) enables the transformation of the relationship between believer and divine referent, as mediated and moderated by the material qualities of the object of divine representation.

8. Concluding remarks

This collection from the House of Lucius Helvius Severus is just one example from an extensive network of miniature god-images in assemblages and individual finds across Campania. They speak to a different aesthetic of divine representation that is defined both in production and in use by the miniaturisation of the familiar god-image, moderating experience and praxis through their material qualities. These oft-overlooked objects offered opportunities not just for self-fashioning and adornment, but also allowed individuals a focal point for their everyday religious practice, responsive to personal need: they mediated not only their relationship with the deity but also their place within the wider culture of Roman religion. In our study of material religion, we acknowledge the value of the temple, the cult statue, the large-scale rituals, and processions, but we must not overlook the small objects of everyday engagement. As miniaturised god images, these objects make the deity accessible for informal patterns of prayer, gesture, and touch, mediating a personal relationship between believer and divine referent in a manner that is impossible with larger statuary.⁹⁵ In many ways, they are the closest many people would get to the gods.

93 Parker 2015, p. 74.

94 Halperin 2014, p. 186.

95 Rieger 2020, p. 64.

Bibliography

Primary Sources

- Apul. apol. = [Apuleius: Apologia, in:] Apuleius: Apologia. Florida. De Deo Socratis, ed. and tr. by Christopher P. Jones, Cambridge, MA / London 2017 (Loeb Classical Library 534), pp. 12–239.
- Apul. apol. (tr. Butler) = [Apuleius: Apologia, in:] The Apologia and Florida of Apuleius of Madaura, tr. by H.E. Butler, Oxford 1909.
- Biblia Sacra Vulgata = Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, ed. by Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers and Michael Fieger, 5 vols., Berlin / Boston 2018 (Sammlung Tusculum).
- Diod. = Diodorus of Sicily: The Library of History, tr. by C.H. Oldfather, Russel M. Geer, Charles L. Sherman, Francis R. Walton, and C. Bradford Welles, 12 vols., Cambridge, MA / London 1933–1967 (Loeb Classical Library 279, 303, 340, 375, 377, 384, 389, 390, 399, 409, 422, and 423).
- Mart. = Martial: Epigrams, ed. and tr. by D.R. Shackleton Bailey, 3 vols., Cambridge, MA / London 1993 (Loeb Classical Library 94, 95, and 480).
- Pind. N. = [Pindaros: Nemea, in:] Pindar: Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments, ed. and tr. by William H. Race, rev. ed. Cambridge, MA / London 2012 (Loeb Classical Library 485), pp. 4–131.
- Plat. leg. = Plato: [Leges (Νόμοι) /] Laws, tr. by R.G. Bury, 2 vols., Cambridge, MA / London 1926 (Loeb Classical Library 187 and 192).
- Plaut. Men. = [Plautus: Menaechmi, in:] Plautus: Casina. The Casket Comedy. Curculio. Epidicus. The Two Menaechmuses, ed. and tr. by Wolfgang de Melo, Cambridge, MA / London 2011 (Loeb Classical Library 61), pp. 428–547.
- Plin. nat. = Pliny: Natural History, tr. by H. Rackham, W.H.S. Jones and D.E. Eichholz, 10 vols., Cambridge, MA / London 1938–1963 (Loeb Classical Library 330, 352, 353, 370, 371, 392, 393, 394, 418, and 419).
- Plut. Sulla = [Plutarchos: Sulla, in:] Plutarch: Lives, tr. by Bernadotte Perrin, 11. vols., vol. 4: Alcibiades and Coriolanus, Lysander and Sulla, Cambridge, MA / London 1916 (Loeb Classical Library 80), pp. 324–445.

Secondary Literature

- Abdelwahad 2019 = Abdelwahed, Youssri: The Harpokratia in Graeco-Roman Egypt, in: Rosetta 23 (2019), pp. 1–27.
- Allen 2016 = Allen, Ruth Martin: A Cultural History of Roman Engraved Gemstones. Their Iconography, Material, and Function, Dissertation, University of Cambridge 2016.
- Allison 2004 = Allison, Penelope Mary: Pompeian Households. An Analysis of the Material Culture, Los Angeles 2004.
- Bailey 2005 = Bailey, Douglass W.: Prehistoric Figurines. Representation and Corporeality in the Neolithic, London 2005.
- Barham 2018 = Barham, Nicola: Esteemed Ornament. An Overlooked Value for Approaching Roman Visual Culture, in: Nikolaus Dietrich / Michael Squire (eds.): Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity, Berlin / New York 2018, pp. 279–298.
- Bassani 2021 = Bassani, Maddalena: Gods and Cult Objects in Roman Houses. Notes for a Methodological Research, in: Ria Berg / Antonella Coralini / Anu Kaisa Koponen / Reima Välimäki (eds.): Tangible Religion. Materiality of Domestic Cult Practices from Antiquity to Early Modern Era, Rome 2021 (Acta Instituti Romani Finlandiae 49), pp. 101–117.

- Berg 2002 = Berg, Ria: Wearing Wealth. Ornatus and Mundus Muliebris as Status Markers of Women in Imperial Rome, in: Päivi Setälä/Ria Berg/Reikka Hálíkká/Minerva Keltanen/Janne Pólonen/Ville Vuolanto (eds.): Women, Wealth and Power in the Roman Empire, Rome 2002 (Acta Instituti Romani Finlandiae 25), pp. 15–73.
- Berg 2020 = Berg, Ria: Nella Casa Di Lucius Helvius Severus, in: Massimo Osanna/Grete Stefani (eds.): Venustas. Grazia e Bellezza a Pompei, Napoli 2020, pp. 89–96.
- Berg 2021 = Berg, Ria: Instruments & Amulets. Pompeian Hairpins and Women's Domestic Ritual, in: Ria Berg/Antonella Coralini/Anu Kaisa Koponen/Reima Välimäki (eds.): Tangible Religion. Materiality of Domestic Cult Practices from Antiquity to Early Modern Era, Rome 2021 (Acta Instituti Romani Finlandiae 49), pp. 119–144.
- Biró 1994 = Biró, Mária T.: The Bone Objects of the Roman Collection, Budapest 1994 (Catalogi Musei Nationalis Hungarici 2).
- Blanton IV 2022 = Blanton IV, Thomas: Apotropaic Humor. The Fresco of Priapus in the House of the Vettii, in: Archimède, Hors-série 2 (2022) [Le phallus dans l'antiquité], pp. 167–182.
- Bohak 2015 = Bohak, Gideon: Amulets, in: Rubina Raja/Jörg Rüpke (eds.): A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World, Chichester 2015, pp. 83–95.
- Bonfante 1989 = Bonfante, Larissa: Nudity as a Costume in Classical Art, in: American Journal of Archaeology 93 (1989), pp. 543–570.
- Bourdieu 1990 = Bourdieu, Pierre: The Logic of Practice, translated by Richard Nice, Stanford 1990.
- Brain 2018 = Brain, Carla Alexandra: Venus in Pompeii. Iconography and Context, Leicester 2018.
- Bräunlein 2016 = Bräunlein, Peter J.: Thinking Religion Through Things. Reflections on the Material Turn in the Scientific Study of Religions, in: Method & Theory in the Study of Religion 28.4 (2016), pp. 365–399.
- Cometa 2020 = Cometa, Michele: Bodies That Matter. Miniaturisation and the Origin(s) of “Art”, in: Alessandra Violi/Barbara Grespi/Andrea Pinotti/Pietro Contre (eds.): Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts, Amsterdam 2020, pp. 133–158.
- Coralini 2021 = Coralini, Antonella: Materialising Divine Presences. Hercules *Domesticus* Revisited, in: Ria Berg/Antonella Coralini/Anu Kaisa Koponen/Reima Välimäki (eds.): Tangible Religion. Materiality of Domestic Cult Practices from Antiquity to Early Modern Era, Rome 2021 (Acta Instituti Romani Finlandiae 49), pp. 145–175.
- Corti 2001 = Corti, Carla: Il *fascinum* e l'*amuletum*. Tracce di pratiche magico-religiose in alcuni insediamenti rurali del Modenese e del Reggiano, in: Carla Corti/Diana Neri/Pierangelo Pancaldi (eds.): Pagani e Cristiani. Forme ed attestazioni di religiosità del mondo antico nell'Emilia occidentale, Bologna 2001, pp. 69–85.
- Cutler 1985 = Cutler, Anthony: The Craft of Ivory. Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World, A.D. 200–1400, Washington, DC 1985 (Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications 8).
- D'Ambrosio 2001 = D'Ambrosio, Antonio: Women and Beauty in Pompeii, Los Angeles 2001.
- D'Ambrosio/De Carolis 1997 = D'Ambrosio, Antonio/De Carolis, Ernesto (eds.): I monili dall'area vesuviana, Rome 1997.
- Davy 2016 = Davy, John William: Miniaturisation. A Study of Material Culture Practice Among the Indigenous Peoples of the Pacific Northwest, London 2016 (Doctoral Thesis London, University College).
- Dasen 2015 = Dasen, Véronique: Probaskania. Amulets and Magic in Antiquity, in: Dietrich Boschung/Jan Bremmer (eds.): The Materiality of Magic, Paderborn 2015, pp. 177–203.
- Elsner 2007 = Elsner, Jás: Roman Eyes. Visuality & Subjectivity in Art & Text, Princeton 2007.
- Elsner 2020 = Elsner, Jás: The Death of the Figurine. Reflections on an Abrahamic Abstinence, in: Jás Elsner (ed.): Figurines. Figuration and the Sense of Scale, Oxford 2020, pp. 130–181.

- Faraone 2018 = Faraone, Christopher A.: *The Transformation of Greek Amulets in Roman Imperial Times*, Philadelphia 2018.
- Fiorelli 1861 = Fiorelli, Giuseppe: *Giornale degli scavi di Pompei*, Napoli 1861 (Scuola archeologica di Pompei).
- Gallo 1994 = Gallo, Alessandro: *La casa di Lucio Elvio Severo a Pompei*, Napoli 1994 (Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti Napoli 9).
- Gasparini et al. 2020 = Gasparini, Valentino/Patzelt, Maik/Raja, Rubina/Rieger, Anna-Katharina/Rüpke, Jörg/Urciuoli, Emiliano Rubens: *Pursuing Lived Ancient Religion*, in: Valentino Gasparini/Maik Patzelt / Rubina Raja / Anna-Katharina Rieger / Jörg Rüpke / Emiliano Rubens Urciuoli (eds.): *Lived Religion in the Ancient Mediterranean World. Approaching Religious Transformations from Archaeology, History and Classics*, Berlin/Boston 2020, pp. 1–8.
- Gordon 1979 = Gordon, Richard: *The Real and the Imaginary. Production and Religion in the Graeco-Roman World*, in: *Art History* 2.1 (1979), pp. 5–34.
- Graham 2021 = Graham, Emma-Jayne: *Reassembling Religion in Roman Italy*, London/New York 2021.
- Hackworth Petersen 2021 = Hackworth Petersen, Lauren: *Pompeian Women and the Making of a Material History*, in: Brenda Longfellow/Molly Swetnam-Burland (ed.): *Women's Lives, Women's Voices. Roman Material Culture and Female Agency in the Bay of Naples*, Austin 2021, pp. 11–28.
- Halperin 2014 = Halperin, Christina T.: *Maya Figurines. Intersections Between State and Household*, Austin 2014 (Latin American and Caribbean Arts and Culture Publication Initiative).
- Heinemann 2020 = Heinemann, Alexander: *Skin and Bone. Lala of Cyzicus and the Softness of Ivory*, in: Anna Anguissola/Andreas Grüner (eds.): *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials*, Turnhout 2020 (Materiality 1), pp. 298–318.
- Himmelmann 1983 = Himmelmann, Nikolaus: *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst*, Tübingen 1983.
- Hodder 2012 = Hodder, Ian: *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Chichester 2012.
- Houtman/Meyer 2012 = Houtman, Dick/Meyer, Birgit (eds.): *Things. Religion and the Question of Materiality*, New York 2012.
- Hughes 2018 = Hughes, Jessica: *Tiny and Fragmented Votive Offerings from Classical Antiquity*, in: Rebecca S. Martin/Stephanie M. Langin-Hooper (eds.): *The Tiny and the Fragmented. Miniature, Broken, or Otherwise Incomplete Objects in the Ancient World*, New York 2018, pp. 48–71.
- Hulin 2004 = Hulin, L. Carless: *The Diffusion of Religious Symbols Within Complex Societies*, in: Ian Hodder (ed.): *The Meanings of Things. Material Culture and Symbolic Expression*, London 2004 (*One World Archaeology* 6), pp. 90–96.
- Kohring 2011 = Kohring, Sheila: *Bodily Skill and the Aesthetics of Miniaturisation*, in: *Pallas. Revue d'études Antiques* 86 (2011), pp. 31–50.
- Langin-Hooper 2015 = Langin-Hooper, Stephanie M.: *Fascination with the Tiny. Social Negotiation Through Miniatures in Hellenistic Babylonia*, in: *World Archaeology* 47.1 (2015), pp. 60–79.
- LIMC 1981–1999 = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 vols. in 16 subvols., 2 index vols., Zürich 1981–1999.
- Millhauser 1983 = Millhauser, Steven: *The Fascination of the Miniature*, in: *Grand Street* 2.4 (1983), pp. 128–135.
- Mol 2015 = Mol, Eva: *Egypt in Material and Mind. The Use and Perception of Aegyptiaca in Roman Domestic Contexts of Pompeii*, Leiden 2015.
- Moser 2006 = Moser, Claudia: *Naked Power. The Phallus as an Apotropaic Symbol in the Images and Texts of Roman Italy*, University of Pennsylvania Undergraduate Humanities Forum 2005–2006 (Word

- and Image), 4 January 2006 [posted 31 July 2007]. URL: https://repository.upenn.edu/uhf_2006/11/ (last accessed: 16 May 2023).
- Museo nazionale 1986 = Le collezioni del Museo nazionale di Napoli, 2 vols., vol. 1: I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori, Rome 1986.
- Mylonopoulos 2010 = Mylonopoulos, Joannis: Introduction. Divine Images versus Cult Images. An Endless Story About Theories, Methods, and Terminologies, in: Joannis Mylonopoulos (ed.): *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden 2010, pp. 1–19.
- Parker 2015 = Parker, Robert: Public and Private, in: Rubina Raja / Jörg Rüpke (eds.): *A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World*, Chichester 2015, pp. 71–80.
- Platt 2011 = Platt, Verity J.: *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge / New York 2011.
- Platt / Squire 2018 = Platt, Verity J. / Squire, Michael: Getting to Grips with Classical Art. Rethinking the Haptics of Graeco-Roman Visual Culture, in: Alex Purves (ed.): *Touch and the Ancient Senses*, London 2018, pp. 75–104.
- Popkin 2022 = Popkin, Maggie L.: *Souvenirs and the Experience of Empire in Ancient Rome. Shaping Cultural Memory and Social Identity*, Cambridge / New York 2022.
- Raja / Rüpke 2015 = Raja, Rubina / Rüpke, Jörg: Archaeology of Religion, Material Religion, and the Ancient World, in: Rubina Raja / Jörg Rüpke (eds.): *A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World*, Chichester 2015, pp. 1–25.
- Rieger 2020 = Rieger, Anna-Katharina: The Spectrum of Religiousness, or What Makes an Object Religious. Habits, Patterned Evidence and Religious Meanings of Image-Objects in Pompeii, in: *Antigüedad. Religiones y Sociedades* 18 (2020), pp. 51–94.
- Ritter 1995 = Ritter, Stefan: *Hercules in der Römischen Kunst. Von den Anfängen bis Augustus*, Heidelberg 1995 (Archäologie und Geschichte 5).
- Root 2018 = Root, Margaret Cool: A Response. Scaling the Walls of Persepolis Toward an Imaginal Social / Material Landscape, in: Rebecca S. Martin / Stephanie M. Langin-Hooper (eds.): *The Tiny and the Fragmented. Miniature, Broken, or Otherwise Incomplete Objects in the Ancient World*, New York 2018, pp. 188–216.
- Rüpke 2010 = Rüpke, Jörg: Representation or Presence? Picturing the Divine in Ancient Rome, in: *Archiv für Religionsgeschichte* 12.1 (2010), pp. 183–196.
- Rüpke 2016 = Rüpke, Jörg: On Roman Religion. Lived Religion and the Individual in Ancient Rome, Ithaca 2016.
- Scatozza Höricht 1989 = Scatozza Höricht, Lucia Amalia: *I monili di Ercolano*, Rome 1989.
- Siviero 1954 = Siviero, Rodolfo: *Gli ori e le ambre del Museo Nazionale di Napoli*, Florence 1954 (Le opere d'arte recuperate 2).
- Sofroniew 2015 = Sofroniew, Alexandra: *Household Gods. Private Devotion in Ancient Greece and Rome*, Los Angeles 2015.
- Squire 2018 = Squire, Michael: 'To Haunt, to Startle, and Way-Lay'. Approaching Ornament and Figure in Graeco-Roman Art, in: Nikolaus Dietrich / Michael Squire (eds.): *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin / Boston 2018, pp. 1–35.
- St. Clair 2003 = St. Clair, Archer: *Carving as Craft. Palatine East and the Greco-Roman Bone and Ivory Carving Tradition*, Baltimore 2003.
- P. Stewart 1997 = Stewart, Peter: Fine Art and Coarse Art. The Image of Roman Priapus, in: *Art History* 20.4 (1997), pp. 575–588.
- P. Stewart 2003 = Stewart, Peter: *Statues in Roman Society. Representation and Response*, Oxford 2003.
- S. Stewart 1984 = Stewart, Susan: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore 1984.

- Swetnam-Burland 2022 = Swetnam-Burland, Molly: Staging Memories in the Home. Intention and Devotion in Pompeii and Herculaneum, in: Maggie L. Popkin/Diana Y. Ng (eds.): *Future Thinking in Roman Culture. New Approaches to History, Memory and Cognition*, London/New York 2022 (Routledge Monographs in Classical Studies), pp. 73–92.
- Swift 2009 = Swift, Ellen: *Style and Function in Roman Decoration. Living with Objects and Interiors*, Farnham 2009.
- Van Andringa 2009 = Van Andringa, William: *Quotidien des dieux et des hommes. La vie religieuse dans les cités du Vésuve à l'époque romaine*, Rome 2009 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 337).
- Van Andringa 2012 = Van Andringa, William: Statues in the Temples of Pompeii. Combinations of Gods, Local Definition of Cults and the Memory of the City, in: Beate Dignas/R.R.R. Smith (eds.): *Historical and Religious Memory in the Ancient World*, Oxford 2012, pp. 83–115.
- Mol/Versluys 2015 = Mol, Eva/Versluys, Miguel John: Material Culture and Imagined Communities in the Roman World, in: Rubina Raja/Jörg Rüpke (eds.): *A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World*, Chichester 2015, pp. 451–461.
- Zimmer 2014 = Zimmer, Kathrin Barbara: *Im Zeichen der Schönheit. Form, Funktion und Stellenwert klassischer Skulpturen im Hellenismus am Beispiel der Göttin Aphrodite*, Rahden 2014.

Ecphrastic Medea

Between Intermediality and Intermateriality

Abstract

The *Planudean Anthology* (A Pl) is a collection of ancient literary epigrams that dates to approximately 1300 CE, whereas the epigrams themselves span from the Hellenistic period (beginning 3rd century BCE) into Late Antiquity. A Pl contains the largest collection of ecphrastic epigrams from all eras of antiquity, thus making it a key source for those wishing to study the development of ancient aesthetics and its reception into the Middle Ages. A series of epigrams from this collection (A Pl 135–143) represents images of the famous child-murderer Medea. One epigram from this series, however, seems out of place. While most of the other epigrams describe a famous work by the painter Timomachus of Byzantium, in which Medea briefly hesitates when faced with the decision to slay her children, the seemingly anomalous epigram (A Pl 142) describes a statue of Medea after she has already decided. The statue epigram is usually set aside as a later addition in order to study the painting epigrams more closely. This paper reintegrates this poem into the series by showing how it functions as a figure of aesthetic reflection that emphasises the sculpture-like materiality of the paintings in the rest of the series and in its context within A Pl. Instead of simply making the artwork visible through words (intermediality) – the statue epigram invokes its materiality in a way that endows this material with meaning and relates it to the materiality of the different artistic medium in the surrounding poems (intermateriality).

Keywords

Ecphrastic Epigram, Anthology, Medea, Niobe, Materiality, Intertextuality

1. Introduction

Ecphrastic epigrams, as traditionally defined, are short occasional poems that vividly present artistic objects to the mind of a reader.¹ These texts offer a potentially fruitful source for exploring questions of ancient aesthetics, mediality, and materiality. In fact, the preservation of the extant corpus of ecphrastic epigrams owes much to the material

- 1 The research for this chapter was carried out within the project C1 “‘Andere’ Poetiken der Ekphrasis in der hellenistischen Dichtung” as part of the SFB 1391 *Andere Ästhetik*, funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation), Project-ID 405662736. I would like to thank Irmgard Männlein-Robert and the members of her Oberseminar who responded to an earlier version, as well as the participants in the conference “Materialität und Medialität. Aspekte einer anderen Ästhetik”. All errors remain my own.

survival of a particular textual source: the *Anthology* of Planudes (Lat.: *Anthologia Planudea*, abbreviated: A Pl). Planudes' *Anthology* was the definitive source for ancient epigrams until the emergence in the 17th century of the 15 book *Palatine Anthology* (Lat.: *Anthologia Palatina*, abbrev.: AP), which is a much longer and more comprehensive collection than that of Planudes.² Remarkably, a great number of the epigrams which were left out of AP consist of ecphrastic epigrams. This study will focus on a sequence, which describes images of the mythical figure Medea (A Pl 135–143). This sequence has been a source of scholarly interest in recent decades, particularly with regard to the phenomenological technique of these epigrams, i.e. the way that they engage the reader's visual imagination or even simulate the material presence of the images which they describe.³ One epigram in this series (A Pl 142) is often set aside on seemingly good grounds, because it describes a statue of Medea, while the other epigrams all seem to describe a painting. This difference has led scholars to consider the statue epigram to be a later addition and consequently to ignore it in order to place the other poems within their earlier context.⁴ This approach to the Medea series is in line with a centuries-old scholarly prerogative of searching for sequences of epigrams that can be traced back to now-lost classical epigram collections, such as the *Garland* of Meleager (1st century BCE) and the *Garland* of Philip (1st century CE), which has resulted in the reconstruction of considerable portions of these ancient anthologies.⁵ The Medea sequence as it appears now in A Pl is clearly a later assemblage, but I will show how considering it as a whole can nevertheless offer a productive new approach to this series and to ecphrastic epigram in general.

The conventional approach to ancient ecphrasis frames these poems in terms of visual experience. Considering the poems in this way tends to emphasise the intermedial nature of the poem, i.e. the verbal mediation of a visual object. In analysing this act of mediation, scholars can draw upon ancient understandings of vision, i.e. *phantasia*.⁶ While this word is the etymological precursor of our modern word 'fantasy', in the ancient world it assumes some form of direct visual contact with the object. Ecphrastic epigrams have thus long been mined as material for the reconstruction of ancient artworks and their viewing context. With regards to the latter, one must acknowledge the fictiveness of this reconstruction. Any resemblance to the real object is, of course, mediated by the literary dimension of the text.⁷ In addition to intermediality, these texts

2 For a brief history of these two collections, see Bing/Bruss 2007, pp. 20–24.

3 Gutzwiller 2004; Gurd 2007.

4 Aubreton/Buffière 1980, p. 135, refer to A Pl 142 as "de basse époque".

5 Radinger 1895 and Wifstrand 1926 remain seminal. See also Cameron 1993, esp. pp. 19–48. Gutzwiller 2004 and Gurd 2007 both focus on the epigrams which can be conclusively located within Philip's *Garland*.

6 See Chaldekias 2023 with further bibliography.

7 See Männlein-Robert 2007, pp. 83–85, on the series of epigrams in AP on Myron's Cow. Floridi 2018 uses the concept of "intervisuality" to explore the visual literacy of poets, while MacDonald

are also deeply intertextual. By evoking either contiguous or distant textual precedents, these poems add a level of meaning that extends beyond the visual experience which they narrate. This is perhaps best seen in the famous series of ecphrastic epigrams on Myron's Cow (AP 9,713–742, 793–798) in which the very act of referentiality seems to become more important than the actual content of the poem itself.⁸ In general, the materiality of the objects is often seen as part of the intermedial aspect of the poems: this materiality can either make the object seem more present, or it can break the spell of the object's illusion.⁹ In this study, I will propose a third way of interpreting the material dimension of ecphrasis, namely in terms of intermateriality. This term is one of many which art historians use to describe the ways in which an object in one material assumes the traits of another medium or material.¹⁰ I will argue that an application of this term to ancient ecphrasis can help us re-integrate the statue epigram (A Pl 142) into the Medea series. In order to do so, it is first necessary to look more closely at the Medea series as a whole.

2. Whose Medea? Intermediality vs. Intertextuality

In the myth, the princess Medea helps the Greek hero Jason on his quest to obtain the golden fleece from her father King Aeëtes of Colchis. After betraying her family and even killing her own brother to help the hero, she flees her homeland with Jason. They have children and settle in Corinth, until he decides to leave her for the daughter of the local king. As a means of punishment and escape she decides to kill her children and flee, but she also struggles with this decision. The epigrams in this series all center on this moment, and they do so intermedially, i.e. with reference to art objects. All but the statue poem are considered to depict a famous 3rd-century BCE painting of Medea by the painter Timomachus of Byzantium.¹¹ This painting was obtained by Julius Caesar and brought to Rome,¹² and may also have been reproduced in frescoes which we have found in the ruins of Pompeii / Herculaneum.¹³ In truth, only four of the poems in this series explicitly refer to the painter as Timomachus (A Pl 135, 136, 138, 139). Furthermore,

2019 offers a measured argument in favour of a relationship between contemporary artworks and ecphrastic epigram.

8 See Männlein-Robert 2007, pp. 84–103; Goldhill 2007; Squire 2010a.

9 Männlein-Robert 2007, p. 93, on the latter. Gurd 2007 argues for the former.

10 See Flecker 2022, pp. 265–268. See also in this volume, Al Jarad, pp. 391–409; Chalupa-Albrecht, pp. 411–429; Haug/Kröger-Hielscher, pp. 27–50; and Wick, pp. 297–313.

11 See DNO § 3537–3563. For reservations about the reliability of poetic sources for details of his paintings, see above, n. 7.

12 Plin. nat. 7,126. For a brief summary of the object's history, cf. Gurd 2007, pp. 308f.

13 On this painting see Gutzwiller 2004, pp. 342–348 (with further bibliography), and Vout 2012, pp. 121–125.

while most of the poems depict Medea's hesitation before murdering her children, one depicts her after having completed the act (A Pl 141), which implies that it is a different scene and thus different painting.¹⁴ These discrepancies must be kept in mind when evaluating the series as a whole.

The seemingly earliest specimen in the series is a couplet by Antipater of Thessalonica, who likely lived a generation after Caesar brought the painting to Rome:

Μηδείης τύπος οὗτος ἴδ', ὥς τὸ μὲν εἰς χόλον αἶρει
 ὄμμα, τὸ δ' εἰς παίδων ἔκλασε συμπαθίην.
 (A Pl 143 = GP 29)

This is the figure of Medea. Look how one eye rises to anger, the other turns aside for sympathy with her children.¹⁵

This description clearly refers to an art object. The first three words are a common form of quasi-inscription which often opens ecphrastic epigrams,¹⁶ but the word τύπος (*typos*, 'figure') is somewhat ambiguous. The figure could be sculpted, painted, or perhaps even refer to the image's role as a model for further literary and artistic imitations.¹⁷ The rest of the poem does not help resolve this ambiguity, and, in fact, raises further questions. The actual description of each eye as pointing in a different direction seems like a comical element for such a dramatic painting. In fact, there is no evidence that the actual painting featured such a rendering of the eyes.¹⁸ This short poem can thus be read as a mediation on a fundamental aspect of Medea's story as a whole or, I suggest, a subtle, mosaic-like allusion to the characterization of Medea in the famous play by Euripides, which relies on similar representations of her eyes.¹⁹

14 Gow/Page 1968, vol. 2, p. 367.

15 All translations are mine, M.C.

16 Gutzwiller 2004, pp. 363 f.

17 For the latter, see Vout 2012, p. 124. On the ambiguity between painted and sculpted images in this poem, see below, pp. 376 f.

18 Cf. Gutzwiller 2004, p. 364: "the rather awkward description of the eyes, one lifted in anger and one drooping with compassion, is not repeated in other epigrams and would seem to reflect the interpretation of the viewer/poet based on his knowledge and understanding of the Medea figure." The eyes may be read more seriously as a reference to tragic madness, cf. Padel 1992, pp. 59 f., on Euripides' *Medea*.

19 Gow / Page 1968, vol. 2, p. 44, claim: "it would be unreasonable to doubt that the couplet refers to Timomachus's picture", but do not explain why this is the case. Gutzwiller 2004, p. 363 n. 57, notes the appearance of a similar scene on roughly contemporary engraved gemstones. Seidensticker 2010–2011, pp. 242 f., uses the literary sources to conclude that Timomachus himself drew upon Euripides' play. Although this conclusion is plausible, the use of the literary sources as evidence for the painting is not without its problems.

Medea's hesitation, which Antipater renders, is most well known from the famous monologue in which she debates with herself about whether to kill the children (Eur. Med. 1021–1080),²⁰ but I suggest that Antipater may in fact be drawing upon two earlier moments in the play. When we first encounter a concrete description of Medea in Euripides' play, attention is also focused on her eyes and face:

τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον
ἐπεὶ πρὸς ἄνδρὸς ἦσθετ' ἡδικημένη,
οὐτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὐτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς
πρόσωπον.
(Eur. Med. 25–28)

Dissolving all of her time in tears, since she learned that she has been wronged by her man, neither lifting her eye nor letting her face away from the ground.

The important words here are ὄμμ' ἐπαίρουσ', which offer a textual parallel for the unusual wording of Antipater's poem (εἰς χόλον αἶρει / ὄμμα).²¹ Euripides' Medea cannot yet lift her eye, but as this scene progresses, this sadness gives way to anger (χόλος, *cholos*), which is primarily directed at her children.²² In the further course of the play, Medea seems to have resolved herself to kill the children, but then repeatedly dissolves in tears. In an exchange with Jason, he wishes the children a long life, and is surprised when she turns aside in tears.²³ Medea responds that she was thinking of the children (l. 925) and pities them (l. 931). The children's tutor later asks Medea a similar question (l. 1012): τί δαὶ κατηφὲς ὄμμα καὶ δακρυρροεῖς; ('Why do you cast down your eye and cry?') In both cases, it is clear that Medea is contemplating what she will soon have to do. These moments in which she turns aside anticipate the famous monologue in which she struggles with the decision.²⁴ Antipater has not adopted Euripides' wording tout court, but it does seem that he has picked up on the play's association of Medea's

20 This is discussed thoroughly by Gutzwiller 2004.

21 The second line of Antipater's poem, in which Medea turns aside her eyes, may also evoke this passage, thus confirming the allusion. Gow and Page note that this verb is also an unusual choice. I discuss it further below, see n. 25.

22 Medea loathes the children and cannot stand to look at them (Eur. Med. 36). The Nurse warns an attendant not to bring the children close to Medea, because she looks savagely at them (ὄμμα ταυρουμένην, literally: 'bestialises her eye') and will not check her anger (χόλος, *cholos*, Eur. Med. 90–94). Shortly thereafter, the nurse warns the children themselves that their mother is stirring up her anger (κινεῖ δὲ χόλον) and not to go into her sight (literally: 'near her eye' μὴ πελάσῃτ' ὄμματος ἐγγύς, Eur. Med. 99–101).

23 Eur. Med. 922f.: αὖτη, τί χλωροῖς δακρύοις τέγγεις κόρας, / στρέψασα λευκὴν ἔμπαλιν παρηίδα ('Hey you, why do you wet your eyes with fresh tears and turn back your white cheek?').

24 See Mastronarde 2002, p. 313, on the tears of Medea as prolepsis of her later struggle to decide whether to kill the children.

moods with the direction of her eyes, and he has juxtaposed them in his pithy ecphrastic epigram.²⁵ Thus, his poem can be read as an intertextual play on Euripides' *Medea*, rather than an intermedial representation of an actual painting.

This focus on Medea's eyes is picked up by other poems in the series, and might be thought to reflect something distinctive about Medea's eyes in Timomachus' painting, but this detail may simply derive from their imitation of Antipater.²⁶ If this is the case, then the intertextual reference back to Antipater encourages us to acknowledge the fictiveness of the intermedial dimension. The poet Antiphilus lived during the reign of Nero, approximately a generation after Antipater, and his epigram on Medea may simply be an elaboration of Antipater's model:

τὰν ὁλοὰν Μήδειαν ὅτ' ἔγραψε Τιμομάχου χεῖρ
ζάλω καὶ τέκνοις ἀντιμεθελκομέναν,
μυρίον ἄρατο μὶχθον, ἵν' ἦετα δισοᾷ χαράξῃ,
ὧν τὸ μὲν εἰς ὄργανα νεῦε, τὸ δ' εἰς ἔλεον.
ἄμφω δ' ἐπλήρωσεν· ὅρα τύπον· ἐν γὰρ ἀπειλᾷ
δάκρυον, ἐν δ' ἑλέω θυμὸς ἀναστρέφεται.
(A Pl 136 = GP 48)

When the hand of Timomachus painted destructive Medea, pulled in different directions by her envy and her children, he took a thousand troubles to carve her double character: one part leans toward anger, the other to pity. He fulfilled both. Look at the figure. A tear dwells in her threat and anger in her pity.

Despite the naming of Timomachus and repeated references to his artistry, there are reasons to believe that this poem is simply an elaboration of Antipater's. Like Antipater, this poem refers to the image using the word *typos*. Furthermore, the opposition between her anger and her pity appears here in line 2 (*zalôi kai teknois*), in line 4 (*organ [...] eleon*), and twice in the final couplet (*en [...] apeilai / dakroun. en d' eleôdi thymos*). In addition, line 4 copies Antipater's phrasing directly (*to men eis [...] neue, to d' eis*).²⁷ This very close structural reproduction of Antipater's poem challenges us to rethink the nature of mediation. The poem seems at first to be an intermedial presentation of Timomachus' painting, but on a purely textual level it is also a literary mediation

25 Gow / Page 1968, vol. 2, p. 44, dismiss the reading of ἔκλασε (*eklase*, A Pl 143,2) as coming from the
Greek verb *klaîō* ('weep') and propose instead the verb *klaō* ('turn aside'). The text may, however,
encourage a certain ambiguity between these two construals of the word which are conflated by
an allusion to these scenes in which Medea both turns aside and weeps.

26 On Medea's eyes in the painting, see Gutzwiller 2004, p. 350; Gurd 2007, p. 311. On the influence of
Antipater's poem, see Argentieri 2003, p. 91 f.

27 Antiphilus corrects Antipater's comical 'googly-eyed' Medea but maintains the spatial sense of her
being pulled in two directions with the participle *antimetelkomenan*.

of Antipater's epigram, which may itself be a literary mediation of Euripides' play.²⁸ It is not necessary to fully deny the conceit of the poem, namely the visualisation of an artwork, but it is a reminder that this visualisation is always incomplete and ultimately contingent upon the literary expression of poetry.

Two other poems in the series introduce a new element into Medea's eyes, describing them as on fire, which seems to draw upon a further literary referent and not on the famous painting:

Δεῦρ' ἴδε καὶ θάμβησον ὑπ' ὀφρύσι κείμενον οἶκτον
καὶ θυμόν, βλεφάρων καὶ πυρόεσσαν ἴτυν
καὶ μητρὸς παλάμην ἀλόχοιό τε πικρὰ παθούσης
ὀρμῇ φειδομένη πρὸς φόνον ἔλκομένην.
ζωγράφος εὖ δ' ἔκρυψε φόνου τέλος οὐκ ἐθέλῃσας
θάμβος ἀπαμβλῦναι πένθει δερκομένων.
(A Pl 140)

Come, look and wonder at the pity and anger that lies under the brows, and the fiery rim of her eyelids, and the palm of the mother and bitterly suffering wife, which is drawn with a wary impulse to murder. The painter hid well the end of murder, not wanting to dull the wonder with the grief of those seeing.

Κολχίδα, τὴν ἐπὶ παισὶν ἀλάστορα, τραυλὲ χελιδών,
πῶς ἔτλης τεκέων μαῖαν ἔχειν ἰδίω;
ἥς ἔτι κανθὸς ὕφαιμος ἀπαστράπτει φόνιον πῦρ,
καὶ πολὺς γενύων ἄφρὸς ἀπο σταλάει·
ἀρτιβρεχὴς δὲ σίδηρος ἐφ' αἵματι. φεῦγε πανώλη
μητέρα κὰν κηρῷ τεκνοφονοῦσαν ἔτι.
(A Pl 141 = Philip GP 71)

How, trilling swallow, can you endure to have the Colchian, avenger on her children, as the midwife of your own children? The corner of her still bloodshot eye flashes forth murderous fire, and white foam falls from her jaw. The steel is fresh steeped in blood. Flee the all destructive mother, still child-killing even in wax.

The anonymous A Pl 140 repeats the contrast between pity and anger that occurs elsewhere in this series, but now her eyes are fiery. We learn additionally that Medea has not yet completed the act, a fact which, however, can also be deduced from the conflict implicit in the poetic staging. The second poem by Philip, however, discards this conflict and suggests a different one. This epigram addresses a swallow that seems to have built a nest on a painting, and suggests that even her brood may be at risk from the murder-

28 On the interplay between intermediality and intertextuality in the history of studies of intermediality, see Robert 2014, pp. 20f.

ous Medea. This image disregards Medea's pity and offers a different scene entirely, in which she has already killed the children. This poem even offers evidence of the completed act: the blood on the sword (A Pl 141,5) stands in direct contrast with the previous poem where blood has not yet been shed.²⁹ Philip's image of Medea with flaming eyes frames her as a Fury and may draw upon the depiction of Medea in a play by Seneca, who was his rough contemporary.³⁰ It has already been noted that Philip's reference to the bloody sword likely refers to the murdering of the children which is depicted in Seneca's play,³¹ but the flaming eyes seem to draw upon a different scene. In the play, just before killing her sons, she invites the Furies to fix their torches in her eyes:

Quonam ista tendit turba Furiarum impotens?	
quem quaerit aut quo flammeos ictus parat,	
aut cui cruentas agmen infernum faces	960
intentat?	
[...]	
dabimus, sed omnes. fige luminibus faces,	965
lania, perure, pectus en Furiis patet.	
(Sen. Med. 958–961, 965 f.)	

Where does that unbridled crowd of Furies go? Whom do they seek? Why do they prepare their bloody strike? For whom does the infernal band intend its bloody torches? [...] We will permit them, in fact all of them! Fix your torches in my eyes. Tear me! Burn me! Look: my chest is open for the Furies.

The fiery eyes of Medea in the epigrams are an innovation that seems to go back to this dramatic image.³² Important here is the fact that these two poems continue the trend, which was initiated by Antipater, of drawing the imagery of Medea's eyes from a relevant literary depiction of her.

This brief survey of the Medea series reveals a strong literary coherence based on intertextual awareness of other poems in the series and of other well known literary depictions of the character. The predominance of intertextuality as an interconnection

29 This is most obvious in comparison with for example A Pl 138,6, where it is explicitly stated that blood is not shed. The text is quoted fully below, see p. 377.

30 Compare also Allecto in Verg. Aen. 7,448f.: *tum flammea torquens / lumina cunctantem et quaerentem dicere plura reppulit*. ('Then, rolling her fiery eyes, she pushed him away, as he was hesitating and trying to say more.') This parallel is also supported by Medea's description as *alastôr* (A Pl 141,1), a type of avenging ancestral spirit with similarities to the furies. On *alastores* in general, see Marino 2010.

31 See Gutzwiller 2004, p. 376. The murder of the children occurs at Sen. Med. 967–977, 1018–1020.

32 Also relevant may be Apollonius of Rhodes' description of the curse (*baskania*) that emanates from Medea's eyes and fells the Titan, Talos (Apoll. Rhod. 4,1661–1672), whereas Medea's eyes normally emit a more benign gold shimmer (Apoll. Rhod. 4,725–729).

between the poems does not dismiss their intermedial dimension. These poems still frame their images of Medea as a work of visual art, even when any actual relationship between this fictive artwork and the painting of Timomachus is uncertain. Thus, it is necessary to pay closer attention to these literary interconnections, to approach the poems as exercises in literary ecphrasis, rather than as testimonia of a lost ancient artwork. Considering these poems primarily in terms of their literary elements permits us to raise the question of how they adapt this genre to their own needs. If this approach encourages us to concern ourselves less with intermediality, we can nevertheless pay more attention to another aspect of ancient art: materiality.³³

3. The Materiality of Medea

Acknowledging the contingent nature of these ecphrastic epigrams also allows us to re-think another aspect which is important to the genre: namely materiality. As noted above, one poem in the series stands out because it describes an image of Medea in a different material (stone) and a different medium (statue):

Μαίνη καὶ λίθος οὖσα, καὶ ἐκ κραδῆς σέο θυμὸς
 ὄμματα κοιλήνας ἐς χόλον ἠὲ τρέπισεν·
 ἔμψης οὐδὲ βάσις σε καθέζεται, ἀλλ' ἄρα θυμῷ
 πηδήσεις τεκέων εἵνεκα μαινομένη.
 ὦ τίς ὁ τεχνίτης τόδε γ' ἔπλασεν ἢ τίς ὁ γλύπτης, 5
 ὃς λίθον εἰς μανίην ἤγαγεν εὐτεχνίη;
 (A Pl 142)

You rage although you are stone, and the wrath in your heart hollowed out your eyes and readied them for anger. At any rate, no base will restrain you, but then you will leap enraged with wrath because of the children. Who was the artist that made you, or the sculptor, who drove stone to madness with art?

This poem is anonymous, and thus it cannot be dated with any certainty, but it is clearly written to engage with the other poems in the sequence. Once again, the eyes are a major focus of the image. Here, they are hollow (fitting for a statue) rather than aflame,³⁴ but an echo of Antipater (*es cholon êutrepisen*; cf. A Pl 143,1: *eis cholon airei*) hints at the onset

33 Framed in the governing terms of the SFB 1391 *Andere Ästhetik*, one can recognise the dynamic interplay between the autological dimension (intertextuality) and the heterological dimension (intermateriality).

34 On the hollowness of statue eyes as exemplary of a materialist aesthetics, see Porter 2010, pp. 135 f. Männlein-Robert 2007, p. 69, notes the potential connection between fiery eyes and the process of bronze casting in a poem by Posidippus, if the same is implied in Medea's fiery gaze (see above) then this may also constitute a statue-like element in those poems.

of anger. This poem diverges from most of the other poems in the series, which frame Medea as trapped between two emotions.³⁵ In this epigram, we find only rage, but this too is expressed in terms of liminality: she finds herself on the threshold of madness, poised to act. The kinetic potential of her rage is described in the second couplet, where the statue seems ready to leap off its pedestal. This couplet plays with a conceit found in other ecphrases of statues, such as a famous epigram on a statue of the drunken poet Anacreon, who seems about to stumble off his pedestal.³⁶ Thus, the anonymous epigram on Medea engages with both the larger tradition of ecphrastic epigram and with its immediate context within the Planudean Anthology.³⁷ In fact, I suggest that rather than excluding this poem from our reading of this series, we can see it as a ‘figure of aesthetic reflection’ (“ästhetische Reflexionsfigur”) which helps to highlight the materiality of the art object in many of the other poems in the series.³⁸ In order to see this, we must go back through the poems to note the traces of materiality which they contain.

We can begin once again with Antipater’s poem, which calls the art object: Μηδείης τύπος οὔτος. The word *typos* here likely refers simply to a figure, but it is not immediately clear with regards to what kind of figure or rather what medium.³⁹ Gow and Page

35 Lozza 2007, pp. 110f. Gutzwiller 2004, p. 340, describes Medea as “poised in indecision [...] a spatially balanced figure [...] immobile with internal turmoil”.

36 Leonidas of Tarentum A Pl 306,1f., 9f. (= HE 31):

Πρέσβυν Ἀνακρείοντα χύδαν σεσαλαγμένον οἶνω
θάεο δινωτοῦ στρεπτόν ὑπερθε λίθου,
[...]
ἀλλά, πάτερ Διόνυσε, φύλασσε μιν· οὐ γὰρ ἔοικεν
ἐκ Βάκχου πίπτειν Βακχιακὸν θέραπα.

See old Anacreon fully flooded with wine, bent over the rounded stone [...]. But, father Dionysus, watch him. It is not fitting that a Bacchic servant falls from Bacchus.

The viewer that narrates this description of the statue seems convinced that the statue of the drunken man will soon fall over. Cf. A Pl 58, on a Maenad who threatens to leap off its pedestal, and A Pl 146, which warns of a stone Ariadne statue that is liable to leap out and come to life. On the latter, see Gutzwiller 2002, p. 102.

37 The absence of any reference to Timomachus is not decisive, as other epigrams also omit this artist’s name (compare A Pl 137,1f. and 142,5f., which both ask who the artist is, although this is a common ecphrastic trope). Lozza 2007, p. 110, sees the depiction of the character in A Pl 142 as “più consonante con la Medea di Seneca che con quella di Euripide”. This would then serve as a similarity with the two preceding epigrams which draw upon Medea’s flaming eyes in Seneca (see above).

38 On “ästhetische Reflexionsfiguren”, see Gerok-Reiter / Robert 2022, pp. 29–31.

39 Gurd 2007, p. 309, argues that *typos* refers to a drawn outline visible in the supposedly uncompleted painting, but I find this argument unconvincing. The infelicities of Gurd’s argument are briefly discussed by Platt 2018, pp. 507–509.

This anonymous epigram evokes the internal conflict in Medea's image by noting that Timomachus has 'poured together the unmixables'. This verb (*syncheuein*) is commonly used to signify confusion, but the act of pouring may also suggest bronze casting.⁴⁶ A further insinuation of Medea as a statue is the statement that 'Timomachus moulded her with his hand' (*Timomachoi cheiri typôsamenou*). This unusual phrase clearly evokes the other references to Medea's figure (*typos*) in this series, but this verb makes the act of shaping her figure in terms of a three-dimensional impression even more explicit.⁴⁷ A third hint that this poem treats the painting as a statue is the appearance of the word *agalma*, which also tends to refer to a statue rather than a painting.⁴⁸ In this epigram,

- 46 Gutzwiller 2004, p. 370, suggests that it evokes the mixing of paints, but on the associations of pouring and bronze sculpture, see Gow/Page 1965, vol. 2, p. 499; Seidensticker 2015, p. 268. For examples in ecphrastic epigram, see Antipater of Thessalonica, AP 9,238,5: οὐδ' Ἥρῃ νεμεσητὸν ἐχεύατο χαλκὸν Ὀνατᾶς ('and it did not earn the wrath of Hera, the bronze that Onatas poured'); cf. AP 2,314: ἧ καὶ χαλκὸν ἔχευεν ὁμῇ θεὸς εἰδεῖ μορφῆς ('surely a god poured the bronze together in the form of a human shape').
- 47 On the verb see Blumenthal 1928, pp. 393f. Other instances of the word *typoô* in the *Anthologia Graeca* generally refer to statues or similar objects: Meleager AP 12,56 (= HE 110), Meleager AP 12,57 (= HE 111) [both on statues of Eros], Archias AP 15,51 [bronze statue], Parmenion A Pl 216 (= GP 14) [statue of Hera], A Pl 342, A Pl 347 [both on bronze statues], AP 9,716 [Myron's Cow], AP 9,584 [bronze statue], Honestus AP 7,274 (= GP 22) [marble statue, for *typoô* as alternate reading of the Planudes manuscript, see Gow/Page 1968, vol. 1, p. 278]. Meleager AP 12,84 (= HE 114) describes 'an image impressed in the air' (ἐν ἀέρι δ' ἡδὺ τυπωθὲν εἶδος) which the narrator can seize and kiss. The materiality implied by the participle *typôthen* stands in juxtaposition with the immateriality of the air and heightens the vividness and illusiveness of the vision (cf. Gow/Page 1965, vol. 2, p. 667). The one exception to this rule is Archias A Pl 179 (= GP 34) on Apelles' painting of Aphrodite Anadyomene. The use of *typoô* in this poem may give the image a distinctive materiality that mirrors that of the goddess herself (Platt 2002, pp. 37f.), or reflect the way the visual image creates an impression on the eye of the viewer (Platt 2018, p. 509).
- 48 Philipp 1968, p. 103–106. Aubreton/Buffière 1980, p. 270, suggest that *agalma* indicates the location of the painting in the temple of Venus Genetrix and its use as a cult image, but against this interpretation of the term, see Koonce 1988. Of the 35 instances of the word in the *Greek Anthology*, the majority refer to statues and only this one case refers to a painting. Cf. esp. Meleager AP 12,56,2f. (= HE 110), where *typôsamenos* and *agalma* appear together to describe the Eros of Praxiteles, and AP 12,57,1f., 7 (= HE 111), where *agalma*, *typon*, and *typôsas* all appear together. An illustrative *comparandum* can be drawn from what seems at first to be a contradiction. Helen in Euripides' play of the same name wishes to be wiped clean like an *agalma* (Eur. Hel. 262f.): εἴθ' ἐξαλειφθεῖς ὥς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν / αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ. ('If only I could be wiped clean again like a statue, and take a baser form instead of beauty.') As Kannicht has shown, this reference is not simply to a painting, but to a painted statue (Kannicht 1969, vol. 2, pp. 89f.). Later in the play, the image of Helen that is made out of clouds is referred to as an *agalma* (Eur. Hel. 705), which supports the reading of *agalma* as a three-dimensional object. Plato often uses this word metaphorically (as with *typos*, cf. Blumenthal 1928, p. 402, 407f.), but in his *Republic*, *agalma* are said to cast shadows (Plat. rep. 517d), which again suggests a physical, three-dimensional object. According to Kannicht (see above) the word first begins to refer to paintings in the 2nd century CE.

the painted image of Medea (cf. 138,1: *en eikoni* ['in the painting']) also displays elements that associate it with sculpture.⁴⁹ This epigram describes Timomachus' painting with a distinctly intermaterial dimension.

The unexpected three-dimensionality of the painting in this series raises a conflict that requires a resolution. One possible resolution to this issue is to consider the painting as a specific type. Encaustic painting features a layer of wax as the surface of the painting, which can be carved into to give a greater sense of depth.⁵⁰ This is clearly the interpretation of Philip's two epigrams, which specifically identify Medea as a 'child-killer even in wax' (A Pl 137,5: καὶ ἐν κηρῷ παιδοκτόνε; 141,6: καὶ κηρῷ τεκνοφονοῦσαν ἔτι).⁵¹ Though here, we must remember that his second epigram describes a painting in which Medea holds a bloody sword, a detail which several other poems in the series explicitly deny. Does Philip describe two encaustic paintings? Does he permit himself to predict the conclusion of the painted scene? What is clear is that he engages in an act of literary variation that is not as concerned with a faithful reproduction of the original object. Philip's encaustic version of Medea is one way of responding to the sculpture-like textures found in the other poems of this series, but it is not the only way to engage with this ambiguity.⁵² A Pl 142 offers another solution: it picks up on the statue-like texture of the other images of Medea in the series and produces its own stone statue in response.⁵³ In doing so, this poem also draws upon the larger context of this series within the *Planudean Anthology*.

The image of a Medea turned to stone that we encounter in A Pl 142 is not only relevant within the context of the Medea series, but it connects this series with

49 The description of Medea in lines 3f. offers a disjointed list of parts: a sword in the hand, great anger, a savage eye, a falling tear. This list is somewhat jarring when compared with the more cohesive narratives in the series, but might be recognised either as an elaboration of Antipater's juxtaposition of opposites or as a further illusion to Medea as a statue. These disjointed parts of the Medea narrative must be pieced together by a reader, the way an artist would place together separately forged parts of a bronze statue.

50 Gow/Page 1968, vol. 2, p. 44.

51 Philip's phrasing is not unambiguously recognizable as referring to a painting. Wax also played a role in other artistic media, for example, the lost wax casting process, see Diog. Laert. 5,33: 'Hermes in the wax' (ἐν τῷ κηρῷ ὁ Ἑρμῆς) is the precursor to 'the statue in bronze' (ὁ ἐν τῷ χαλκῷ ἀνδριάς). Gurd 2007, pp. 310, 326–328, also questions the interpretation of wax in Philip's poem as signifying an encaustic painting, although he proposes instead the wax of a writing tablet.

52 For a discussion of the principles behind the organization of the poems as they appeared within Philip's *Garland*, see Gurd 2007, pp. 328f.

53 It is of course possible that the statuesque elements of these epigrams themselves reflect an aspect of Timomachus' painting, although as stated above, such a hypothesis raises issues of circular reasoning. On 'statuesque paintings' see Moormann 1988, and Stewart 2003, pp. 214–221. Gutzwiller 2004, pp. 352–354, points out a likeness between the image which is commonly accepted as a reproduction of Timomachus' original and a well-known statue of Demosthenes.

another series of epigrams on the mythical figure Niobe, which directly precedes it (A Pl 129–134).⁵⁴ These poems include examples by Theodoridas (A Pl 132 = HE 18; later 3rd century BCE) and Meleager of Gadara (A Pl 134 = HE 128; 1st century BCE), which would have likely appeared in Meleager's *Garland*, a collection of literary epigrams that preceded the collection of Philip from which some of the Medea poems likely derive. Two others (A Pl 131, 133) are attributed to an unspecified Antipater, perhaps the same Antipater of Thessalonica who authored the earliest Medea epigram.⁵⁵ The inclusion of another epigram (A Pl 130) by Julian of Egypt, a relatively late author (6th century CE) suggests that this series, like the Medea series, is a patchwork that was compiled into its current state by a later collector.⁵⁶ The story of Niobe, on the other hand, appears very early in Greek literature in Homer's *Iliad*. Niobe had insulted the mother of Artemis and Apollo by bragging of her fertility, and for her hubris was forced to watch as the sibling gods murdered all 12 of her children. In her grief, Niobe turned to stone:

νῦν δέ που ἐν πέτρῃσιν ἐν οὐρεσιν οἰοπόλοισιν
ἐν Σιπύλῳ, ὅθι φασι θεάων ἔμμεναι εὐνάς
νυμφάων, αἳ τ' ἄμφ' Ἀχελῷσιον ἐρρώσαντο,
ἔνθα λίθος περ ἐοῦσα θεῶν ἔκ κήδεα πέσσει.⁵⁷
(Hom. Il. 24,614–617)

And now somewhere among the stones in the lonely mountains in Sipylus, where they say the divine nymphs, who frolic around Achelêsius, have their beds, there, although she is stone, she broods over griefs from the gods.

This passage identifies a rock formation on Mt. Sipylus, which presumably exudes a stream of water (i.e. weeps), as the petrified Niobe.⁵⁸ Artistic renderings of this transformation date to at least the classical period,⁵⁹ and some vase paintings even represent

- 54 On these epigrams in general, see Gutzwiller 2002, pp. 107–109, and Squire 2010b, pp. 85f. Gutzwiller notes a reliance on tragic precedents in the series which is similar to that which I discuss above with regard to the Medea epigrams. On the use of Niobe in imperial funerary monuments, see Szempruch 2019, esp. pp. 242–244, on these epigrams. The most thorough survey of the “Niobe-Schema” in Greek epigram and inscription is Christian 2015, pp. 130–154.
- 55 Gow / Page 1968, vol. 2, pp. 88f. Argentieri 2003, pp. 151–154, argues in favor of the earlier Antipater of Sidon, who would also have been included in Meleager's *Garland*.
- 56 Julian of Egypt is also the author of an epigram in the Medea series (A Pl 139).
- 57 This text follows West's edition. The authenticity of the lines is sometimes doubted, but in defense of them, see Brügger 2009, pp. 212–215.
- 58 Richardson 1993, p. 341; cf. Paus. 1,21,3.
- 59 E.g. the throne of Zeus at Olympia, which was likely completed by the famous sculptor Phidias (Davison 2009, pp. 334–337, 384–394 with bibliography). Pliny (Plin. nat. 36,28) mentions a statue in Rome that may have been completed by either Skopas or Praxiteles. See LIMC 1981–1999, s.v. “Niobidai” (Wilfred Geominy), vol. 6.1 (1990), pp. 914–929, here p. 916, nos. 1f., for fragmentary vase paintings that date to the archaic period.

Niobe in the course of her petrification.⁶⁰ The transformation plays a role in the epigram series, which dramatises this moment.⁶¹

The earliest of these epigrams is by Theodoridas and combines moralising reference to Niobe's punishment with a visual evocation of the transformation:

Στᾶθι πέλας, δάκρυσον ἰδών, ξένε, μυρία πένθη
τᾶς ἀθυρογλώσσου Τανταλίδος Νιόβας,
ᾗς ἐπὶ γὰς ἔστρωσε δυωδεκάπαιδα λοχείαν
ἄρτι, τὰ μὲν Φοίβου τόξα, τὰ δ' Ἀρτέμιδος.
ἀ δὲ λίθῳ καὶ σαρκὶ μεμιγμένον εἶδος ἔχουσα 5
πετροῦται· στενάχει δ' ὑψιπαγῆς Σίπυλος.
θνατοῖς ἐν γλώσσᾳ δολία νόσος, ᾗς ἀχάλινος
ἀφροσύνα τίκτει πολλὰκι δυστυχίαν.
(A Pl 132)

Stand near and weep, stranger, when you see the many sorrows of the ever prattling daughter of Tantalus, Niobe, whose clutch of twelve children the bows of Phoebus and Artemis just now strewn on the earth. She has a form that is part stone and part flesh, is turning to stone. High above Sipylus groans. A treacherous sickness among mortals is the tongue, whose unbridled foolishness often gives birth to misfortune.

The poem opens with a call for a passerby to stop and observe the monument, a common motif in sepulchral epigram that is given a macabre twist when it is revealed that the stone grave monument is in fact the deceased herself. The penultimate couplet is the most dramatic, as it reveals that the process of transformation is not yet complete. Niobe is still half flesh, half stone (*lithōi kai sarki memigmenon eidos*).⁶² She is turning to stone before our eyes (*petroutai*). Another poem in the series, by Antipater, concludes with a grim couplet (A Pl 133,9f. = GP 87): ὦ βαρὺν δακρύσασα γενέθλιον, ἄπνοος αὐτὰ / πέτρος ἔση, Νιόβα, κάδεϊ τειρομένα. ('Deeply lamenting your destiny, you shall be yourself unbreathing stone, worn away with worry.')⁶³ These poems dramatise the moment

60 LIMC 1981–1999, s.v. "Niobe" (Margot Schmidt), vol. 6 (1990), pp. 908–914, here pp. 911f., nos. 11–20.

61 Another well-known reference to this myth occurs in Call. h 2,22–24: ὁ δακρυόεις [...] πέτρος, / ὅστις ἐνὶ Φρυγίῃ διερὸς λίθος ἐστήρικται, / μάρμαρον ἀντὶ γυναικὸς οἷζυρόν τι χανούσης. ('The weeping stone, which was fixed as a living rock in Phrygia, marble in the place of a woman spewing her grief.')

62 Seelbach 1964, p. 124.

63 Cf. A Pl 131,10: χα̃ μὲν ἐπετρώθη. ('And she has been petrified.')

There has been some debate about the final line of Meleager's epigram in the series, A Pl 134,12 (= HE 128): μάτηρ σαρκοπαγῆς οἷα πέπηγε λίθος ('the mother has grown stiff with flesh hardened like stone'; for this translation, cf. Gutzwiller 2002, p. 108). Gow/Page 1968, vol. 2, p. 678, argue for the word *σαρκοτακῆς* (*sarkotakês*) instead of *σαρκοπαγῆς* (*sarkopagês*), which would produce the translation 'the mother with flesh wasting has grown stiff as if stone'. Both readings, however, draw attention to the material transformation.

of material transformation. The first case draws attention to Niobe's double materiality as half flesh and half stone, while the second plays off a common ecphrastic trope in which artworks are so lifelike that they seem to breathe. Niobe's transformation into 'breathless stone' will thus be the antithesis of this artistic illusion.⁶⁴ Already in Homer, the myth closely associates Niobe's stone materiality (*lithos*) and her grief (*kêdea*), but in these epigrams that grief is directly associated with the process of material transformation. Within this context in the anthology, this material transformation is itself inseparable from the ecphrastic mode. The first poem in the series offers an antithesis between this version of the myth and a particular artistic reproduction:

Ἐκ ζῶης με θεοὶ τεῦξαν λίθον, ἐκ δὲ λίθοιο
ζῶην Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο.
(A Pl 129)

The gods made me from a living woman to stone, but Praxiteles worked me back into a living figure from stone.

Once again the materiality of Niobe is emphasised, but here it is doubly determined, both by her transformation and her use as the raw material of Praxiteles' statue. The grief which led to her transformation is not mentioned explicitly, but the material transformation is emphasised by the diametrical contrast between her petrification and the artistic transformation back into a lifelike figure. As the opening poem of this series, this poem provides an ecphrastic context within which the other poems and their emphasis on materialisation can be framed. As a whole, the Niobe series also serves as a preface to the Medea series.

These epigrams on Niobe are both echoed and contrasted by A Pl 142's rendering of Medea as a statue.⁶⁵ Both mothers are responsible for the death of their children: Medea brings about the death directly with her murderous rage, whereas Niobe brings it about indirectly with her careless tongue, especially evident in lines 2 and 7f. of Theodoridas' epigram (A Pl 132) quoted above. This contrast between activity and passivity is reflected in Medea's threat to leap out of the statue (142,4: *pedeseis*), as if the fixed image could transform into the living murderer, whereas Niobe will only continue to lose her mobility as she completes her transformation from flesh into stone. The earliest version of the Niobe story even finds an echo in A Pl 142, which opens with a paraphrase from the *Iliad* (Hom. Il. 24,617: *lithos per eousa*; A Pl 142,1: *kai lithos ousa*). It thus becomes clear that A Pl 142 not only draws upon the other epigrams within the Medea series, but also evokes the Niobe series which precedes it.

64 Squire 2010b, p. 85.

65 Seneca's Medea also draws a connection between herself and Niobe just before murdering her children (Sen. Med. 954–957).

This intertextual affiliation with the Niobe series adds a further layer to the often overlooked A Pl 142. We have noted above that the poem frames Medea as already resolved to the act of murder. Gone is the conflict between rage and pity that we find in the other poems. Her madness and rage are repeatedly emphasised and her ‘stony’ materiality implies a sense of heartlessness – a metaphor that functions in both English, German, and ancient Greek⁶⁶ – but the allusion to Niobe offers a different way of framing this stoniness. Niobe turns to stone not in rage, but in grief. Thus, a reader, who reads both the Niobe and Medea poems continuously and recognises the allusion to Niobe in A Pl 142, can then supplement the poem with this association between stoniness and grief for the murdered children. This connection between Medea and Niobe then reintroduces the contrast between rage and grief which plays such an important role in many other poems of the Medea series. This further connection between A Pl 142 and the rest of the Medea series only becomes discernible when we fully understand the significance of its intertextual and intermaterial dimensions.⁶⁷

There is a final fact to consider in reading A Pl 142 as part of the Medea series, which will help to highlight its exemplary use of materiality. A Pl 142 is, in fact, not the only poem in this series about a statue, but due to the vagaries of modern editing, this fact has often been overlooked. A Pl contains many poems which are also present in the 15 books of AP, but because the latter is so much more comprehensive, modern editorial practice tends to simply collect those poems from A Pl that do not appear in AP into a fictive 16th book of AP. Thus, in the Planudean manuscript, there is a final poem in the Medea series which is left out of most modern editions because it appears already in book 9 of AP.⁶⁸ That poem also describes a statue of Medea:

Οἶκτον ὁμοῦ καὶ λύσσαν ἐτήτυμον ἔνθεος ἀνὴρ
μαρμάρῳ ἐγκατέμιξε, βιαζομένην δ’ ὑπὸ τέχνης
λαϊνέην Μήδειαν ὅλης ἔμνησεν ἀνίης.
(AP 9,593)

An inspired man mixed pity and madness realistically together with the marble. He reminded the stone Medea, compelled by his craft, of all her sorrow.

This anonymous text seems at first glance unremarkable, but it serves as a useful coda to the Medea series. Naturally, the artist is not named, since this poem clearly describes a statue and not Timomachus’ painting, but there are several echoes of earlier poems in

66 Hom. Od. 23,103: κραδίη [...] λίθοιο (‘heart of stone’); cf. Hunter 1999, pp. 115 f.

67 It is perhaps worth noting that Gow and Page consider the final poem in the Niobe sequence (Meleager A Pl 134 = HE 128) to be more in line with a painting than a sculpture (Gow / Page 1968, vol. 2, p. 677; cf. their similar remarks on Theodoridas’ epigram, Gow / Page 1968, vol. 2, p. 550).

68 See Wifstrand 1926, p. 82; Gow 1958, p. 47.

the series.⁶⁹ Pity (*oiktos*) is a word that appears frequently elsewhere in the series, but here Medea's anger has transcended rage and approaches madness (*lyssa*), in accord with the representations of Medea in A Pl 141 and 142. This poem can even be read as a sequel to A Pl 142. In the earlier statue epigram, the artist has crafted a stone statue that rages on the point of madness, but here, the artist's craft (*technê*) has compelled the raging statue to reflect on her sorrows, and thus has achieved the mixture of madness and pity which characterises most of the epigrams in this series.⁷⁰ This poem explicitly states that which A Pl 142 accomplishes by means of intertextual and intermaterial references. In A Pl 142, it is not the artistry of the artist which mixes rage and pity, but rather the art of the poet himself.⁷¹

4. Conclusion

This study of the Medea epigrams and the oft overlooked A Pl 142 has given us a chance to frame this ecphrastic series in a new light. The visual and intermedial dimensions of the poems remain present, but we have also seen how the materiality of Medea's image blurs the lines between different media. Philip's poems resolve this ambiguity by invoking a particular type of painting, but A Pl 142 follows this ambiguity down a different path in which the material of stone itself simultaneously evokes the contrast between rage and grief which exemplifies Medea in this series. A Pl 142 serves as a figure of aesthetic reflection which highlights the specific meaning of different materials and the potential for intermateriality within different artistic media. This poem shows a deep awareness not only of the other epigrams which surround it, but also of the conventions and limits of ecphrasis itself and of the multivalent potential of materials. The authorship of this poem remains a mystery, but it seems clear that it was placed here among the Niobe and Medea series as part of a coherent unit. Its placement within this context helps to amplify the three-dimensional materiality illustrated in the other Medea epi-

69 The first sentence offers a puzzling metaphor for artistic creation in which the two conflicting mental states are 'mixed with the marble' (*marmarôi egkatemixe*). Marble sculpting does not involve mixing, so this unusual phrase may recall the mixing in A Pl 138 (see above, n. 46), which is now clearly associated with statuary. One might also note how the mixing of pity and madness with marble treats these emotions as materials, and seems to refer to a more open definition of material, as was often discussed in the SFB 1391 *Andere Ästhetik* cross-sectional topic "Materialität und Medialität", from which this paper emerged.

70 Moreover, AP 9,593 and A Pl 129 serve as fitting bookends for the combined Niobe and Medea series, as the two short poems make similar statements about the artist's craft in creating a realistic stone image of the respective figure while also reflecting the themes of the individual sequences.

71 On the role of ecphrasis in metapoetic reflections on the poet's artistry, see Männlein-Robert 2007 *passim*.

grams, while also drawing a subtle intertextual and intermaterial thread between the two mythical mothers.

With this information in mind, it is possible to reflect upon another moment of materiality, when all of these poems were first placed together on papyrus or parchment. The idea that A Pl 142 is out of place here has been thoroughly refuted, but because of the poem's anonymous authorship, we cannot truly know when and for what reason it was composed, i.e. whether it was composed specifically to be placed within this context. The presence of actual statues of Medea in the ancient material record and within ancient literature suggests that A Pl 142 – and AP 9,593 – could have potentially been part of a different series on statues before being relocated here,⁷² but this hypothetical situation should not distract us from their role within the context of A Pl. We cannot be certain whether the poems were arranged this way by Planudes himself, by Constantine Cephalas, from whose collection Planudes drew many of his poems, or by one of Cephalas' sources.⁷³ The Niobe and Medea sequences appear together in a section of Planudes' manuscript with the heading εἰς ἡρώιδας 'On Heroines',⁷⁴ but there is evidence that these poems were subject to other groupings. For example, the *Sylloge Parisina*, an epigram collection from the 13th century, includes a sequence in which A Pl 132 (Niobe), 89 (Tantalus, her father), 57 (a raging Bacchant), 223 (Nemesis), and 109 (Hippolytus) are grouped together.⁷⁵ This series reflects thematically on the divine punishment of mortals and may reflect the editorial work of Constantine Cephalas.⁷⁶ The *Sylloge Euphemiana*, a 10th-century collection of epigrams that survives in excerpts from the 15th century, preserves a sequence in which A Pl 135 (Medea), AP 9,364 (an invocation to the Muses), A Pl 129 (Niobe) appear, though it is unclear what literary significance this sequence has, if any.⁷⁷ The Niobe and Medea sequences as we find them in A Pl offers a more sophisticated conceptual unity based not only on the theme of mothers who cause the death of their children, but on the material dimensions of emotion and

72 On statues of Medea, see Toynbee 1977, pp. 394–396; Büttner 2016, pp. 208–217 (on Callistratus' ecphrasis of a statue of Medea).

73 On Cephalas and his sources, Cameron 1993 remains indispensable. On the lengthy section of ecphrases that Planudes excerpted from Cephalas, see Wifstrand 1926, pp. 76–86; Gow 1958, pp. 45–58; Lauxtermann 1998, pp. 526–529. On the grouping of ecphrastic poems together in antiquity, see Cameron 1993, pp. 82f. (on the Myron's Cow sequence), and Elsner 2002, pp. 12f.

74 On the headings in Planudes' manuscript, see Gow 1958, pp. 46–50; Aubreton/Buffière 1980, pp. 19–24. A Pl 128, the last poem of the previous section (εἰς εἰκόνας ἡρώων καὶ ἀρχαίων τινῶν ['On Images of Heroes and Some Ancients']) describes Iphigeneia as she gazes on her brother with a mixture of pity (*oiktos*) and rage (*mania*). There is no indication of materiality, but the contrasting emotions seem to foreshadow the Medea poems. Aubreton/Buffière (1980, p. 129) also suggest that the poem may describe a further painting by Timomachus, see also DNO § 3563.

75 See Cameron 1993, pp. 217–253.

76 See Cameron 1993, p. 220, who only comments on the Niobe and Tantalus poems.

77 See Cameron 1993, pp. 254–277.

their aesthetic expression in art. I hope to have shown how the very reasons which have encouraged other scholars to set A Pl 142 aside, i.e. its different material and artistic medium, are precisely the reasons why this poem brings aesthetic unity to this section of the Planudean Anthology.

Bibliography

Primary Sources

- A Pl = Anthologie de Planude. Epigrammes descriptives et diverses, ed. by Robert Aubreton and Felix Buffière, Paris 1980 (Anthologie greque 13, 2. Partie).
- AP = Anthologia Palatina, in: Anthologia Graeca, ed. by Hermann Beckby, 4 vols., Munich 1965–1968.
- Apoll. Rhod. = Apollonios de Rhodes: Argonautiques, ed. by Francis Vian and Émile Delage, Paris 1974–1981.
- Call. h. = Callimachus, ed. by Rudolph Pfeiffer, vol. 2: Hymni et Epigrammata, Oxford 1953.
- DNO = Kansteiner, Sascha / Hallof, Klaus / Lehmann, Lauri / Seidensticker, Bernd / Stemmer, Klaus (eds.): Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen, 5 vols., Berlin / Boston 2014.
- Diog. Laert. = Diogenes Laertius: Lives of Eminent Philosophers, ed. by Tiziano Dorandi, Cambridge 2013 (Cambridge Classical Texts and Commentaries 50).
- Eur. Hel. = Euripides: Helena, ed. by Richard Kannicht, 2 vols, Heidelberg 1969 (Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern), vol. 1: Einleitung und Text.
- Eur. Med. = Euripides: Medea, ed. by Donald J. Mastronarde, Cambridge 2002 (Cambridge Greek and Latin Classics).
- GP = The Greek Anthology. The Garland of Philip, ed. by Andrew S.F. Gow and Denys L. Page, 2 vols., Cambridge 1968.
- HE = The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams, ed. by Andrew S.F. Gow and Denys L. Page, 2 vols., Cambridge 1965.
- Hom. Il. = Homer: Ilias, ed. by Martin L. West, 2 vols., Stuttgart / Leipzig 1998–2000 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Hom. Od. = Homer: Odyssea, ed. by Martin L. West, Berlin / Boston 2017 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Paus. = Pausaniae Graeciae descriptio, ed. by Friedrich Spiro, 3 vols., Leipzig 1903 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Plat. rep. = Plato: Respublica, ed. by Simon R. Slings, Oxford 2003 (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).
- Plin. nat. = C. Plinius Secundus: Naturalis historiae / Naturkunde. Lateinisch-deutsch, 37 books in 32 vols., ed. and tr. by Roderich König in cooperation with Gerhard Winkler, Wolfgang Glöckler and Joachim Hopp (from vol. 23), Munich / Zürich 1973–2004 (Sammlung Tusculum).
- Sen. Med. = Seneca: Medea, ed. by Anthony J. Boyle, Oxford / New York 2014.
- Verg. Aen. = Vergilius Maro, Publius: Aeneis, ed. by Gian Biagio Conte, Berlin / Boston 2009 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Secondary Literature

- Argentieri 2003 = Argentieri, Lorenzo: Gli epigrammi degli Antipatri, Bari 2003 (Le rane 35).
- Aubretton/Buffière 1980 = Aubretton, Robert/Buffière, Félix (eds.): *Anthologie grecque*, vol. 13.2: *Anthologie de Planude. Epigrammes descriptives et diverses*, Paris 1980.
- Bing/Bruss 2007 = Bing, Peter/Bruss, Jon Steffen: Introduction to the Study of Hellenistic Epigram, in: Peter Bing/Jon Steffen Bruss (eds.): *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Down to Philip, Leiden 2007, pp. 1–26.
- Blumenthal 1928 = Blumenthal, Albrecht von: ΤΥΠΟΣ und ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ, in: *Hermes* 63 (1928), pp. 391–414.
- Brügger 2009 = Brügger, Claude: *Homers Ilias*, Bd. 8: 24. Gesang, Faszikel 2: Kommentar, Berlin/Boston 2009 (Basler Kommentar).
- Büttner 2016 = Büttner, Stefan: Ein furchtbarer Augen-Blick. Das doppelte Gesicht der Medea in der Antike, in: Raimund Merker/Georg Danek/Elisabeth Klecker (eds.): *Trilogie. Epos – Drama – Epos. Festschrift für Herbert Bannert*, Vienna 2016, pp. 193–220.
- Cameron 1993 = Cameron, Alan: *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993.
- Chaldekas 2023 = Chaldekas, Matthew: Trügerischer Anschein und Nachdenken im ekphrastischen Epigramm und in der hellenistischen Philosophie, in: Annette Gerok-Reiter/Martin Kovacs/Volker Leppin/Irmgard Männlein-Robert (Hgg.): *Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne*, Berlin [im Druck, erscheint voraussichtlich 2023] (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 3).
- Christian 2015 = Christian, Timo: Gebildete Steine. Zur Rezeption literarischer Techniken in den Versinschriften seit dem Hellenismus, Göttingen 2015 (*Hypomnemata* 197).
- Davison 2009 = Davison, Claire Cullen (with the collaboration of Birte Lundgreen): *Pheidias – The Sculptures & Ancient Sources*, 3 vols., ed. by Geoffrey B. Waywell, vol. 1, London 2009 (*Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Supplement 105).
- Elsner 2002 = Elsner, Jaś: Introduction. The Genres of Ekphrasis, in: *Ramus* 31.1–2 (2002), pp. 1–18.
- Flecker 2022 = Flecker, Manuel: An Age of Intermateriality. Skeuomorphism and Intermateriality Between the Late Republic and Early Empire, in: Annette Haug/Adrian Hielscher/Michael Taylor Lauritsen (eds.): *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin/Boston 2022 (*Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* 3), pp. 265–283.
- Floridi 2018 = Floridi, Lucia: Αὐδὴ τεχνήεσσα λίθου. Intermedialità e intervistualità nell'epigramma greco, in: *Segno e Testo* 16 (2018), pp. 25–54.
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Goldhill 1994 = Goldhill, Simon: The Naive and Knowing Eye. Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World, in: Simon Goldhill/Robin Osborne (eds.): *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994 (*Cambridge Studies in New Art History and Criticism*), pp. 197–223.
- Goldhill 2007 = Goldhill, Simon: What is Ecphrasis for? In: *Classical Philology* 102 (2007), pp. 1–19.
- Gow 1958 = Gow, Andrew S.F.: *The Greek Anthology. Sources and Ascriptions*, London 1958 (*Society for the Promotion of Hellenistic Studies. Supplementary Papers* 9).
- Gow/Page 1965 = Gow, Andrew S.F./Page, Denys L.: *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, 2 vols., Cambridge 1965.
- Gow/Page 1968 = Gow, Andrew S.F./Page, Denys L.: *The Greek Anthology. The Garland of Philip and some Contemporary Epigrams*, 2 vols., Cambridge 1968.

- Gurd 2007 = Gurd, Sean Alexander: Meaning and Material Presence. Four Epigrams on Timomachus' Unfinished *Medea*, in: Transactions of the American Philological Association 137 (2007), pp. 305–331.
- Gutzwiller 2002 = Gutzwiller, Kathryn: Art's Echo. The Tradition of Hellenistic Epigram, in: Annette M. Harder / Remeo F. Regtuit / Gerry C. Wakker (eds.): Hellenistic Epigrams, Leuven 2002 (Hellenistica Groningana 6), pp. 85–112.
- Gutzwiller 2004 = Gutzwiller, Kathryn: Seeing Thought. Timomachus' *Medea* and Epigram, in: The American Journal of Philology 125 (2004), pp. 339–386.
- Hunter 1999 = Hunter, Richard L.: Theocritus: A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11, and 13, Cambridge 1999 (Cambridge Greek and Latin Classics).
- Kannicht 1969 = Kannicht, Richard (ed.): Euripides: Helena, 2 vols., Heidelberg 1969.
- Koonce 1988 = Koonce, Kirsten: ΑΓΑΛΜΑ and ΕΙΚΩΝ, in: American Journal of Philology 109 (1988), pp. 108–110.
- Lauxtermann 1998 = Lauxtermann, Marc D.: What is an Epideictic Epigram? In: Mnemosyne 51 (1998), pp. 525–537.
- LIMC 1981–1999 = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, 8 vols. in 16 subvols., 2 index vols., Zürich 1981–1999.
- Lozza 2007 = Lozza, Giuseppe: L'Antologia Planudea. Appunti di lettura, in: Giuseppe Lozza / Stefano Martinelli Tempesta (eds.): L'epigramma greco. Problemi e prospettive. Atti del Congresso della Consulta Universitaria del Greco, Milano, 21 ottobre 2005, Milano 2007 (Quaderni di Acme 91), pp. 97–111.
- MacDonald 2019 = MacDonald, Carolyn: Greek Poets on the Palatine. A Wild Cow Chase? In: Matthew P. Loar / Sarah C. Murray / Stefano Rebggiani (eds.): The Cultural History of Augustan Rome. Texts, Monuments, and Topography, Cambridge 2019, pp. 126–140.
- Männlein-Robert 2007 = Männlein-Robert, Irmgard: Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung, Heidelberg 2007 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. N.F., 2. Reihe 119).
- Marino 2010 = Marino, Barbara: Alastores. Violenza e memoria oltre l'umano, in: Valeria Andò / Nicola Cusumano (eds.): Come bestie? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporaneo, Caltanissetta 2010 (Mathesis 4), pp. 63–76.
- Moormann 1988 = Moormann, Eric M.: La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica, Assen / Wolfenbüttel, NH 1988.
- Padel 1992 = Padel, Ruth: In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self, Princeton, NJ 1992.
- Philipp 1968 = Philipp, Hanna: Tektonon Daidala. Der bildende Künstler und sein Werk im vorplatonischen Schrifttum, Berlin 1968 (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 2).
- Platt 2002 = Platt, Verity: Evasive Epiphanies in Epigram, in: Ramus 31.1–2 (2002), pp. 33–50.
- Platt 2018 = Platt, Verity: Orphaned Objects. The Phenomenology of the Incomplete in Pliny's *Natural History*, in: Art History 41 (2018), pp. 492–517.
- Pollitt 1974 = Pollitt, Jerome Jordan: The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology, Cambridge 1974 (Yale Publications in the History of Art 25).
- Porter 2010 = Porter, James I.: The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience, Cambridge 2010.
- Radinger 1895 = Radinger, Carl: Meleagros von Gadara. Eine litterargeschichtliche Skizze, Innsbruck 1895.
- Richardson 1993 = Richardson, Nicholas J.: The Iliad. A Commentary, Vol. 6: Books 21–24, Cambridge 1993.
- Robert 2014 = Robert, Jörg: Einführung in die Intermedialität, Darmstadt 2014.
- Seelbach 1964 = Seelbach, Wilhelm: Die Epigramme des Mnaseas von Sikyon und des Theodoridas von Syrakus, Wiesbaden 1964 (Klassisch-philologische Studien 28).

- Seidensticker 2010–2011 = Seidensticker, Bernd: Tragic Themes in Large Paintings. From the Work on the New Overbeck, in: *Hyperboreus* 16–17 (2010–2011), pp. 232–243.
- Seidensticker 2015 = Seidensticker, Bernd: Andriantopoiika (62–70), in: Bernd Seidensticker / Adrian Stähli / Antje Wessels (eds.): *Der Neue Poseidipp. Text, Übersetzung, Kommentar*, Darmstadt 2015 (Texte zur Forschung 108), pp. 247–281.
- Squire 2010a = Squire, Michael: Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation, in: *American Journal of Philology* 131 (2010), pp. 589–634.
- Squire 2010b = Squire, Michael: Reading a View. Poem and Picture in the Greek Anthology, in: *Ramus* 39 (2010), pp. 73–103.
- Stewart 2003 = Stewart, Peter: *Statues in Roman Society. Representation and Response*, Oxford 2003 (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation).
- Szempruch 2019 = Szempruch, Brittney: Literary Commemoration in Imperial Greek Epigram. Niobe in the Living Landscape (SGO 05/01/55), in: *American Journal of Philology* 140 (2019), pp. 227–253.
- Toynbee 1977 = Toynbee, Jocelyn M. C.: Greek Myth in Roman Stone, in: *Latomus* 36 (1977), pp. 343–412.
- Vout 2012 = Vout, Caroline: Unfinished Business. Re-viewing Medea in Roman Painting, in: *Ramus* 41 (2012), pp. 119–143.
- Wifstrand 1926 = Wifstrand, Albert: *Studien zur griechischen Anthologie*, Lund 1926.

Materialität und Medialität statuenhafter Figuren im Bild

Abstract

Free-standing, three-dimensional, sculptural figures placed on bases, were omnipresent in the visual experience of Greco-Roman antiquity. More than reliefs, wall-paintings, architectural sculpture or works of smaller decorative art, statues were particularly life-like phenomena due to their corporeal three-dimensionality, their often life- or larger-than-life dimensions and their materiality. From Hellenism onwards, they increasingly dominated public space, a development that continued into the Roman imperial period. However, the ubiquity of statues was also contributed to by depictions of statuesque figures in images.

Statue-like figures in pictures should equally be used as evidence when dealing with and attempting to understand statuary, as this was a central cultural facet during the Hellenistic and Roman imperial periods. As a visual form, statuary is present in different media and is transferred into new contexts, both internal and external to the image. With this transfer, the central aspects of materiality and mediality particularly influence the image of the figures. Using case studies, this paper discusses the following questions: What are statuary qualities and how are they visualized? And what happens to statuary qualities, especially material concreteness and spatial presence, when they are translated into images and thus can no longer be experienced in their tangible three-dimensionality? Are statuesque figures immaterial in the image? What medialities can be observed?

Keywords

Statue-Like Figures, Statuary Qualities, Statuesque, Materiality in Pictures, Greco-Roman Antiquity

1. Ausgangspunkt

Was macht Statuen in der griechisch-römischen Antike aus?¹ Statuen sind Erzeugnisse eines Handwerks und definieren sich über ihre äußere Form in unverkürzter, vollplas-

- 1 Die Frage bezieht sich auf die Charakteristiken von Statuen, die auf Grundlage der überlieferten Artefakte getroffen wurde. Zur antiken Terminologie und ihren Verwendungen in den Textquellen ausführlich Stewart 2003, S. 19–35. – An dieser Stelle möchte ich meinen Dank an den SFB 1391 *Andere Ästhetik* für die Möglichkeit, das Thema zu diskutieren, richten. Überlegungen zu diesem Beitrag entstammen einer im Entstehen befindlichen Dissertation mit dem Titel „Statuarik im Bild“ an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Gegenstand des Promotionsprojektes sind die bildlichen Darstellungen statuenhafter Figuren im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit (4./3. Jahrhundert v. Chr. bis 3. Jahrhundert n. Chr.). Seit Oktober 2022 wird das Projekt dankenswerterweise durch ein Promotionsstipendium der Gerda-Henkel-Stiftung gefördert.

tischer Leibesgestalt, die ihre Ausdehnung im Raum hervorbringt. Statuen sind durch ihre Dreidimensionalität, Körperlichkeit und oft lebensgroßen Maße besonders lebensnahe Erscheinungen. Durch Basen bzw. Sockel, auf denen sie stehen, oder durch ihre Integration in architektonische Kontexte wurden sie wiederum ein Stück weit von den antiken Betrachterinnen und Betrachtern getrennt. Es kann aber z.B. durch den Verzicht der exponierten Aufstellung auf einem erhöhenden Unterbau eine Inszenierung von Statuen auf der Ebene des menschlichen Gegenübers beobachtet und darin die Absicht erkannt werden, die Anwesenheit der Dargestellten zu verstärken. Auch durch Bewegungspotentiale und Haltungsmotive kann die Einbindung der rundplastischen Statuen in den jeweiligen antiken Aufstellungsraum dahingehend prononciert werden, dass sie augenblicksbezogen in ihren Bewegungen auf die Betrachterinnen und Betrachter zu reagieren scheinen bzw. in Interaktion mit ihrer Umwelt stehen.² An solchen Beispielen, die als Ausnahmen in der archäologischen Überlieferung zu betrachten sind, lassen sich Phänomene beobachten, die Tendenzen einer ‚Entstatuierung‘ andeuten. Indem vor allem Eigenschaften der räumlichen Wirkung und konkrete Bewegungen des menschlichen Körpers an den Statuen umgesetzt wurden,³ kommt es zu einem

- 2 Aus hellenistischer Zeit sind Beispiele bekannt, die als rundplastische Statuen nicht im Sinne eines lediglich anzuschauenden Objektes konzipiert wurden, sondern ‚lebendig-handelnd‘ eine physisch-agierende Anwesenheit vermitteln. So z.B. die verlebendigt konzipierte sog. *Trunkene Alte* (Kunze 2002, S. 103f.) und die sog. *Kauernde Aphrodite*, die als „handelnde, reale Gestalt“ lebendig auf einen Betrachter reagiere (Kunze 2002, S. 117). Auch die Körperhaltung und Gebärde der Hände der Bildnisstatue des Demosthenes führen eine augenblicksbezogene Anwesenheit der Statue herbei (von den Hoff 2009, S. 208–210). Diese Formen der Verlebendigung von Statuen bzw. Effekte von ‚Lebendigkeit‘ an Statuen können durch eine konkrete ‚Betrachterinvolvierung‘ hervorgerufen werden (Stähli 2001, S. 394–397). Boschung 2017, S. 94f., geht einen Schritt weiter und begründet mit den Gemeinsamkeiten zwischen Statuen und Menschen den immer wieder erweckten Eindruck, Statuen wären lebendig oder könnten es werden. Siehe zur Vorstellung lebendiger Aspekte an Statuen in der Antike in den literarischen Quellen Boschung 2017, S. 93, mit weiterer Literatur in Anm. 10.
- 3 Siehe Altenhöfer 2007, S. 394 Abb. 18. Im Tempel der Dioskuren in Cori hat sich ein Befund aus der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. erhalten, der eine besondere Form der Aufstellung einer Kultbildgruppe überliefert. Der Rückwand der Cella des Tempels war eine gebaute Ädikula vorgesetzt, innerhalb derer das Kultbild platziert war. Es sind weder Reste einer Fundamentierung zu erkennen, noch weist die Verlegestruktur der Bodenmosaikfläche Veränderungen auf, die darauf hindeuten würden. Damit fehlt der Nachweis für eine erhöhte Aufstellung der Kultstatuengruppe auf einer Basis. Zusätzlich fehlen Abdrücke einer möglichen Basis im Boden. Geschlossen werden konnte daraus, dass die leicht überlebensgroßen Statuen der Dioskuren mit den dazugehörigen Pferden direkt mit ihren Plinthen auf dem Boden standen und nicht, wie üblich, auf einem Sockel erhöht aufgestellt waren. Dazu von Hesberg 2007a, S. 458f. Dadurch wird der Eindruck vermittelt, „[...] als seien sie für den Gebrauch bestimmt und als müsse die Gottheit in bestimmten Situationen an einem Ereignis teilnehmen“ (von Hesberg 2007a, S. 460). Zur Cella des Tempels und der Rekonstruktion der räumlichen Elemente Altenhöfer 2007; zum Tempel und der Datierung von Hesberg 2007a; zur Statuengruppe Palombi/Leone 2007; zur Wirkung der Aufstellungsweise Klöckner 2019,

Oszillieren zwischen der Immobilität von Statuen und der Mobilität von Menschen. Diese punktuelle Aufhebung ihres statuarischen Charakters reicht dabei bis an einen geläufigen Aspekt heran, der als zentrale Eigenschaft Statuen definiert: ihre materiale Beschaffenheit insbesondere aus Stein oder Bronze sowie die raumgreifende, gegenständliche Präsenz. Diese materiale Gegenständlichkeit und die damit einhergehende Immobilität sind es, die sie stets vom Menschen unterscheiden,⁴ auch wenn die hohe Anzahl der aufgestellten Statuen zu der Umschreibung führte, sie seien die ‚andere‘ Population Roms gewesen.⁵ Durch die in den antiken Textquellen beschriebene und mit den archäologischen Hinterlassenschaften bestätigte Omnipräsenz prägten Statuen die visuelle Erfahrungswelt der Antike. Seit dem Hellenismus dominierten sie zunehmend öffentliche und private Räume,⁶ was sich in der römischen Kaiserzeit fortsetzte. Dabei wurde die Allgegenwart von Statuen gleichermaßen durch statuenhafte Figuren in Bildern gefördert. Was aber sind statuenhafte Figuren und wie geben sie sich im Bild zu erkennen?

2. Statuarische Qualitäten und ihre Visualisierung im Bild

Statuenhafte Figuren im Bild werden durch visuelle Kennzeichen, die auf statuarische Qualitäten verweisen, charakterisiert. Statuarische Qualitäten sind Merkmale und Elemente, die Statuen eigen sind sowie ihnen zugeschrieben werden und beim Erleben rundplastischer Statuen hervortraten. Im Bild sind sie in modifizierter, dem Bildträger angepasster Weise umgesetzt: Der Begriff ‚statuenhaft‘ bezeichnet damit die Anwesenheit einzelner Eigenschaften oder Elemente bzw. deren Kombination, die eine Wirkung als Statue evozieren.⁷ Mit statuenhaften Figuren sind bildliche Darstellungen gemeint, die sich dadurch auszeichnen, dass sie trotz äußerlich-formaler Übereinstimmungen

S. 84–87 (mit dem Hinweis in Anm. 46 auf einen ähnlichen Befund im Tempel des Hercules in Alba Fucens).

- 4 Statuen können sich nicht bewegen wie menschliche Körper, doch ist es ihnen möglich, Bewegungspotentiale, wie z.B. das Heben eines Armes, zu vermitteln. Zu dem Begriff Boschung 2017, S. 94.
- 5 Siehe die Übersicht antiker Äußerungen in den schriftlichen Quellen zur Wahrnehmung der Menge aufgestellter Statuen bei Stewart 2003, S. 119–136.
- 6 Die Begriffe sind hier nicht als raumtrennende Gegensatzpaare gemeint. Kritisch zu der modernen Auffassung als Konzept für die Antike: Mundt 2012, S. XIII Anm. 26 (mit weiterer Literatur), sowie Emmerling 2011 (mit zusammengefasster Literatur in Anm. 2 und 3).
- 7 Angeknüpft wird an die Überlegungen von Stewart 2003, der die Darstellung von und den überlieferten Umgang mit Statuen als eine Art ‚Antworten‘ auf Vorstellungen von Statuen zu verstehen vorschlägt, das auf ein „statuesque vocabulary“ zurückgreift. Er begreift Statuen als Teil eines abstrakten Darstellungssystems, das sich zusammen mit literarischen, epigraphischen und anderen artifiziellen Überlieferungen manifestiert.

der visuellen Kennzeichen auf verschiedene Aspekte und Inhalte des Statuarischen Bezug nehmen können.

Bisher sind in der Forschung⁸ ähnliche Kennzeichen und Elemente in verschiedenen Gattungen, insbesondere bei Münzen,⁹ der griechischen Vasenmalerei¹⁰ und der römischen Wandmalerei¹¹ beobachtet worden, die folgendermaßen zusammengefasst werden können: Die Positionierungen der Figuren auf einer Basis oder einem Sockel, einem Pfeiler oder einer Säule zählen gattungsübergreifend zu den häufigsten Darstellungsweisen. Anzuschließen sind die Platzierungen der Figuren in Architektur (z.B. Tempel), als Teile von Architektur (z.B. Akrotere) sowie in der Übernahme tektonischer Funktionen, die Statuen zugeschrieben sind (z.B. Stützfiguren). In der Vasen- und Wandmalerei wurde Farbe als Materialimitation (z.B. Marmor) als weiteres Kriterium herausgearbeitet.

Den angeführten Kennzeichen gemein ist, dass sie von der Forschung als ikonographische Marker, die die Figuren ad hoc als Statuen entschlüsseln, verstanden wurden. Abgesehen davon fällt auf, dass eine der Haupteigenschaften rundplastischer Statuen, ihre materiale Gegenständlichkeit, bislang wenig diskutiert und auch der Frage nach der Art und Weise der Vermittlung von Materialität in den Bildern kaum nachgegangen wurde,¹² obwohl der Erwähnung des Materials in den antiken schriftlichen Äußerungen über Statuen ein hoher Stellenwert zukommt.¹³ Damit stellt sich die Frage, was mit

8 Im Folgenden werden die Arbeiten angeführt, die feste Kriterien zur Identifizierung definieren.

9 Erste Kriterien formulierten Imhoof-Blumer / Gardner 1885, S. 51 f., auf die sich die darauffolgenden numismatischen Arbeiten in den meisten Punkten stützen.

10 Vasenmalerei: Eschbach 1986, S. 121 mit Anm. 526; Oenbrink 1997, S. 181–202.

11 Wandmalerei: Moormann 1988, S. 9 f.; Moormann 2008, S. 198 f.

12 Siehe die Literatur in Anm. 10 und 11 in diesem Beitrag: In der archäologischen Forschung wurde Farbe als Kennzeichen vor allem in der archaischen und klassischen Vasenmalerei sowie in der römischen Wandmalerei untersucht und vorrangig als Materialnachahmung interpretiert. Die Imitation von Material bei gemalten Figuren in der römischen Wandmalerei wird oft vor dem Hintergrund literarischer Quellen klassischer Zeit auf das Können der Maler und deren Ziel zurückgeführt, die Trennung zwischen ‚Kunst‘ und ‚Realität‘ illusionistisch zu umgehen. Dazu Bradley 2009, S. 443–446. Vgl. Allroggen-Bedel 1999, S. 360–362; Moormann 2008, S. 219. Innerhalb der Bildwissenschaften wird kritisiert, dass die Materialität von Bildern vorwiegend auf Seiten des Bildträgers diskutiert und das dargestellte Objekt selten klar differenziert wird. Siehe dazu Finke / Halawa 2012, S. 14 f.

13 Eine systematische Studie zur Materialität der in den literarischen Quellen erwähnten und beschriebenen Statuen fehlt. Aus diesem Grund wird auf die Quellensammlung bei Henke 2020 hingewiesen, die der Untersuchung der Polychromie antiker Skulptur in den griechischen und römischen Schriftquellen diene. Bei der Durchsicht fällt auf, dass das Material, aus dem die genannte bzw. beschriebene Statue besteht, oft Erwähnung findet. Ähnliches wurde an den Inschriften von Votiv-, Grab- und Ehrenstatuen archaischer und klassischer Zeit beobachtet: „the inscriptions [...] recall their character as material and aesthetic objects [...]“ (Steiner 2001, S. 19). Siehe auch den Beitrag von Matthew Chaldeckas in diesem Band, S. 367–389.

statuarischen Eigenschaften, insbesondere der materialen Gegenständlichkeit und der raumgreifenden Präsenz, geschieht, wenn sie in Bilder übertragen werden und dadurch nicht mehr in ihrer rundplastischen Dreidimensionalität erfahrbar sind.

Im Folgenden werden die im Bild vermittelten materialen und gegenständlichen¹⁴ Erscheinungen statuenhafter Figuren an Beispielen aus den für diese Thematik wenig beachteten Gattungen der Mosaiken sowie Reliefs behandelt. Die im Beitrag diskutierten Darstellungen werden als Bilder bezeichnet,¹⁵ die primär durch ihre Zweidimensionalität geprägt sind, wobei die unterschiedliche Plastizität der Gattungen darin inbegriffen ist.¹⁶ Als ‚zweidimensional‘ werden sie dadurch charakterisiert, dass sie erstens in die Fläche konzipiert sind, zweitens einen Hintergrund teilen und drittens in einem gewissen Nebeneinander angeordnet sind.¹⁷

Anhand von Fallbeispielen wird zunächst die Kennzeichnung der materialen Erscheinung einer Figur durch Farbe diskutiert. Im Anschluss wird der Blick auf weitere Kennzeichen gerichtet, die aus einer innerbildlichen Relation entstehen bzw. erkennbar werden.

3. Figuren in vielfarbiger Landschaft

Ein dem größeren Mosaikbodenverband des *triclinium* des Palazzo Imperiale der Villa Hadriana in Tivoli bei Grabungen im Auftrag des Kardinals Mario Marefoschi im Jahre 1779 entnommenes Emblem¹⁸ (Abb. 1) zeigt eine Landschaft, die durch Felsen, Vegetation, einen Bach und eine Herde Ziegen gekennzeichnet ist.¹⁹ In verschiedenen Farben und Schattierungen der Farbtöne werden die Landschaft und das darin stattfindende Geschehen wiedergegeben. Auf einem Felsblock steht eine Figur, die in der gesenkten rechten Hand eine Traube hält, sich mit der erhobenen linken auf einen Thyrsos-

14 ‚Gegenständlich‘ bezieht sich im Beitrag auf die im Bild vermittelten materialen Eigenschaften und stoffliche Beschaffenheit eines Gegenstandes.

15 Der Begriff ‚Bild‘ wird im Beitrag zur sprachlichen Abgrenzung von rundplastischen Statuen gebraucht und bezieht sich auf *eine* der Bedeutungen. Dabei wird keineswegs die Pluralität der mit dem Begriff bezeichneten Erscheinungen negiert. Zu den verschiedenen Bedeutungen Scholz 2010, S. 618–623.

16 Der Grad der Plastizität kann bei der Wahrnehmung von Bildern eine untergeordnete Rolle spielen. Zum Teil vollständig rundplastisch ausgearbeitete Skulpturen in Giebeln sind durch ihre Anordnung, den architektonischen Rahmen und Hintergrund eher den Reliefs zuzurechnen: Bumke 2004, S. 107 mit Anm. 609.

17 Ähnlich bereits Reinhardt 2018, S. 194, die zusätzlich die Trennung vom Betrachter zur Bildebene als Charakteristikum betont.

18 De Franceschini 1991, S. 104, Plan 11, Raum 46; zu den Fundumständen ausführlich siehe Werner 1998, S. 112–127, und Andreae 2003, S. 279–293.

19 Rom, Musei Vaticani, Inv.-Nr. MV.423.0.0., um 130 n. Chr.; De Franceschini 1991, S. 121, Nr. 2.

stab stützt und den bekränzten Kopf leicht zum Boden neigt. Dargestellt ist Dionysos in einem gegürteten Chiton und einem Mantel, der um die linke Schulter gelegt ist. Die ganze Figur ist mitsamt ihrer Attribute in einem rötlich-braunen Farbton wiedergegeben. Durch hellere und dunklere Nuancierungen werden Licht-Schatten-Effekte erzeugt, die unterschiedlich tiefe Falten im Gewand und einen reflektierenden Glanz andeuten. Sowohl die farbliche Andersartigkeit der Figur innerhalb des Bildes als auch ihre Monochromie deuten auf die materiale Differenz zur Landschaft und zu den Ziegen hin. Die Figur des Dionysos erhält durch die Farbgebung den Anschein und die Textur eines bronzenen Materials und damit verbunden einen gegenständlichen, unbeweglichen Charakter im Bild. Dass die Figur nicht zusätzlich noch auf eine Basis gesetzt wurde, ist vermutlich mit dem Bildthema zu begründen: Die Platzierung auf einem Felsen fügt sich gerade dadurch in die Atmosphäre der landschaftlichen Umgebung ein. An diesem Felsblock, am Fuße der Figur, lehnt eine Tafel, bei der es sich allem Anschein nach um ein Votiv handelt, das als Mittel der Kommunikation zwischen Weihenden und der Gottheit fungiert.²⁰ Damit wird auf einen Ort, hier einen in ländlicher Atmosphäre befindlichen Kultort, hingewiesen, an den der Bilderzählung zufolge Weihende kamen. Solche Votivtäfelchen²¹ wurden als Weihgabe für eine Gottheit abgelegt und scheinen zunächst auf deren Anwesenheit anzuspielden. In Kombination mit der materialen Kennzeichnung durch Farbe verstärkt das Votivtäfelchen in diesem Beispiel den gegenständlich präsenten Charakter der Figur im Bild an dem Ort, der genutzt wurde, um dem Gott Dionysos zu weihen.

Auf einem zweiten Mosaik (Abb. 2) ist erneut eine Landschaft mit Ziegenherde dargestellt.²² Das Emblem stammt aus demselben *triclinium* der Villa Hadriana und war unmittelbar neben dem diskutierten Mosaikbild angeordnet.²³ In diesem Bild ist eine Figur mit bekränztem Kopf in Chiton und Mantel gekleidet und sitzt auf einem Felsen.

20 Von Hesberg 2007b.

21 Vgl. weitere solcher Votivtäfelchen in ländlichen Szenen in der Wandmalerei: angelehnt an Tempel: östliche Wand des *triclinium* (9) in der Casa del fabbro (Pompeii I 10, 7), abgebildet in PPM 1990–2003, Bd. 2: Regio I, Parte II (1990), S. 420; angelehnt an einen Altar: Neapel, Museo Nazionale Inv.-Nr. 9000 (aus Pompeii VII 16, 10) abgebildet in PPM 1990–2003, Bd. 7: Regio VII, Parte II (1997), S. 842; angelehnt an eine Figur auf einer Basis: Pompeii VII 6, 28 (Cubiclo 8), abgebildet in PPM 1990–2003, Bd. 7: Regio VII, Parte II (1997), S. 194, sowie an der östlichen Wand des *triclinium* (EE) der Casa di Polibio (Pompeii IX 13, 1–3), abgebildet in PPM 1990–2003, Bd. 10: Regio IX, Parte III (2003), S. 252.

22 Rom, Musei Vaticani, Inv.-Nr. MV.45762.0.0, um 130 n. Chr.; De Franceschini 1991, S. 121 f., Nr. 3; zu den Fundumständen siehe die Literatur in Anm. 18 in diesem Beitrag. Zum Erhaltungszustand Werner 1998, S. 118: Bei diesem Mosaikemblem wurde ein Teil des oberen und unteren Drittels ergänzt, doch ist die Mittelpartie, die für die Gegenüberstellung eine Rolle spielt, antik.

23 Andreae 2003, S. 279–293. Die Rekonstruktion der Verteilung der Embleme basiert auf Ausgrabungsberichten, Briefen und der thematischen Anordnung der Mosaiken. Auf S. 292 f. ist ein Grundrissplan des Raumes mit rekonstruierter Verteilung der beiden Mosaikemblemata zu finden.

In ihrer rechten Hand hält sie stützend einen Stab. Hinter der sitzenden Figur ist eine ungewöhnliche, tempelähnliche Architektur ergänzt worden, doch ist anzunehmen, dass ursprünglich Pfeiler mit verbindendem Architrav dargestellt waren, wovon noch ein Teil mit dem daran aufgehängten Weihgeschenk erhalten ist.²⁴ Vor der Figur steht ein mit Girlanden geschmückter Altar, der anscheinend für ein künftiges Brandopfer vorbereitet ist. Erneut sind die Figur, ihre Gewänder, die vom Mantel freiliegenden Körperpartien und der Kopf in einem rötlich-braunen Farbton gefasst, der wieder den Anschein einer materialen Gegenständlichkeit vermittelt.

Für die beiden Figuren (Abb. 1 und 2) ist festzuhalten, dass sie mittels Farbe material-gegenständlich im Bildgeschehen vergegenwärtigt werden. Doch was bezweckt der Bezug auf eine materiale Erscheinung? Vergleicht man diese Darstellungen mit einer Wandmalerei aus der Villa in Boscotrecase (Abb. 3), die ebenfalls eine kultisch konnotierte Szene in ländlicher Umgebung zeigt, so ist neben der zentralen Säule, an der wie an dem Pfeiler auf dem zweiten Mosaikemblem (Abb. 2) Weihgeschenke angebracht wurden und an dessen Basisstufe eine Votivtafel lehnt, eine sitzende weibliche Figur auf einer Basis, die ihr statuarische Qualität verleiht, zu sehen.²⁵ Die Sitzende ist nicht in einem Farbton und damit nicht in einem ‚anderen‘ Material wiedergegeben, sondern nur durch die Platzierung auf einem Unterbau von den weiteren ‚lebendig‘-handelnden Figuren im Bild zu unterscheiden.

Der Bezug auf den materialen Charakter einer Statue durch Farbe kann auf die funktionale Eigenschaft einer Statue, nämlich ihre Ortsgebundenheit hinweisen. Die Figur mit statuarischem Charakter markiert und konkretisiert in ihrer material gefassten Gestalt im Bild einen Ort, an dem geweiht wurde, was besonders in der architekturlosen Landschaft ersichtlich wird (Abb. 1). Die materiale Erscheinung der zweiten Figur weist einen ähnlichen Kontrast auf wie die als ‚lebendig‘ gekennzeichnete Figur aus der Villa in Boscotrecase auf einer Basis (Abb. 3). Die durch Farbe vermittelte materiale Gegenständlichkeit steht zunächst im Widerspruch zu der auf einem Felsen sitzenden Figur vor einem für ein Opfer vorbereiteten Altar (Abb. 2). Doch wird gerade damit die Vorstellung davon verdeutlicht, dass die Gottheit zugleich material-gegenständlich mit statuenhaften Zügen dem Ort zugehörig ist und ‚lebendig‘-handelnd an dem Geschehen teilnimmt. Diese Dualität wird durch die Bilder und die selektive Auswahl der statuarieschen Eigenschaften sichtbar.

24 Helbig ⁴I 1963, S. 146 f., Nr. 203 (Klaus Parlasca). Vgl. Blanckenhagen / Alexander 1990, Taf. 30 und 31: In den beiden Landschaftsdarstellungen an der West- und Ostwand im sog. roten Raum (16) aus der Villa in Boscotrecase (heute Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 147503 und Inv.-Nr. 147502) sind solche Architekturen mit Säulen, Architrav und aufgehängten Weihgeschenken dargestellt.

25 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 147501, letztes Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr.; Bragantini / Sampaolo 2009, S. 216. Siehe Abbildung der gesamten Nordwand aus dem sog. roten Raum (16) bei Blanckenhagen / Alexander 1990, Taf. 24.



Abb. 1. Mosaikemblem aus dem *triclinium* des Palazzo Imperiale der Villa Hadriana, um 130 n. Chr., 62 × 52 cm, Rom, Musei Vaticani, Inv.-Nr. MV.423.0.0



Abb. 2. Mosaikemblem aus dem *triclinium* des Palazzo Imperiale der Villa Hadriana, um 130 n. Chr., 54 × 54 cm, Rom, Musei Vaticani, Inv.-Nr. MV.45762.0.0



Abb. 3. Wandmalerei aus der Villa in Boscorecase, Ausschnitt, Nordwand des sog. roten Raums (16), letztes Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr., 130 × 100 cm (gesamtes Emblem), Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 147501

4. Widerständige Schwere im Netz

Die Suggestion von Materialität durch Farbe ist besonders an Mosaiken, die aus bunten Steinen gesetzt wurden, nachvollziehbar: Doch wie kann die materiale Gegenständlichkeit einzelner Figuren in einem Relief vermittelt werden? Das Weihrelief aus Ostia, das, wie der Inschrift zu entnehmen ist, durch den Haruspex C. Fulvius Salvis gestiftet wurde, ist aufgrund der Anordnung und Bezugnahme der Figuren in drei Szenen gegliedert (Abb. 4).²⁶ Im rechten Teil des Bildes schildert das Relief die Bergung des Hercules

26 Ostia, Museo Ostiense Inv.-Nr. 157, 1. Hälfte 1. Jahrhundert v. Chr.; Schraudolph 1993, S. 133 f., Kat. Nr. H5, und Ritter 1995, S. 96 (mit weiterer Literatur). Das Relief wurde vor der Ostfront des Hercules-Invictus-Tempels gefunden, der im 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr. errichtet wurde. Zur Datierung des Tempels auf Grundlage der Architektur und Bauweise siehe Steuernagel 2004, S. 63 f.



Abb. 4. Weihrelief, 1. Hälfte 1. Jahrhundert v. Chr., Marmor, 72 × 139 cm, Ostia, Museo Ostiense, Inv.-Nr. 157

und einer *capsa* (Loskasten) aus dem Meer, mittig folgt der Vorgang des Losziehens aus der geöffneten *capsa* durch Hercules, der einem jugendlichen *camillus* („Opferdiener“) gegenübersteht, und im fragmentierten linken Teil ist das Überreichen der Antwort des Orakels an den Fragenden dargestellt.²⁷ Entscheidend für die Diskussion statuarischer Qualitäten ist die erste Szene. Zwei Gruppen zu je drei Fischern holen unter großer

Ein Weihrelief ist als Gabe von Weihenden an Gottheiten zu verstehen, die meist an öffentlichen Orten des Heiligtums zur Schau gestellt wurde. Das Weihrelief und das Bild sind Ausdruck privater *pietas* und mit Anliegen des Weihenden verbunden (Böhm 1999, S. 39).

- 27 Riemann 1987, S. 134f. Die Anordnung der Szenen auf dem Relief folgen keiner festgelegten Leserichtung. Die Bildsyntax schafft einen eigenen zeitlichen Ablauf und bestimmt die Abfolge der Erzählungen, sodass die Bergungsszene dem Narrativ zufolge am Anfang steht. Darauf folgt die mittlere Szene: Über der geöffneten *capsa*, die auf einem Untersatz platziert wurde, ist ein Diptychon oder eine Schreibtafel dargestellt. Hercules – durch die Keule und das über den linken Arm gelegte Löwenfell charakterisiert – entnimmt der *capsa* ein Los, das am Rand eine schwer lesbare Inschrift trägt, und übergibt es dem gegenüberstehenden *camillus*. Die linke Szene ist fragmentiert erhalten und stellt die Übergabe des Orakelspruches an den Fragesteller dar. Hier standen sich zwei Figuren gegenüber: Die linke Figur wird als Haruspex C. Fulvius Salvis gedeutet, der wie der *camillus* in *tunica* und *toga exigua* gekleidet ist. Nicht mehr erhalten hat sich eine weitere Figur, der der Orakelspruch überreicht wird. Über der rechten Schulter fliegt eine Victoria, einen Siegeskranz haltend, wodurch der begünstigende und militärische Charakter des Orakelspruchs gedeutet wird.

Anstrengung ein Netz ein. Die Barke wird als den Fischern zugehörig gedeutet.²⁸ Ein Delfin und zwei Fische befinden sich zur Andeutung eines Meeres im Netz. Was aus dem Meer gezogen wurde, ist neben der *capsa* die Figur des bärtigen Hercules. Mit einem weit ausgestellten Schritt ist dieser im Profil dargestellt und mit einem Lederpanzer über einem kurzen Untergewand, welches das Geschlecht unbedeckt lässt, gekleidet. Seine Füße und die durch den Griff angedeutete Keule in der rechten Hand sind im Netz verborgen. Von den anfangs aufgezählten statuarischen Qualitäten geben sich auf den ersten Blick keine zu erkennen. Die Forschung ist sich weitgehend einig, dass mit dem Hercules im Netz auf eine Statue Bezug genommen werde, was vorrangig mit dem archaischen Aussehen der Figur begründet wurde.²⁹ Doch welche Hinweise geben sich darüber hinaus im Bild zu erkennen?

Betrachtet man die Darstellungsweise des Fischernetzes genauer, so scheint die Figur des Hercules in ihrer gestreckten Haltung und durch die verborgenen Füße vorzugeben, wie sich das Netz formt.³⁰ Es umgibt die Figur in ihrer material-gegenständlichen Starre. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die deutlich erkennbaren Mühen der Fischer, die mit ihren in einen angedeuteten Boden gestemmen Beinen und durch

- 28 Die Forschung interpretierte die Szene als Darstellung eines Schiffsbruchs, der vor der Küste von Ostia geschehen sei, und versuchte, sie mit einem konkreten historischen Ereignis zu verknüpfen. So noch Ritter 1995, S. 96.
- 29 Riemann 1987, S. 133 f. mit Anm. 21: Die Gestaltung der Haar- und Bartfrisur wird als Anhaltspunkt genommen, in der Herculesfigur ein griechisches Original aus Bronze, sogar eine peloponnesische Arbeit zu erkennen und davon ausgehend eine Anlehnung an Statuen der Zeit um 490 v. Chr. herzuleiten. Ähnlich Schraudolph 1993, S. 134: „Haar und Bart sind typisch archaisch gelockt.“; Ritter 1995, S. 96. Auf Grundlage der Haar- und Bartfrisur diese Schlüsse zu ziehen, ist problematisch. So gleichen Haar- und Bartgestaltung derjenigen des Hercules in der mittleren Szene, die einer Ikonographie folgt, die für Herculesdarstellungen zu der Zeit der Entstehung des Reliefs nicht unüblich war. Hingewiesen wird lediglich auf vereinzelte Beispiele aus dem 1. Jahrhundert v. Chr.: Relief: Bol 1989, S. 192–197, Nr. 60, Taf. 110 und 111 (Hans-Ulrich Cain); Münze: Ritter 1995, S. 62, Taf. 4,6; Gemmen: Ritter 1995, S. 101, Taf. 7,3; S. 101, Taf. 7,4; Glaspaste: Ritter 1995, S. 104, Taf. 7,9. Es liegen demnach keine Anhaltspunkte vor, darin ein genau datierbares und identifizierbares statuarisches Original, das aus dem Meer gezogen wurde, zu erkennen. Riemann 1987, S. 133 f., zitiert zustimmend den älteren Vorschlag, dass der Typus des blitzschleudernden Zeus (bspw. der sog. Gott aus dem Meer, Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. X15161) in der Herculesfigur aufgenommen wurde. Dem ist entgegenzusetzen, dass die Haltung der Arme für Hercules ikonographisch ab archaischer Zeit belegt ist. Siehe z.B. LIMC 1981–1999, s.v. „Herakles“ (John Boardman et al.), Bd. 4.1 (1988), S. 728–838, und Bd. 5.1 (1990), S. 1–192, hier Bd. 4.1, S. 734 f., Nr. 15–31, sowie Bd. 5.1, S. 9, Nr. 1712, S. 39, Nr. 2043, Nr. 2047, Nr. 2052 und Nr. 2055, S. 41, Nr. 2076.
- 30 Grundsätzlich sind Darstellungen von Fischernetzen im Relief selten. Auf einem Fragment einer Nebenseite eines Sarkophages sind Fischer mit einem eingeholten Netz dargestellt, mit dem sie einen ertrunkenen Mann geborgen haben. Das Netz gibt anders als bei der Herculesfigur (hier Abb. 4) dem leblosen Körper nach und formt sich um diesen herum, siehe London, British Museum Inv.-Nr. GR 1896.6–19.3, mittelantoninisch; ASR 4,1, Kat. Nr. 61.

ihre nach hinten gekippten Körper die schwergewichtige Herculesfigur an Land ziehen. Hinzu kommt die Relation der verschiedenen Darstellungsweisen: Innerhalb des gesamten Reliefs sticht Hercules im Netz durch seine Körperhaltung und Schrittstellung im Vergleich zu den weiteren dargestellten Figuren heraus, was durch seine Profilansicht betont wird. Auch wirkt Hercules im Verhältnis zu den Fischern deutlich größer, doch kann dies mit der Bedeutungsgröße oder der angedeuteten perspektivischen Tiefe der Szene begründet werden. Letztlich führt die innerbildliche Relation dazu, dass die Figur des Hercules im Netz mit Unbeweglichkeit, Gegenständlichkeit und Schwere verknüpft wird und einen statuenhaften Charakter erhält. Vor diesem Hintergrund wird in dem Bild die Vorstellung davon vermittelt, dass zu einer Orakelgründung nicht nur eine *capsa* und der Gott, sondern eine gegenständliche Göttergestalt als notwendig erachtet wurde. Erscheint Hercules mit Keule und Löwenfell über dem linken Arm in der nachfolgenden, mittleren Szene als teilnehmende Figur und tritt in Handlung, so wurde mit der Bergung nicht einfach ein Gegenstand an Land gezogen. Die Herculesfigur im Netz verkörpert das Orakel, das dadurch sinnbildlich ‚an Land gezogen‘ wurde. Schließlich wird das Bild auf dem Weihrelief neben einer weiteren Inschrift als ausschlaggebender Hinweis für die Existenz eines Orakelkultes in Ostia angesehen.³¹ Der statuenhafte Charakter der Herculesfigur im Netz impliziert darüber hinaus eine weitere zeitliche Ebene, der zufolge eine Statue zunächst hergestellt werden musste, bevor sie schließlich ins Meer gelangte, um an Land gezogen werden zu können. Das Statuenhafte würde demnach auf einen abgeschlossenen Vorgang in der Vergangenheit hinweisen. Somit sind die für das Bild ausgewählten statuarischen Qualitäten gezielt in die Erzählung eingebunden.

5. Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit

Eine Reliefplatte in Rom lässt sich mit drei weiteren Platten zu einer Gruppe zusammenschließen, die ursprünglich einen Sockel verkleideten und heute einzeln in Wänden vermauert in der Villa Borghese angebracht sind.³² Die insgesamt vier Platten sind mit Szenen aus dem dionysischen Themenkreis versehen und zeigen jeweils in sich geschlossene Darstellungen.³³ Das ausgewählte Relief ist in zwei Szenen zu gliedern (Abb. 5). Während am linken Bildrand zwei Satyrn musizieren, findet auf der rechten Seite eine Waschung statt. Die männliche Figur gießt Wasser in ein auf dem Boden stehendes Gefäß, in das die Mänade einen Schwamm getaucht hat. Gewaschen wird der im Profil

31 Allgemein dazu DNP 1996–2010, s. v. „Orakel III. Klassische Antike“ (Veit Rosenberger), Bd. 9 (2000), Sp. 5; zum Orakel in Ostia zusammenfassend Friese 2010, S. 405 f., Kat. Nr. II.1.1.1.

32 Rom, Galleria Borghese Inv.-Nr. VIII L, 3. Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr.; Dräger 1994, S. 220 f., Kat. Nr. 49; Hackländer 1996, S. 48–50 (mit weiterer Literatur auf S. 48 Anm. 148).

33 Zu den anderen Szenen Dräger 1994, S. 100.

dargestellte bärtige Dionysos am rechten Bildrand, dessen enger, unbewegter Stand an den hintereinander gestaffelten Füßen ersichtlich wird, die unter dem langen Chiton hervortreten. Über die Brust ist ein Mantel gelegt. Die Arme hebt er angewinkelt nach vorn, wobei er in der rechten Hand einen Kantharos und in der linken eine Binde hält.³⁴ Dionysos ist auf derselben Standlinie platziert wie die anderen Figuren. Die statische Körperhaltung und die strenge Ansicht im Profil unterscheidet Dionysos von den weiteren Figuren. Zu dieser Differenz kommt die Berührung durch die Mänade hinzu, die dem Dionysos einen objekthaften Charakter verleiht, da sie im nächsten Schritt mit der Waschung des Kultbildes fortfahren würde. Die erzählerische Ebene gibt die Deutung der Figur vor, da dieses Ritual für Kultbilder überliefert ist.³⁵ Doch ähnlich wie bei der Herculesfigur im Netz ist eine ‚Handlung mit‘ der Figur als Objekt gezeigt, die den ausschlaggebenden Hinweis auf die material-gegenständliche Gestalt gibt.³⁶

Eine ähnliche Darstellungsweise des Dionysos ist auf einer Reliefplatte in Istanbul vorzufinden.³⁷ In der rechten Bildhälfte steht die Figur des bärtigen Gottes in leichter Schrittstellung im Profil (Abb. 6). In langem Chiton und stoffreichem Mantel gekleidet, sind die Arme wie bei der zuvor genannten Dionysosfigur angewinkelt: in der rechten Hand einen Kantharos und in der linken Hand einen heute verlorenen Stab haltend.³⁸ Der

34 Dies geht aus Antikenzeichnungen deutlicher hervor als aus dem jetzigen Zustand des erhaltenen Reliefs, Hackländer 1996, S. 49 Anm. 154.

35 Zum Ritual der Waschung von Kultbildern Hölscher 2017, S. 130–142.

36 Dräger 1994, S. 100 und Hackländer 1996, S. 64: Der Dionysosfigur auf dem Relief in der Villa Borghese wird eine ‚archaische‘ Erscheinung zugeschrieben. Ausschlaggebend dafür ist die unbewegte, starr wirkende Haltung und das Standmotiv. Im 4. Jahrhundert v. Chr. wird eine Darstellungsweise des Dionysos sowohl in der Rundplastik als auch in den Reliefs entwickelt, die in Abkehr von der in der Klassik vorherrschenden Ikonographie auf einzelne Stilformen aus archaischer Zeit zurückgreift und darin den Bezug auf eine ‚fromme Vergangenheit‘ bzw. ‚ehrwürdige Altertümlichkeit‘ herstellt (Hackländer 1996, S. 21–30). Touchette 2015, S. 304, schlägt sogar vor, darin die gezielte Evokation umfassender „[...] Greek cultural traditions“ zu erkennen. Vgl. Fullerton 1990, S. 202, der die Darstellungstradition in starrer Haltung von der frühen Verehrungsform des Dionysos in Gestalt von der am Baum, einem Pfahl oder einer Säule angebrachten Masken des Gottes herleitet, wie sie zahlreich die Vasenmalerei überliefert (Beispiele bei Fullerton 1990, S. 132f. Anm. 12). Auch wenn archaische Stilformen Verwendung finden, können diese in ihrer Semantik nicht in jedem Fall mit einem zeitlichen Rückbezug gleichgesetzt werden. Der angedeutete Archaismus der Dionysosfigur im Relief aus der Villa Borghese dient zunächst der formalen Absetzung von den weiteren Figuren im Bild und führt durch die dem Archaismus zugeschriebene Darstellungsweise zugleich einen statuenhaften Charakter herbei. Die dargestellte Waschung des Dionysos als Objekt gibt einen weiteren Hinweis auf seine Materialität und die kultbildhafte Rolle, die er im Bild übernimmt. Dazu, dass archaische Stilformen bei Dionysos mit Festlichkeit in Verbindung zu bringen sind: Hölscher 2017, S. 181 mit Anm. 13.

37 Istanbul, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 1242; 1. Jahrhundert v. Chr.; zur Datierung Sinn 2000, S. 405f., Anm. 152.; Lang 2012, S. 178, Kat. Nr. R Eur1 (mit weiterer Literatur).

38 Durch Befestigungsreste ist der Stab rekonstruierbar, Hackländer 1996, S. 45.

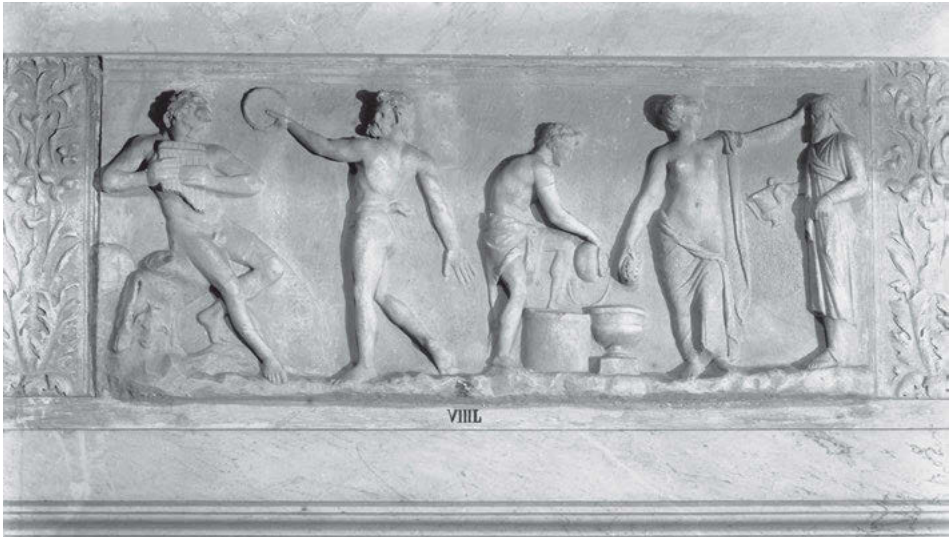


Abb. 5. Reliefplatte einer rechteckigen Basis, 3. Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr., Marmor, 58 × 138 cm, Rom, Galleria Borghese, Inv.-Nr. VIII L



Abb. 6. Relief, 1. Jahrhundert v. Chr., Marmor, 60 × 68,5 cm, Istanbul, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 1242

sitzende Dichter Euripides in der Bildmitte betrachtet mit einer stehenden weiblichen Figur, der personifizierten Skene, eine Maske, wodurch Dionysos in seiner Funktion als Gott des Theaters zu verstehen ist.³⁹ Die Figur ist in diesem Bild auf einer viereckigen Basis platziert, die zudem die Möglichkeit der Bewegung eingrenzt und den Gott als gegenständlich charakterisiert. Die Materialität der Figur in ihrer statuarischen Qualität verweist mit der Basis auf einen zeitlich zurückliegenden Aufstellungsakt und damit auf einen Ort hin. Zusammen mit der personifizierten Skene wird zum einen das Geschehen gerahmt und zum anderen die Szene in einen Handlungsraum – das Theater – und damit in den Wirkungsbereich des Dionysos transportiert.

Die Figur des Dionysos auf der Reliefplatte in der Villa Borghese (Abb. 5) hingegen steht in einem anderen innerbildlichen Zusammenhang. Der Bezug zu einem Kultbild ist durch den Akt der Waschung vorhanden.⁴⁰ Der Verzicht auf eine Basis kann damit begründet werden, dass auch die Gottheit in der Szene gegenwärtig ist: Für die Erzählung kam es hier nicht so sehr auf seine materialisierte, gegenständliche Gestalt, sondern auf den innewohnenden Gott an, der durch die Waschung anwesend war bzw. wurde.⁴¹

6. Resümee

Führt man die Beobachtungen zusammen, konnte herausgearbeitet werden, dass Materialität als statuarische Qualität im Bild kommuniziert wird, um statuenhafte Figuren zu charakterisieren. Neben dem farblichen Prononcieren von Figuren, das ein konkretes Material evoziert, werden in der bildlichen Gestaltung weitere Darstellungsoptionen ausgewählt, um materiale Gegenständlichkeit zu vermitteln. Erkennbar sowie begrifflich fassbar werden sie aus dem innerbildlichen Zusammenhang heraus. Anhaltspunkte liefern die Relationen im jeweiligen Bild, die zunächst einen Bezug zu einzelnen statuarischen Qualitäten herstellen. In den Mosaiken (Abb. 1 und 2) werden die statuenhaf-

39 Zur Verbindung von Dionysos und insgesamt zum griechischen Theaterwesen in Konstellation mit Euripides siehe Hackländer 1996, S. 45 f. Der sitzende Euripides ist zu dieser Zeit nicht mehr mit einem Berufsbild verbunden: Scholl 1995, S. 237 mit Anm. 120. Das Bild wird als Kompilation begriffen, Scholl 1995, S. 236; Sinn 2000, S. 405.

40 Hölscher 2017, S. 112–116; Klöckner 2019, S. 84: Ein Ritual mit oder Opfer an einem Kultbild ist an die Gottheit gerichtet.

41 Hölscher 2017, S. 86–102 sowie S. 113 f. mit Anm. 4. Für die Plynterien der Athena Polias ist überliefert, dass das Götterbild absichtlich nicht wie ein Gegenstand gewaschen, sondern als Mensch gebadet wurde (Hölscher 2017, S. 136). Aus den literarischen Überlieferungen der römischen Kaiserzeit geht zudem hervor, dass man Statuen eine Wirkung als Mensch Wirkung in bestimmten Situationen zuschrieb und sie sich zum Teil auch als handlungsfähige Wesen dachte: Klöckner 2019, S. 82 f.; siehe auch Hölscher 2017, S. 43–86, mit Beispielen aus klassischer Zeit bis zur Kaiserzeit.

ten Figuren durch Monochromie von der Umgebung abgesetzt und in einem ‚anderen‘ Material dargestellt. Unbewegt, starr oder gegenständlich sind sie nur im Gegensatz zu den weiteren Figuren in den diskutierten Reliefbildern (Abb. 4 und 5). Vervollständigt wird die Charakterisierung als statuenhaft durch ihre narrative und semantische Einbindung.

Neben den verschiedenen Möglichkeiten, die Materialität der Figuren im Bild medial zu vermitteln, können darin Reflexionen über das Dargestellte zum Ausdruck kommen, die über die eindeutige Bezugnahme auf eine Statue hinausgehen:⁴² In der ersten Gegenüberstellung (Kap. 3) wird die Relevanz der Anwesenheit der Gottheit am Ort, an dem geweiht wird, durch ihre materiale Gestalt betont und zugleich der Ort markiert. Im zweiten Fallbeispiel (Kap. 4) wird die Vorstellung thematisiert, wie die Errichtung des Orakels in einer imaginierten Vergangenheit zustande kam und womit ebendiese Vorstellung verbunden wurde. Der Hinweis auf die materiale Gegenständlichkeit wurde im dritten Beispiel (Kap. 5) dafür genutzt, die Auffassung des im Bild gegenwärtigen Gottes durch den Akt der Kultbildwaschung vorzuführen.

Insgesamt werden statuenhafte Züge selektiv für die einzelnen Bilder gewählt und in unterschiedlichen Abstufungen visualisiert. Auch wenn die Kennzeichen von statuenhaften Figuren im Bild den Eigenschaften rundplastischer Statuen entlehnt sind, ist es nicht möglich, die rundplastischen Darstellungskonventionen zu imitieren. Gegenständlichkeit, Materialität, Starre und Dimensionierung müssen den Voraussetzungen der Bildmedien angepasst werden. Vor diesem Hintergrund sind statuenhafte Figuren nicht als ‚Statuen im Bild‘ zu verstehen, sondern zunächst durch die im Bild hergestellten Bezüge mit statuarischen Qualitäten und Charakteristiken in Verbindung zu bringen. Damit geht der Vorschlag einher, die Darstellung statuarischer Qualitäten und die Kennzeichnung der Figuren im Bild begrifflich mit ‚statuenhaft‘ zu erfassen, da *einzelne* Aspekte von Statuen gewählt und herausgestellt wurden: Der statuenhafte Charakter der Figuren kann sich auf einzelne Sinnzuschreibungen von Statuen, wie ihre Ortsgebundenheit oder Zeitlichkeit, beziehen, deren Betonung zum Narrativ der dargestellten Szene beiträgt.

42 Vgl. Anguissola 2022, S. 141–145, die den Hinweis auf Materialität im Bild auf die Absicht der ‚Künstler‘, die ‚artifizielle Natur der Figuren‘ zu vermitteln, reduziert.

Literaturverzeichnis

- Allroggen-Bedel 1999 = Allroggen-Bedel, Agnes: Hellenistische Gruppen in der römisch-kampanischen Wandmalerei, in: *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, hg. vom Liebighaus, Skulpturensammlung, Mainz 1999 (Schriften des Liebighauses), S. 357–363.
- Altenhöfer 2007 = Altenhöfer, Erich: Die Cella des Dioskurentempels in Cori, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 113 (2007), S. 373–397.
- Andreae 2003 = Andreae, Bernhard: *Antike Bildmosaiken*, Mainz 2003.
- Anguissola 2022 = Anguissola, Anna: *Iconography of the Non-Iconic*, in: Lea C. Cline / Nathan T. Elkins (Hgg.): *Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography*, Oxford 2022, S. 139–168.
- ASR 4,1 = Matz, Friedrich: *Die dionysischen Sarkophage 1. Die Typen der Figuren*, Berlin 1968 (Die antiken Sarkophagereliefs 4).
- Aurigemma 1985 = Aurigemma, Salvatore: *Villa Adriana*, Rom 1985.
- Blanckenhagen / Alexander 1990 = Blanckenhagen, Peter H. von / Alexander, Christine: *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990 (Deutsches Archäologisches Institut Rom. Sonderschriften 8).
- Böhm 1999 = Böhm, Stephanie: Römisch-Eklektische Weihreliefs nach griechischem Vorbild, in: *Antike Kunst* 42.1 (1999), S. 26–40.
- Bol 1989 = Bol, Peter C. (Hg.): *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke*, 6 Bde., Berlin 1989–2004, Bd. 1: *Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano Nobile des Casino*, Berlin 1989 (Schriften des Liebighauses).
- Boschung 2017 = Boschung, Dietrich: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*, Paderborn 2017 (Morphomata 36).
- Bradley 2009 = Bradley, Mark: The Importance of Colour on Ancient Marble Sculpture, in: *Art History* 32.3 (2009), S. 427–457.
- Bragantini / Sampaolo 2009 = Bragantini, Irene / Sampaolo, Valeria: *La pittura Pompeiana, fotografie di Luigi Spina*, Verona 2009.
- Bumke 2004 = Bumke, Helga: *Statuarische Gruppen in der früheren griechischen Kunst*, Berlin 2004 (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungsheft 32).
- De Franceschini 1991 = De Franceschini, Marina: *Villa Adriana. Mosaici – Pavimente – Edifici*, Rom 1991 (Bibliotheca Archaeologica 9).
- DNP 1996–2010 = *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, 16 Bde., Stuttgart / Weimer 1996–2010.
- Dräger 1994 = Dräger, Olaf: *Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor*, Mainz 1994 (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung. Ergänzungsheft 33).
- Emmerling 2011 = Emmerling, Tomoko Elisabeth: „Öffentlich“ und „Privat“ – zur sozialen Funktion des römischen Wohnhauses, in: Harald Meller / Jens-Arne Dickmann (Hgg.): *Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv. Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum für Vorgeschichte Halle, München 2011*, S. 215–224.
- Eschbach 1986 = Eschbach, Norbert: *Statuen auf Panathenaeischen Preisamphoren des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz 1986.
- Finke / Halawa 2012 = Finke, Marcel / Halawa, Mark A.: *Materialität und Bildlichkeit. Einleitung*, in: Marcel Finke / Mark A. Halawa (Hgg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme 64), S. 9–18.
- Friese 2010 = Friese, Wiebke: *Den Göttern so nah. Architektur und Topographie griechischer Orakelheiligtümer*, Stuttgart 2010.

- Fullerton 1990 = Fullerton, Mark D.: *The Archaistic Style in Roman Statuary*, Leiden 1990 (Mnemosyne. Supplementum 110).
- Hackländer 1996 = Hackländer, Nele: *Der archaistische Dionysos. Eine archäologische Untersuchung zur Bedeutung archaistischer Kunst in hellenistischer und römischer Zeit*, Frankfurt a.M. 1996 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 38, Archäologie 57).
- Helbig 'I 1963 = Helbig, Wolfgang: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Bd. I: *Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Sammlungen*, 4. Aufl. Tübingen 1963.
- Henke 2020 = Henke, Felix: *Die Farbigkeit der antiken Skulptur. Die griechischen und lateinischen Schriftquellen zur Polychromie*, Wiesbaden 2020.
- Hesberg 2007a = Hesberg, Henner von: *Die Statuengruppe im Tempel der Dioskuren von Cori. Bemerkungen zum Aufstellungskontext von Kultbildern in spätrepublikanischer Zeit*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 113 (2007), S. 443–461.
- Hesberg 2007b = Hesberg, Henner von: *Votivseriationen*, in: Christian Frevel/Henner von Hesberg (Hgg.): *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike*, Wiesbaden 2007 (ZAKMIRA – Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes – Centre for Mediterranean Cultures 4), S. 279–309.
- Hölscher 2017 = Hölscher, Fernando: *Die Macht der Gottheit im Bild. Archäologische Studien zur griechischen Götterstatue*, Heidelberg 2017.
- Hoff 2009 = Hoff, Ralf von den: *Die Bildnisstatue des Demosthenes als öffentliche Ehrung eines Bürgers in Athen*, in: Christian Mann/Matthias Haake/Ralf von den Hoff (Hgg.): *Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System*, Wiesbaden 2009, S. 193–220.
- Imhoof-Blumer/Gardner 1885 = Imhoof-Blumer, Friedrich/Gardner, Percy: *A Numismatic Commentary on Pausanias*, in: *Journal of Hellenistic Studies* 6 (1885), S. 50–101.
- Klößner 2019 = Klößner, Anja: *Wie wird ein Bild zum Gott? Zur Medialität kaiserzeitlicher Götterbilder*, in: Thomas G. Schattner/Amílcar M. Ribeiro Guerra (Hgg.): *Das Antlitz der Götter. Götterbilder im Westen des Römischen Reiches*, Wiesbaden 2019 (*Iberia archaeologica* 20), S. 79–97.
- Kunze 2002 = Kunze, Christian: *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, München 2002.
- Lang 2012 = Lang, Jörn: *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt*, Wiesbaden 2012 (*Monumenta artis Romanae* 39).
- LIMC 1981–1999 = *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 8 Bde. in 16 Teilbde., 2 Indexbde., Zürich/München 1981–1999.
- Moormann 1988 = Moormann, Eric M.: *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen 1988 (*Scrinium* 2).
- Moormann 2008 = Moormann, Eric M.: *Statues on the Wall. The Representation of Statuary in Roman Wall Painting*, in: Yaron Z. Eliav/Elise A. Friedland/Sharon Herbert (Hgg.): *The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power*, Leuven 2008 (*Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion* 9), S. 197–224.
- Mundt 2012 = Mundt, Felix: *Einleitung*, in: Felix Mundt (Hg.): *Kommunikationsräume im kaiserzeitlichen Rom*, Berlin/Boston 2012 (*Topoi* 6), S. VII–XVII.
- Oenbrink 1997 = Oenbrink, Werner: *Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, Frankfurt a.M. 1997 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 38, Archäologie 64).
- Palombi/Leone 2007 = Palombi, Domenico/Leone, Anna: *Il gruppo statuario dei Dioscuri dal tempio del foro di Cori*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 113 (2007), S. 399–442.

- PPM 1990–2003 = Pompei, pitture e mosaici. Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale. Atlanti sussidarii, 11 Bde., Rom 1990–2003.
- Reinhardt 2018 = Reinhardt, Corinna: Akroter und Architektur. Figürliche Skulptur auf Dächern griechischer Bauten vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr., Berlin 2018 (Image & Context 18).
- Riemann 1987 = Riemann, Hans: Rom, Praenestinae sorores. Tibus, Ostia, Antium, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 94 (1987), S. 131–162.
- Ritter 1995 = Ritter, Stefan: Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus, Heidelberg 1995 (Archäologie und Geschichte 5).
- Scholl 1995 = Scholl, Andreas: Nicht Aristophanes, sondern Epigenes. Das Lyme-Park-Relief und die Darstellung von Dichtern und Schauspielern auf attischen Grabdenkmälern, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 110 (1995), S. 213–238.
- Scholz 2010 = Scholz, Oliver Robert: Bild, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Studienausgabe Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 1: Absenz – Darstellung, S. 618–669.
- Schraudolph 1993 = Schraudolph, Ellen: Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien. Altäre, Basen und Reliefs, Heidelberg 1993 (Archäologie und Geschichte 2).
- Sinn 2000 = Sinn, Friederike: Beobachtungen zur Entwicklung der römischen Ausstattungskunst. Der Prozess der Anpassung griechischer Ikonographie an die Interessen römischer Kunstsammler dargestellt an Reliefbeispielen, in: Ostraka 9.2 (2000), S. 385–418.
- Stähli 2001 = Stähli, Adrian: Vom Auge des Betrachters entkleidet. Inszenierung des Themas und Konstruktion des Betrachters in der hellenistischen Plastik. Die ‚Schlafende Ariadne‘ im Vatikan, in: Sabrina Buzzi / Daniel Käch / Erich Kistler / Elena Mango / Marek Palaczyk / Olympia Stefani (Hgg.): Zona Archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag, Bonn 2001 (Antiquitas, Reihe 3: Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur klassischen und provincial-römischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums 42), S. 381–397.
- Steiner 2001 = Steiner, Deborah Tarn: Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought, Princeton 2001.
- Steuernagel 2004 = Steuernagel, Dirk: Kult und Alltag in römischen Hafenstädten. Soziale Prozesse in archäologischer Perspektive, Stuttgart 2004 (Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 11).
- Stewart 2003 = Stewart, Peter: Statues in Roman Society. Representation and Response, Oxford 2003 (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation).
- Touchette 2015 = Touchette, Lori-Ann: Archaism and Eclecticism, in: Elise A. Friedland / Melanie Grunow Sobocinski / Elaine K. Gazda (Hgg.): The Oxford Handbook of Roman Sculpture, Oxford 2015, S. 292–306.
- Werner 1998 = Werner, Klaus E.: Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen, Vatikanstadt 1998.

Der mittelalterliche Text auf dem Artefakt

Der *Meleranz* und der ‚Brautbecher der Margarete Maultasch‘

Abstract

In 1862, Ignaz Zingerle, a scholar of German studies from Innsbruck, was the first to link a silver bowl dating back to the fourteenth century with the Pleier and his Arthurian romance *Meleranz*. He deduced this from an inscription engraved on the rim of the bowl quoting, or at least clearly alluding to, the inscription on a belt in the *Meleranz* story. This paper postulates that the bowl, by imitating the belt's inscription, both materially realises the narrative material outside of the story world and condenses the narrative in the same way as its intradiegetic counterpart.

Keywords

Meleranz, Pleier, Arthurian Romance, Bowl, Inscription, Belt

1. Texte und Artefakte

Vormoderne Erzählwelten zeichnen sich nicht mit Gegenstandsbeschreibungen.¹ Bekannte Passagen wie die Satteldecke von Enites Pferd sowie zahllose Ekphrasen von Rüstungen, Betten und Gräbern sind längst Gegenstand mediävistischer Forschung. Vor allem Gebrauchsgegenstände und -behältnisse scheinen hierbei eine besondere Topologie für die Imagination textueller Materialität und Medialität zu eröffnen: So lässt es sich in einem Sattel aus dem *Prosa-Lancelot* etwa sitzen, als sei man darin eingeschrieben.² Im *Wigalois* bewirkt ein edelsteinbesetzter Gürtel, dass Ginover beim Tragen desselben sämtliche Sprachen und Künste beherrscht.³ Durch die besondere Konstruktion eines Zaums in Pleiers *Tandareis* hingegen – genauer den vogelgleichen Klang verschiedener Glöckchen an der Trense sowie einer künstlichen Nachtigall aus Gold auf dem Genickstück (V. 416–443) – wird dafür gesorgt, dass man von jeder Traurigkeit befreit wird (V. 434),⁴ was über das Vehikel des kunstvollen Artefakts im Text auf wirkungsästhe-

1 Siehe auch den Beitrag von Maximilian Wick in diesem Band, S. 297–313.

2 *Prosa-Lancelot* 126,22.

3 *Wigalois* V. 321–338. Der Gürtel sorgt zudem für Stärke im Kampf und Freude im Herzen.

4 In Anlehnung an den *Tristan* bzw. das entsprechend wirksame Glöckchen am Halsband von Petitcreiu (V. 15845–15859).

tische Aspekte des Romans anspielt; dies freilich nur dann, wenn man ausgehend von einer lebensweltlichen Verschränkung von Texten und Artefakten annimmt, dass der Text im diegetischen Artefakt auch etwas über sich selbst als artifizielles Objekt preisgibt. Doch was passiert mit den fiktiv kunstvollen Dingen,⁵ wenn sie die Textgrenzen sprengen und nicht nur intertextuell von Text zu Text – wie im Falle des Glöckchens am Halsband von Petitcreiu und den Glöckchen an der Trense von Flordibels Pferd –, sondern eben bis aufs außertextuelle Artefakt wandern? Wenn die ästhetischen Artefakte der Texte in ästhetische Artefakte einer potentiellen Gebrauchsfunktion überführt werden und eine neue ‚ästhetische Position‘ in der sozialen Praxis bezeugen?⁶

Ist die imaginierte Verbindung von Text und Artefakt aus dem Text heraus gut bekannt,⁷ scheint ihr reales Pendant und damit die Verschränkung von einem höfischen Text und einem nachträglich zum Text gefertigten sowie diesen zitierenden Artefakt weniger im Blick zu sein.⁸ Dabei ist es nicht unwesentlich für die höfischen Texte, wenn

- 5 Zu den ‚Dingen‘ vgl. bes. den Sammelband „Dingkulturen“ von Mühlherr et al. 2016 oder auch mit dem besonderen Fokus für den Text als Ding jüngst Vollmann 2020 und zuvor Vollmann 2016.
- 6 Zur ästhetischen Position und zur sozialen Praxis als Akte des Ästhetischen vgl. die Überlegungen in der Einleitung dieses Bandes. Mit ‚Funktion‘ ist hier nicht zwingend ein Alltagsgebrauch gemeint. Es kann ebenso ein Gebrauch zu Repräsentationszwecken angenommen werden.
- 7 Vgl. hierzu besonders die Datenbank des Teilprojekts C05 „Inscriblichkeit. Reflexionen materialer Textkultur in der Literatur des 12. bis 17. Jahrhunderts“ des Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen“ (Universität Heidelberg) <https://inscriblichkeit.materiale-textkulturen.de/> (letzter Zugriff: 5. Oktober 2022) und auch Lieb/Ott 2016.
- 8 Vornehmlich für den *Tristan* (für den Bereich der Chanson de geste, freilich auch für die Rolandsage, vgl. hier etwa stellvertretend die Bände von Lejeune/Stiennon 1966) gibt es mehrere Studien (bes. Frühmorgen-Voss 1973 und Fouquet 1973), die über die Darlegung der Text-Bild-Bezüge in den Handschriften hinausreichen und auch Elfenbein- und Holzarbeiten bzw. die Bildkunst insgesamt miteinbeziehen. Erwähnenswert wären zudem die älteren Arbeiten von R.S. Loomis/L.H. Loomis 1938 oder jüngere von Mühlemann 2013 zur *Erec-Krone*. Das Interesse an Bilderhandschriften scheint jedoch deutlich größer als das an der bildenden Kunst insgesamt. Auf das Potenzial solcher ‚texttragender‘ Gebrauchsgegenstände verwies bereits vielfach Curschmann (so etwa im Rahmen seiner grundlegenden Überlegungen zu „Wort – Schrift – Bild“, vgl. Curschmann 2007 [1999]), zuletzt ebenfalls Kössinger 2017, S. 57, allerdings mit einem Fokus auf explizite Schriftzeugnisse im Sinne ‚alternativer Schriftträger‘. Kössinger verweist weiterhin auf den daraus resultierenden medienhistorischen Mehrwert, denn „eine systematische Untersuchung von Überlieferungsträgern diesseits des Codex [könnte] wichtige Einsichten für eine Mediengeschichte des Mittelalters überhaupt liefern, gerade auch für den Bereich der Volkssprachen“ (Kössinger 2017, S. 58). Beachtung fanden zudem auch Text-Bild-Relationen, die sich ‚jenseits der Dichotomie von Text und Bild‘ als ‚Vor-Augen-Stellen‘ beobachten lassen. Vgl. hierzu etwa Wenzel 2017, die auf eine zerdehnte Übertragung von ‚Text-Bild-Relationen‘ im Falle von unspezifischen ‚Text-Bild-Bezügen‘ als einer Variante von Ausgangsbezügen verweist. Wenzel macht auch auf das Potential dieser Zerdehnung aufmerksam: „Je größer der Abstand zu den Texten und zum Stoff, um so freier kann mit dem Material des Ausgangssystems umgegangen werden bis hin zu neu konzipierten Geschichten mit konventionellen Bildszenen oder auch der Veränderung bekannter Bildmotive“ (Wenzel 2017, S. 11).

Abb. 1. Sog. Brautschale der Margarete Maultasch, ca. 1320–1330, feuervergoldetes Silberblech, Höhe 10,5 cm, Ø 10,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. Kunst-kammer, 52



diese durch die ausschnittthafte Übertragung auf Gegenstände des Gebrauchs eine neue ‚Position‘ einnehmen, die dem Anschein nach pragmatische und artistische Ansprüche verbindet. Von einem besonderen Fall einer solchen Verschränkung zeugt der ‚Brautbecher der Margarete Maultasch‘.

2. Die Silberschale aus Schloss Tirol

1862 erscheint in der 7. Ausgabe der „Germania“ ein kurzer Hinweis des Innsbrucker Germanisten Ignaz Zingerle zu einer „Becherinschrift“, so die Überschrift der knappen Mitteilung.⁹ Gemeint ist der sogenannte ‚Brautbecher der Margarete Maultasch‘, eine Silberschale aus den vormaligen Beständen des Tiroler Schlosses. Sie gehört heute zum Bestand des Kunsthistorischen Museums in Wien und wird auf Schloss Ambras ausgestellt (Abb. 1).¹⁰ Interessant ist sie aus der eben skizzierten Perspektive durch ihre

9 Zingerle 1862: „Des Pleiers Verse ‚mannes langer mangel / daz ist des herzen angel‘ Meleranz v. 689 stehen mit kleiner Änderung auf dem Becher der Margaretha Maultasch in der Ambraser Sammlung. Sie lauten hier: ‚langer liebes mangel / ist meines herzen angel‘ Steub, drei Sommer in Tirol S. 304.“

10 Inv.-Nr. Kunst-kammer, 52. Sie ist als Dauerleihgabe im Schloss Ambras zu besichtigen (vgl. den Hinweis auf den Seiten des Kunsthistorischen Museums, dort finden sich auch weitere Bilder der Schale: www.khm.at/de/object/86251/; letzter Zugriff: 10. August 2023).

intertextuelle und intermateriale Beziehung zwischen Text und textinternem wie text-externem Artefakt aufgrund einer im Lippenrand des Bechers eingearbeiteten Inschrift, welche die Inschrift eines Gürtels in Pleiers *Meleranz* zitiert oder zumindest eindeutig auf sie alludiert.¹¹ Der Becher, der den Gürtel in seiner Inschriftlichkeit und Kostbarkeit imitiert und ihn gleichsam im Lippenrand spiegelt, verleiht der Erzählung materielle Geltung außerhalb der Erzählwelt und repräsentiert den Stoff gleichermaßen verdichtet wie sein diegetisches Pendant. Er ist einerseits Medium des Textes und andererseits schlägt er durch die Imitation des Gürtels der Tydomie einen materialen wie medialen Bogen zur im Text gegebenen Schrift, denn auch der Gürtel ist ein Textmedium. Becher und Gürtel oszillieren zwischen Medialität und Materialität, dabei werden sie zu Reflexionsfiguren, welche den *Meleranz* qua ihrer materialen wie medialen Gleichzeitigkeit ästhetisch kommentieren, nämlich gleichsam über die dynamische Relation von materialer Selbstreflexion und medialer Funktionalität.¹²

Die Materialität des Bechers ist anders gelagert als die durch den Edelsteinbesatz gefertigte Inschrift auf dem Gürtel der Tydomie. So ist die Schrift wie der Lippenrand und die Innenseite des Bechers aus dünnwandigem Silber, welches im Nachgang feuervergoldet wurde. Der nicht vergoldete Außenteil der Schale, also die ornamentalen Lilien und Blätter unterhalb der Krabbenleiste sowie die Blüte am Boden des Bechers waren wohl eigentlich durch eine Kokosschale verdeckt, die von der Krabbenleiste unterhalb der Inschrift quasi eingefasst wurde. Sie waren folglich nur als vergoldetes Negativ im Inneren der Schale bei genauerem Betrachten oder bei der Verwendung als Trinkgefäß sichtbar. Die Außenansicht wird demnach durch die Solitärposition der goldenen Schrift im Lippenrand dominiert und deren Glanz durch die darunter platzierte Kokosschale nochmals kontrastiv hervorgehoben. Bei der Höhe des Bechers von 10,5 cm und einem Durchmesser von 10,3 cm ist die Lesbarkeit der Schrift des Lippenrandes jedoch wohl nur im Umgang oder bei näherer Betrachtung gegeben.¹³

Die Inschrift des silbernen Bechers weist einige Schwierigkeiten im Blick auf einzelne Buchstaben und deren getreue Wiedergabe auf, wobei hier dem jüngsten Transkriptions- sowie Datierungsvorschlag von Zajic gefolgt wird, der sowohl Becher als

11 Die Bezugnahme auf den *Meleranz* ist insofern gegeben, als es sich hierbei zwar um einen öfter belegten Zusammenhang zwischen *minne*, *mangel* und *angel* handelt (vgl. die Belege im Stellenkommentar bei Steffen 2011, S. 348), dieser aber in einer solchen Formulierung nur im *Meleranz* und auf der Schale gleichartig erscheint (vgl. Zingerle 1864, S. 97, und TPMA 1995–2002, s. v. „Mangel“ [Vroni Mumprecht], Bd. 8 [1999], S. 94).

12 Diese Überlegungen basieren auf dem praxeologischen Modell des SFB 1391 *Andere Ästhetik*. Vgl. hierzu Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 19.

13 Vgl. zu den verwendeten Materialien die Beschreibung der Schale auf den Seiten des Kunsthistorischen Museums: www.khm.at/de/object/86251/ (letzter Zugriff: 12. Mai 2023).

auch Lippenrand samt Inschrift „in das zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts“ datiert und die Becherinschrift wie folgt transkribiert:¹⁴

LIEBES LANGER MANGEL IST MAINES HERZEN ANGEL

Die Inschrift des Bechers weicht leicht ab von der Edelsteinschrift auf dem Gürtel der Tydomie und verstärkt den Bezug zwischen Inschrift, Becher und Rezipient:in, allein durch das Possessivpronomen MAINES anstelle der Ausweisung des Herzscherzes auf ein abstraktes allgemeines Herz, so heißt es auf dem Gürtel *deß hertzen* („des Herzens“, V. 689). Der Becher, der sich also – gleich dem Gürtel – seiner Inschrift gemäß auch als Artefakt der Minne versteht, wurde im 18. Jahrhundert erstmals im Rahmen eines Reiseberichts erwähnt.¹⁵ Kurz darauf begann bereits die Verknüpfung mit jener schillernden Figur der Margarete von Tirol, deren Leben so passgenau der Inschrift der Schale zu entsprechen schien. Man deutete die Schale aufgrund der im Lippenrand eingravierten Inschrift als Geschenk anlässlich ihrer zweiten Hochzeit mit Ludwig von Brandenburg,¹⁶ insofern hier nun die lange entbehrte Liebe (die Margarete in erster Ehe mit Johann Heinrich versagt blieb) endlich Wirklichkeit geworden sei, was in der Inschrift Bestätigung finde. In diesem Sinne beschreibt etwa auch Primisser im 19. Jahrhundert das Stück der Ambraser Sammlung wie folgt:¹⁷

- 14 Zajic 2015, S. 295: „Mit Ausnahme eines anachronistischen unzialen A lässt sich die Inschrift gut etwa in das zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datieren. Der genannte merkwürdige Buchstabe und einige wenige Auffälligkeiten im Detailbefund einzelner Buchstaben scheinen auf die nicht restlos sorgfältige Umsetzung der vorbereitend auf das Blechband aufgemalten, offenbar subtileren Vorzeichnung der Inschrift durch den ausführenden Goldschmied zurückzuführen sein. Ein freier Entwurf der Inschrift und ihrer Formen in der Frühen Neuzeit ist auszuschließen. Dass die gegenständliche Inschrift als neuzeitliche Wiederholung bzw. Kopie eines mittelalterlichen ‚Originals‘ anzusprechen sein könnte, ist zwar theoretisch denkbar, angesichts des Zusammenhangs der Inschrift mit der Krabbenleiste am unteren Rand des Blechstreifens jedoch unwahrscheinlich.“
- 15 Vgl. hierzu Antenhofer 2015, S. 257: „Die ersten Notizen, welche deutlich auf den Becher hinweisen, ohne ihn jedoch explizit zu nennen, finden sich in Roschmanns Aufzeichnungen von seiner Etschreise 1734.“
- 16 Vgl. zur Anbindung der Silberschale an Margarete bes. Wieser 1965, S. 3: „Margarethe und ihr Becher sind derart voneinander abhängig, daß man ruhig sagen darf: Wer die Geschichte der Maultasch nicht richtig kennt, kann auch die Bedeutung ihres Bechers nicht richtig verstehen.“ Bis heute hält sich das Narrativ vom ‚Becher der Margarete Maultasch‘ bzw. die Zuordnung hartnäckig. Vgl. hierzu Zudrell 2020 in ihrer Einleitung (Zudrell 2020, S. 12).
- 17 Zuvor und erstmals erwähnt wird der Becher bzw. die Inschrift bei Anton Roschmann (vgl. Antenhofer 2015, S. 257). Anschließend folgen mehrere Erwähnungen und Beschreibungen, so etwa durch Josef Franz Wieser im Jahr 1799 (vgl. hierzu das Vorwort bei [Hans] Wieser 1965, S. 3) und Primisser 1819. Zur Forschungsgeschichte vgl. bes. Antenhofer 2015, S. 257–262.

Das merkwürdigste Stück von allen ist vielleicht der silberne Becher, Nr. 13, welcher einer Tradition zufolge der Herzogin Margaretha, mit dem Beinamen die Maultasche, zugehört hat. Er ist halbkugelförmig, ohne Deckel und Fuß, mit Lilien und Weinlaub von getriebener Arbeit geziert, innerhalb und am Rande vergoldet. Am letztern ist die bedeutsame Aufschrift: LIEBES LANGER MANGEL IST MINES HERZEN ANGEL. Er wurde mit einem andern Becher, von Kokosschale, Nr. 14, einer alten Schreibtafel mit Wachsggrund, worauf allerlei wirtschaftliche Aufzeichnungen geritzt sind, Nr. 15, und dem Bruchstücke eines hölzernen, durchbrochenen Kammes, Nr. 16, vor mehreren Jahren im Schlosse Tirol, dem Sitze der Herzogin Margaretha, aufgefunden und nach Ambras überbracht. Sein Alter ist unläugbar, und die mit gothischen Buchstaben geschriebenen Verse passen wohl auf Niemand besser, als auf diese in Geschichte und Volkssage so vielfach berühmte und berüchtigte Fürstin.¹⁸

Die ‚Objektbiographie‘ der Schale nachzeichnend, stellte Antenhofer demgegenüber die Verknüpfung mit Margarethe in Frage und verwies insgesamt auf den Status solcher zumeist nur über Inventare zu erfassenden und in diesem Sinne oftmals einzig ‚erschriebenen Dinge‘.¹⁹ Der Becher, der uns im Gegensatz zu gänzlich nur erschriebenen Dingen jedoch vorliegt, ließe sich, wenn überhaupt, als ‚Minnegabe‘ abseits eines repräsentativen Geschenkeaustauschs anlässlich einer Hochzeit verstehen, so ihr Fazit. Die in diesem Sinne von Wieser in den 1960er Jahren vorgeschlagene Verwendung als ‚Brautbecher‘ sei – gerade aufgrund der Inschrift – nicht auf Fürstenhochzeiten der Zeit, wie im Falle von Margarete und Ludwig, angemessen übertragbar.²⁰ So plädiert sie in der Folge dafür, die Schale fortan als ‚Silberschale von Schloss Tirol‘ zu bezeichnen, da eine konkrete Besitzzuordnung nicht möglich sei.²¹

18 Primisser 1819, S. 206 f.

19 Mittelalterliche Objektwelten lassen sich Antenhofer zufolge oft nur über ‚erschriebene Dinge‘ rekonstruieren, sind also über Inventare und Verzeichnisse oder über die literarischen Beschreibungen erschließbar. Vgl. hierzu Antenhofer 2015, S. 262: „Gemeint ist hier, dass wir über mittelalterliche Dinge und ihr Dekor vielfach nur über die Literatur und schriftliche Zeugnisse informiert sind, in denen Objekte oft so genau beschrieben werden, dass sie plastisch vor uns zu stehen scheinen.“ Insofern bietet der Becher als teils ‚erschriebenes‘ (Inschrift und Gürtel im *Meleranz*) sowie zugleich mit Schrift versehenes Artefakt (Lippenrand) eine besondere Kombination von Artefakt und Text.

20 Antenhofer 2015, S. 273.

21 Antenhofer 2015, S. 275. Sie plädiert mit Blick auf die Neudatierung des Lippenrandes durch Zajic dafür, die Silberschale eher ins Umfeld Herzog Ottos oder König Heinrichs zu rücken (vgl. Antenhofer 2015, S. 264).

3. Die Überlieferung des *Meleranz*, Gabriel Lindenast-Sattler und die Grafen von Zimmern

Pleiers im Lippenrand der Schale zitierter *Meleranz*, ein Artusroman, der auf einen Zeitraum zwischen 1210 und 1243 datiert wird, ist in einer Papierhandschrift (Cod. Donaueschingen 87) überliefert, die sich heute in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe befindet und 1480 vom Schreiber Gabriel Lindenast im Auftrag der Herren von Zimmern, wahrscheinlich für Johannes Werner den Älteren von Zimmern, fertiggestellt wurde. Der *Meleranz* ist hier unikal in ‚Buchform‘²² überliefert und die Handschrift entstammt einem medienhistorisch bedeutsamen Umfeld, denn die Herren von Zimmern besaßen nicht nur eine nachweislich gut ausgestattete Bibliothek,²³ sondern waren auch literarisch tätig.²⁴ Weiters ließen die späteren Grafen (namentlich Gottfried Werner von Zimmern, also der Sohn Johannes Werners) auch die Räume auf Burg Wildenstein mit Fresken literarischer Stoffe – so etwa des *Sigenot* – schmücken und legten zudem im 16. Jahrhundert in der *Zimmerischen Chronik* den Blick auf eben jene ‚literarische Kommunikationskultur‘ frei,²⁵ die bei der Betrachtung des *Meleranz* zwingend veranschlagt werden muss. Den *Meleranz* lesen wir folglich in einer Fassung, deren historischer Ort von enormer Bedeutung ist. So wird später der Enkel des Auftraggebers jener *Meleranz*-Handschrift auch die *Zimmerische Chronik* verfassen, die mit Anekdoten und Erzählungen den Höhepunkt dieser Verschränkung anzeigt und zugleich davon berichtet. So heißt es dort etwa über die Bibliophilie Johannes Werners:

Herr Johannis Wernher freiherr zu Zimbern der elter hat zu schönen büechern ain großen lust gehabt und vil gelesen, dieweil aber zu seinen zeiten der druck erstlichs ufkommen und domals als ein new inventum ain schlechten fortgang, ließ er im ain Schreiber, genannt Gabriel Lindenast, war burger und seßhaft zu Pfullendorf, vil und macherlai büecher schreiben und zurusten, also das er letztlich, [...] ein zimliche liberei zu wegen pracht.²⁶

22 Hierauf verweist Steffen 2011, S. XI, Anm. 14. „Beim Holzdeckeleinband dürfte es sich um den originalen handeln. Er hat eine Größe von 307 × 312 × 64 mm und ist mit Schafleder überzogen, das partiell bläulich geworden ist“ (Steffen 2011, S. XXVI). U. a. verweist Achnitz 2003 darauf, dass es sich hierbei um den Zimmerischen Hauseinband handelt.

23 VL 1977–2008, s. v. „Johannes Werner von Zimmern“ (Frieder Schanze), Bd. 4 (1983), Sp. 813–816, hier Sp. 813 f., und zu den Beständen der Zimmern bes. auch Achnitz 2003.

24 Bereits Johannes Werner von Zimmern (der Auftraggeber) war literarisch tätig, so ist etwa ein kleiner autobiographisch (gemäß *Chronik*) inszenierter Schwank (*Der enttäuschte Liebhaber*) von ihm in der *Zimmerischen Chronik* seines Enkels (Froben Christoph von Zimmern) überliefert (*Zimmerische Chronik*, vgl. hierzu auch Schanze 1983 sowie Glauch 2010). Zu den schwankhaften Passagen der *Zimmerischen Chronik* siehe Wolf 1988.

25 Neudeck 2006, S. 440.

26 *Zimmerische Chronik*, Bd. 1, S. 423, 12–20.

Später wird sein Sohn Gottfried in hohem Alter mit seinem Schreiber gar einen nochmals wesentlich verstärkt spielerisch-verschränkenden Umgang mit den Texten des hohen Mittelalters forcieren, wie uns die *Zimmerische Chronik* ebenfalls berichtet:

Nach essens berüft er der schreiber ein; mit dem zecht er, und der zech macht er reimen von dem Berner und dem risen, wie dann solich buch, damit er vil mühe und arbeit gehapt, noch zu Wildenstein vorhanden.²⁷

Diese sicherlich überformte Anekdote über Gottfried von Zimmern, der sich beim Trinkgelage mit seinem Schreiber Neufassungen der Heldenepik bzw. Reimen zu Dietrich von Bern widmet, wird jedoch auch von Befunden seitens der überlieferten Lindenast-Sattler-Handschriften gerahmt, deren Textfassungen ganz klar modifizierend (wenn auch eine Generation zuvor, nämlich im Auftrag Johannes Werners) in die Vorlage eingreifen und als Beleg für einen diffundierenden Umgang der Herren von Zimmern mindestens ab dem 15. Jahrhundert mit den Beständen des 13. Jahrhunderts stehen.²⁸ So kann etwa im Vergleich beider Inschriften angenommen werden, dass gerade das im Text mit Blick auf den Becher abweichende *Manneß* statt **Minnes langer mangel* ein spezifischer Eingriff im Sinne der von Neudeck herausgearbeiteten ‚Logik der Verkehrung‘²⁹ des Schreibers Gabriel Lindenast-Sattlers und seines Auftraggebers sein könnte;³⁰ hier auf die gleiche Art umgesetzt wie bei der für den *Guoten Gerhart* herausgearbeiteten Tendenz zur Sexualisierung im Vergleich zur Vorlage, so etwa, wenn aus dem eher abstrakten Minnemangel ein konkreter Mannesmangel wird.³¹ Der Becher würde – folgt man der Zuweisung an den *Meleranz* – damit gar eine ältere Textfassung repräsentieren als jene, die uns die Lindenast-Sattler-Fassung in der Handschrift bietet, zu der wir im Gegensatz zu anderen seiner Auftragsarbeiten (also etwa im Vergleich zum *Guoten Gerhart*) keine Vergleichshandschriften besitzen. Der einzige uns erhaltene handschriftliche Überlieferungszeuge des *Meleranz* wurde also, soviel lässt sich wohl festhalten, hier in einem sowie für ein Umfeld hergestellt und in diesem rezipiert, in dem Texte und Textumwelt

27 *Zimmerische Chronik*, Bd. 4, S. 64,7–11.

28 Vgl. hierzu Neudeck 2006 in Erweiterung zu Asher 1964 und Asher 1972, der Sattler „groteske Textverdrehungen“ (Asher 1964, S. 426) zuschrieb: „Gabriel Sattlers Überlieferungsstil als ‚grotesk‘ zu bezeichnen, heißt, ihn zunächst von der gängigen mittelalterlichen Tradierungspraxis abzuheben. Daß der Schreiber mit seinen Abschriften volkssprachlich-höfischer Dichtungen signifikant von der Norm abweicht, zeigen Ausmaß und Art seiner Modifizierungen. [...] Bei Sattler handelt es sich zwar um einen ‚intelligenten Schreiber‘, doch er korrigiert seinen Vorlagentext nicht – im Gegenteil, er subvertiert immer wieder punktuell dessen vorgegebenen Sinn“ (Neudeck 2006, S. 436, Hervorhebung im Original).

29 Neudeck 2006, S. 430.

30 So vermutet auch Steffen *Minnes* statt *Manneß* in der Vorlage Lindenast-Sattlers (Steffen 2011, S. 348).

31 Neudeck 2006, S. 432.

auf besondere Weise verschränkt waren.³² Dies führte zu einer materiellen Entgrenzung von Text und Textumwelt, die gerade jenen zunächst nur ‚erschriebenen Dingen‘ mittelalterlicher Objekte zu außertextueller Formung verhalf, wobei der Becher freilich vor (!) der *Meleranz*-Fassung für die Zimmern anzusetzen ist. Dass jedoch gerade der *Meleranz* diesen Interessen einer Überblendung entsprochen und Potential geboten zu haben scheint, davon zeugt neben der Auftragshandschrift der Zimmern im 15. Jahrhundert auch die Silberschale aus dem 14. Jahrhundert. Sie kann ebenfalls als Ausdruck einer Textteilhabe an der Lebenswelt der Rezipient:innen verstanden werden, wenn vielleicht hier weniger als spielerische, wie im Falle der Zimmern. So steht der Becher doch für die Überblendung von Literatur und Textumwelt im Rahmen repräsentativer Zurschau-stellung oder persönlicher Beziehungen in der adeligen Kultur.

4. Pleiers *Meleranz* und die Silberschale als textuelles Reliquiar

Der pleiersche *Meleranz* des 13. Jahrhunderts hatte sich wohl gerade ausgehend von einer erzählerischen Priorisierung der ‚Liebesgaben‘³³ für eine materielle Formung im Artefakt und zudem für die spätmittelalterliche Adaption der Zimmern im ausgehenden 15. Jahrhundert in besonderer Weise angeboten, da er bereits innerhalb der Diegese Praktiken eines Gebrauchs der Minnegaben zwischen Artefakt und Text im Rahmen von Materialitätsbehauptungen entfaltet. Werfen wir also abschließend einen genaueren Blick auf den *Meleranz* und jene *anger*-Szene, in der der Gürtel der Tydomie erstmals Erwähnung findet, auf dessen Inschrift die zuvor beschriebene Silberschale Bezug nimmt.

Meleranz, ein Neffe des König Artus, macht sich heimlich auf den Weg zum Artushof, um die Herrlichkeit seines Onkels mit eigenen Augen zu sehen. Unerkannt möchte er selbst erleben, wie man mit Fremden am Hofe verfährt. *Meleranz* verirrt sich jedoch und findet sich in einer kulturlosen Topographie aus Gebirge, Wald und dem angrenzenden Meer wieder (V. 372–375). Nachdem er ohne jede Nahrung die Nacht unter einem Baum verbracht hat, bemerkt er bei aufgehender Sonne einen Weg, der den Berg hinunterführt. Erneut muss er durch den Wald und vor einer Steinwand erblickt er einen *anger wunneklich* (‚herrlichen Anger‘, V. 429) mit grünem Gras, Blumen und einer schatten-spendenden Linde, deren Äste vor Sonne und Blicken Schutz bieten. Inmitten des *locus amoenus* unter der Linde – noch verborgen für den jungen *Meleranz* – steht bereits ein

32 Hierzu bes. im Hinblick auf den Schreiber der Handschrift siehe Neudeck 2006. Zu den Grafen von Zimmern und ihren Bibliotheksbeständen vgl. Achnitz 2003.

33 Zu den Artefakten als Liebesgaben im *Meleranz* vgl. Wedell 2012, der in den ‚Liebesgaben‘ des Textes Repräsentanten verschiedener Erzählschemata sieht, deren Umdeutung der Pleier im *Meleranz* vornehme.

Badezuber für eine *frowen wolgethon* („wunderschöne Dame“, V. 462), wie der Erzähler zu berichten weiß. Meleranz reitet zunächst zu der ebenfalls dort vorhandenen kostbaren Brunnenanlage aus Marmor und sieht, dass deren Wasser in Richtung Linde geleitet wird. Neugierig auf das unter der Linde verborgene *wunder* (also den zentralen „Gegenstand seiner Verwunderung“, V. 487) steuert er nun auf diese zu, woraufhin vier Frauen aus dem Schutz des Baums in Richtung Berg davonlaufen. Meleranz steigt von seinem Pferd ab und findet erwartungsgemäß *groß richhayt* („außergewöhnliche Kostbarkeit“, V. 505) unter den Ästen der Linde verborgen:

Ain bad darunder was bereit.
Dar inn sasß ain schone maget,
alß mier die aubenthür saget,
daz niendiert leb ir gelich.
(V. 508–511)

Ein Badezuber war darunter bereitet.
Darin saß eine schöne Jungfrau,
so berichtet es die Erzählung,
dass nirgends eine lebe, die ihr gleicht.³⁴

Es handelt sich um die schöne Königin Tydomie, die Meleranz nun – angesichts der geflüchteten Damen – allein unter der Linde im Bad vorfindet. Die Leser:innen erfahren jedoch an dieser Stelle, im Gegensatz zu Meleranz, dass Tydomie die Szene selbst arrangiert und ihr Gefolge zur inszenierten Flucht angeregt hat. All dies habe sie aufgrund der Vorhersage ihrer sternenkundigen *maisterin* („Gelehrten“, V. 530) getan, wie es im Text heißt, die ihr Meleranz’ Ankunft auf dem *anger* vorausgesagt hatte. Das Bad und ein nebenstehendes Bett geizen nicht mit Pracht: *nie kain künig ward so rich, / er lög wol mit eren daran* („kein König wurde jemals so mächtig, dass er seinem Ansehen entsprechend darin gelegen hätte“, V. 575 f.). Besonders ist zudem ein Vorhang, der das Bett umgibt und auch einen Teil der Pracht desselben dem Erzähler geradezu vorenthält, der die Leser:innen wissen lässt: *Envollen ich nicht gebrüffen can / die getzierd unnd die richhait, / die an das pett was gelait* („Ich kann den Schmuck und die Pracht nicht vollständig schildern, die dem Bett zugedacht war“, V. 578–580). Der goldgenähte, ausdrücklich im Auftrag von Tydomie mit Motiven der Trojaerzählungen (u. a. Paris und Helena, die Eroberung Trojas, Eneas’ Flucht) versehene Baldachin wurde bereits von Manfred Kern als „literarisches Bildzitat“³⁵ hervorgehoben und von Wandhoff im Rahmen seiner

34 Diese und die folgenden Übersetzungen sind, sofern nicht anders verzeichnet, von mir, A. C.

35 „Zitat meint schließlich im skizzierten Sinn markierte Intertextualität, explizit – im Namen – artikuliert intertextuelle Relation. Der Begriff *mythologisches Zitat* bezeichnet somit einen bewußten Rückgriff des höfischen Textes auf antike Mythologie, natürlich nicht im eigentlichen, authentischen Sinne von *Mythos*, wohl aber im Sinne der poetischen Dar- und Vorstellungsmuster, die eine

Studien zur Ekphrasis eingehend untersucht; so sei „[d]er gesamte Lustort mitsamt den bebilderten und beschrifteten Kleidungsstücken, der erotisch aufgeladenen Bade-szene sowie dem Bett mit seinen Troja-Bildvorhängen [...] als rhetorisches Eingangs- und Kompositionsbild angelegt, in dem sich die Liebe zwischen Meleranz und Tydomie einstellt und in dem sie sich zugleich spiegelt“.³⁶ Der gesamte Raum im Lindenschatten ist ausgefüllt mit „höfischer Pracht“³⁷ im Sinne eines ‚Minnesensoriums‘,³⁸ dessen Zentrum Tydomie im Bade darstellt, die allerdings nochmals durch einen letzten Vorhang verhüllt bleibt und so indirekt dafür sorgt, dass sich Meleranz zunächst ihrem Bett zuwendet und sich anschließend nur über ihre Kleidung einen Eindruck von der für ihn noch verborgenen Badenden macht. Beim Abschichten der künstlichen, teils ausdrücklich erzählerisch-artifiziellen Hüllen (so der Baldachin mit den Trojaerzählungen) nähern sich die Leser:innen gemeinsam mit Meleranz Tydomie, die zunächst durch die Beschreibung des (freilich leeren) kunstvollen Bettes imaginativ gerahmt, durch die Beschreibung des *degklachen* (‚Bettdecke‘, V. 627) zugedeckt sowie zuletzt mit der Erwähnung des *wangküsselin* (V. 633), also des Kopfkissens, schlafen gelegt wird. Nach der Schilderung jenes *wangküsselin* wird durch das *badlachen* (‚Badetuch‘, V. 636) und das *badhemd* (‚Badehemd‘, V. 639) die weitere erzählerische Verhüllung mittels der artifiziellen Ausstattung Tydomies betrieben, der ein zuvor erfolgtes Auskleiden für das Bad im Verborgenen vorausging. Tydomie wird hierbei erzählerisch nun geradezu im Nachvollzug der Auskleidung wieder eingekleidet: So verläuft nun die Beschreibung vom *sidin hemd* zu ihrem *rogk* (also vom ‚seidenen Unterhemd‘ zum darüberliegenden ‚Oberkleid‘, V. 644) und zur *suckeny* (ein über dem Oberkleid liegendes ‚Überkleid‘, V. 645) sowie weiter zum gezobelten Mantel mit zwei besonderen Tasseln in Gestalt von Venus und Amor. Und schließlich folgt die Schilderung jenes Gürtels,³⁹ der mit Blick auf die Silberschale von Schloss Tirol, den sogenannten ‚Brautbecher der Margarete Maultasch‘, eine Verbindung des silbernen Bechers und des höfischen Textes über die geteilte Inschrift herzustellen vermag. Auf den Borten des Gürtels ist eine edelsteinbesetzte Inschrift angebracht:

‚poetische Tradition‘ aus dem antiken Mythos entwickelte und zitierbarer, abrufbarer Intertext wurden“ (M. Kern 1998, S. 24). Für M. Kern 1998, S. 323, ist es „bereits topisch“ und der Gattungstradition entstammend.

36 Wandhoff 2003, S. 240.

37 Hierzu auch P. Kern 1981, S. 281.

38 M. Kern 1998, S. 323.

39 Und zuletzt nach der Schilderung des beschrifteten Gürtels wird Tydomies Körper ein weiteres Mal (von oben durch einen Hut und zur Erde hin mit goldverzierten Schuhen) stofflich-artifiziell eingefasst.

Da was gebuochstabet an,
 alß ich vernomen hon:
 „Manneß lannger mangel
 daß ist deß hertzen angel.“
 (V. 687–690)

Darauf waren Buchstaben gesetzt,
 so wie ich es vernommen habe:
 „Die lange Ermangelung des Mannes,
 das ist des Herzen Stachel.“

Anders als beim Tiroler Becher (dessen Inschrift aus vergoldetem Silber besteht) ist Tydomies Gürtel also mit Edelsteinen versehen, die in Buchstabenform angeordnet sind,⁴⁰ und zeigt noch weitere Details:

Die puochstab an dem strichen⁴¹ vor
 die sprachen: „<...> dulcis labor“
 Das spricht, so mir ist gesait,
 „Minn ist süsse arbit.“
 (V. 691–694)

Die Buchstaben vor der Gürtelschnalle,
 die lauteten: „dulcis labor“ [„süße Not“]
 Das bedeutet, so wurde mir gesagt,
 „Minne ist eine süße Qual.“

Das von der Forschung als Sentenzanspielung klassifizierte,⁴² hier auf dem Gürtel platzierte *dulcis labor* finden wir in einem sehr ähnlichen Zusammenhang im *Ainune*-Fragment belegt. In dem inzwischen verschollenen Fragment des 13. Jahrhunderts, welches in den 314 überlieferten Versen von der Liebe eines Königs zur Königin Ainune handelt, wird der Schmerz über die Abwesenheit der Geliebten wie folgt geschildet:

- 40 Den Edelsteinbesatz in Schriftform teilt der Gürtel mit einigen erzählten Artefakten (so. z.B. dem Schriftband auf dem Apfel der Discordia in Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*, V. 1452–1471, oder einem Helm in Johanns von Würzburg *Wilhelm von Österreich*, V. 3948–3984), wobei am prominentesten wohl das Brackenseil aus Wolframs von Eschenbach *Titarel* zu nennen wäre, der auch über das Minne-Gespräch zwischen Schionatulander und Sigune (für den Pleier nicht ungewöhnlich) anzitiert wird, wenn Schionatulander gleichsam von *süezen süren arbeiten* („süßen, herben Mühlen“, *Titarel*, V. 72,2) im Dienste der Zuwendung zu Sigune spricht.
- 41 Gemeint ist wahrscheinlich der Dorn der Gürtelschnalle. Zu den realen Pendants, also den hoch- und spätmittelalterlichen Gürteln und mit Querverweisen zu literarischen, also (wie im *Meleranz*) imaginierten Gürteln vgl. Schopphoff 2009, zum Gürtel der Tydomie hier S. 64. Grundlegend zu Gürteln und deren Formungen im Mittelalter vgl. Fingerlin 1971.
- 42 Hierzu Eikermann/Tomasek 2009, S. 84 f.

Der sehnde mangel kumber birt,
 swa liebe rehte enzundet wirt: 310
 Da von sprach hie vor alsus
 ein hubescher man, Ovidius:
 amor amor amor
 dulcis dulcis labor.
 (Ainune, V. 309–314)

Der schmerzliche Mangel erzeugt eine Not,
 aus der die Liebe immer besonders entfacht wird. 310
 Darüber sprach bereits zuvor auf ähnliche Weise
 ein höfischer Mann, Ovid:
 „amor, amor, amor [„Liebe, Liebe, Liebe“]
 dulcis dulcis labor“ [„süße, süße Qual“].

Mit dem *mangel* wird auch bereits in der *Ainune* ein Aspekt der Inschrift des Gürtels der Tydomie eingespielt. Insgesamt prägt der Pleier im *Meleranz* jedoch tatsächlich eher „prägnante Sentenzen“,⁴³ als dass er sie wie in den beiden dargestellten Fällen der Tradition entnimmt. Insofern er auf dem Gürtel Bekanntes (Minne als süße Qual) mit Bildern (Minnemangel als Stachel im Herzen) verschränkt, bekommt seine neugeschaffene Sentenz die Anmutung des Traditionellen. Wir haben es, mit Wandhoff gesprochen, hier auf dem *anger* mit einer „Standard-Liebeslehre“ im Sinne eines „Meditationsraums der Liebe“ zu tun,⁴⁴ der sich jedoch – gerade aufgrund des Gürtels – nicht gänzlich auf idealisierte Minnekonzepte beschränkt. Der Gürtel bietet etwa durch den symbolischen Verschluss des Geschlechts auch Anlass, die Inschriften im Sinne einer konkret körperlich gedachten sexuellen Liebe zu lesen. So geht es sicher zum einen darum, „durch die Augen des Helden auf ein historisch-mythologisches Panorama der Liebe zu schauen, auf dessen Grundlage die einsetzende Handlung zu verstehen ist“,⁴⁵ zum anderen werden über den Gürtel mit seinen Inschriften die angesprochenen erotischen Konnotationen eingespielt, die ebenfalls auf die Schale überspringen, wenn diese sich den Gürtel im übertragenen Sinne anlegt.

Doch zurück zum *anger*: Analog zu einer beobachtbaren Engführung der Leser:innen mit *Meleranz*⁴⁶ kommen die Lesenden und *Meleranz* nach einer – vom Romanende her

43 Eikermann/Tomasek 2009, S. 95.

44 Wandhoff 2003, S. 241.

45 Wandhoff 2003, S. 240.

46 Wandhoff spricht geradezu von einer gemeinsamen „Kamerafahrt“ (Wandhoff 2003, S. 238). Zu solcherlei ‚Fokalisierungseffekten‘ im *Meleranz* jüngst Recker 2021, S. 187, die in Abgrenzung zur von Zudrell 2020 vorgeschlagenen ‚Narratologie der Figur‘ in Pleiers Texten eine Nachahmung realer Perzeption erkennt: „Fokalisiertes Erzählen ahmt reale Perzeptionsvorgänge nach. Das Erzählen aus Figurenperspektive imitiert die Rezeptionserfahrung des Lesers oder Hörers, insofern sie die

gedachten – „zirkuläre[n] Reise durch den Text [...] wieder bei dem initialen Liebesort [an], und Meleranz führt hier stellvertretend für den Leser vor, wie der Gedächtnisort der Liebe zugleich als Gedächtnisort des Textes zu nutzen ist, wie der Textbenutzer die Handlungsfäden der langen Erzählung über die Topographie des Angers mit seiner zentralen Liebesarchitektur in seinem Gedächtnis verankern kann“. ⁴⁷ Der bereits zu Beginn artifiziell-materiell aufgeladene Bereich unter jener zunächst natürlich anmutenden Linde auf dem *anger* ist also als ‚Gedächtnisort der Liebe‘ und als ‚Gedächtnisort des Textes‘ zu betrachten, als Begegnungsraum zwischen Text und Rezipient:in. In dieser kunstvollen Szenerie befindet sich nun auch der Gürtel, der als Teil jenes Raums auf diesen Ort und damit auf den *Meleranz* als Text insgesamt rückverweist und selbst über die geteilte Inschriftlichkeit mit der Schale in dieser Funktion aus dem Text gelöst wurde. Als textuelles Artefakt des ‚Gedächtnisortes‘ verdichtet nun auch die Schale den *Meleranz* im materiellen Artefakt und dies gleichermaßen wie ihr diegetisches Pendant, der Gürtel, der als Artefakt, als kostbarer Verweis auf den *anger* den Text im weiteren Verlauf durchschreitet. In dieser Funktion einer kunstvollen Sichtbarmachung werden Schale und Gürtel gleichsam zu Reliquiaren der Minne, welche die ephemere Begegnung auf dem *anger* prägnant und kunstvoll sichtbar, aber auch erinnerbar werden lassen. Reliquiare enthalten gemeinhin Reliquien, wobei sie sich als prachtvolle Vehikel für deren Unansehnlichkeit und die unsichtbare Wirkmacht der körperlichen Reste verstehen. Sie beheben den paradoxen Status, der sich aus der Devianz des fragmentarischen – eigentlich als *corpus incorruptum*⁴⁸ zu denkenden – Körpers sowie dem unsichtbaren Anspruch auf heilige Wirkmacht ergibt.⁴⁹ Erst in seiner Kunstwerdung wird der heilige Gehalt für eine körperaffine Frömmigkeitspraxis angemessen visualisiert. Durch Glanz und Material soll der Geltungsanspruch des heiligen Restes künstlich im Artefakt sichtbar werden.⁵⁰ Dass eine solche reliquiar-analoge Verdichtung und Veranschaulichung zudem aufgrund der heterologischen Implikationen des Gürtels nahe liegt, dies bezeugt die religiöse Praxis. So fanden Gürtelschnallen durchaus als Reliquiare Verwendung.⁵¹ Auch wenn die höfische Erzählung freilich keiner Medialisierung etwaiger Unansehn-

erzählte Welt aus einem eingeschränkten Blickwinkel vermittelt, der die Ereigniswahrnehmung subjektiviert.“

47 Wandhoff 2003, S. 244.

48 Angenendt 2010, S. 109–143.

49 Zu diesem Paradox vgl. Walker Bynum 2015.

50 Zu diesen Aspekten aus kunstgeschichtlicher Sicht etwa Reudenbach 2002, S. 10: „So werden an Reliquiaren Gold und Edelsteine, die im Sachwissen als die wertvollsten Materialien qualifiziert sind, die durch ihren Glanz und ihr Leuchten die Nähe zum Licht des Schöpfers und zum Himmel signalisieren, zu Zeichen für die Qualitäten der authentischen, aber minderwertig scheinenden Reliquienmaterie.“

51 Vgl. hierzu Schopphoff 2009, S. 38.

lichkeit bedarf, so bieten Gürtel und Becher als kostbare Hüllen den Verweis auf ein instantan Unsichtbares, wenn auch nicht Heiliges: die Minne im *Meleranz*.

Gürtel und Becher werden zu Text-Reliquiaren, also zu artifiziellen Verweisen auf das nicht Sichtbare (die Minnebeziehung). Hierin unterscheiden sie sich funktional nicht mehr von den Reliquiaren heiligen Gehalts, die in ihrem verhüllenden Glanz auf die eben nicht sichtbare heilige Wirkkraft der zudem unansehnlichen Reste der Heiligen verweisen. Als ästhetische Reflexionsfiguren legen die Text-Reliquiare über ihre geteilte Materialität Aspekte der Medialität der Narration frei, also etwa eine reliquiar-analoge Funktion der Erzählung.⁵² Die behauptete Materialität des Artefakts im Text, gemeint ist der Gürtel als Vehikel einer verdichteten Sichtbarmachung, als Gedächtnisartefakt, als Reliquiar der ‚Liebe‘, verleiht wiederum dem Becher über die geteilte Inschrift eine gleichsam künstliche Affordanz als Text- und Minnereliquiar.⁵³ Seine materiale Affordanz als Trinkgefäß wird folglich überblendet: Wer ihn betrachtet, wer ihn berührt, wer aus ihm trinkt, der erhält über den Text als Kunstgewordenes im silbernen, vergoldeten Becher momenthaft eine haptische wie sichtbare Referenz auf die im *Meleranz* angelegte Pseudo-Reliquie des *angers*, die Minne. Dennoch bleibt er Verweis und wird nicht zur Reliquie, er kann sich ihr nur angleichen oder ihre Wirkung künstlich für die Sinne imitieren, mediale Repräsentation ist der Modus des Reliquiars und nicht der Reliquie.⁵⁴

Die dem Artefakt des Bechers eigene Verwendungspraxis verschränkt sich hier mit diegetisch vorformulierten Verwendungsweisen des Artefakts des Gürtels im Text.⁵⁵ So wie der Gürtel, der über seine Materialität momenthaft auf die Liebesbeziehung ver-

52 Die Reliquiar-Analogien ergeben sich zudem aus der Nähe zu den erzählerischen Bestrebungen der Hagiographie, in den Mirakeln und Legenden im narrativen Nachgang die ‚tätige Tugend‘ des Heiligen in seiner Vergegenständlichung als wirksame Reliquie, als Rest des Heiligen zu beschreiben und zugleich als Texte an der Sichtbarmachung ihrer Wirksamkeit reliquiar-analog mitzuwirken. Vgl. hierzu Röckelein 2011, S. 75: „Der hagiographische Text verhält sich ähnlich wie das Reliquiar und der Stoff zum Kultobjekt. Er schmückt den Heiligen, er enthüllt den Gläubigen dessen wahre Bedeutung, er offenbart und kommuniziert dessen *virtus*, dessen Tugend und Heilkraft. Für den Dichter und Autor ist das Wort, die Schrift, das symbolische Textil, mit dem er den Heiligen einkleidet.“

53 Also eine Affordanz, die über die materiellen direkt sichtbaren ‚Funktionseigenschaften‘ hinausreicht und kulturell konstruiert wird, im Sinne einer ‚relativen‘ Affordanz. Vgl. zu diesem archäologischen Konzept von Affordanz Fox/Panagiotopoulos/Tsouparopoulou 2015, S. 67: „Anstatt sich ausschließlich auf die Materialität eines Objektes zu verlassen, um seine originäre Funktion zu ermitteln, gilt es, andere materielle, visuelle wie schriftliche Quellen miteinzubeziehen, um seine Affordanz in unterschiedlichen Nutzungskontexten zu rekonstruieren.“

54 Vgl. zu dieser Differenzierung bes. Strohschneider 2014, S. 176.

55 Hierzu bes. Recker, die eine mimetische Illusion gegeben sieht, welche aus Sicht des vorliegenden Beitrags sozusagen den Sprung aus dem Text genommen hat: „Die sukzessiv erkundende Perspektive des französischen Prinzen trifft auf die scheinbare Abwesenheit des Erzählers, so dass die mimetische Illusion an dieser Stelle einen Höhepunkt erreicht“ (Recker 2021, S. 201).

weist, beansprucht auch der Becher als texttragendes Artefakt den Text verdichtet zu repräsentieren, erinnerbar und momenthaft aufscheinen zu lassen, was sich für eine allusive Überblendung von Textgeschehen und adeliger Lebenswelt geradezu anbot. Der Becher ist einerseits faktisches Textmedium (aufgrund der Zitation) und parallelisiert sich zugleich über die geteilte Materialität der Schrift im Text mit dem Gürtel als Artefakt des Textes und als imaginäres Textmedium. Text und Artefakt changieren insofern in beiden Fällen zwischen ihren jeweiligen heterologischen und autologischen Dimensionen. Diese Überblendungen von Materialität und Medialität lassen Becher und Gürtel zu ästhetischen Reflexionsfiguren des Textes werden, welche die Ästhetik des *Meleranz* als beständigen Austausch zwischen materialer Selbstreflexion und medialer Funktionalität sichtbar werden lassen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Ainune = Ainune, hg. von Franz Joseph Mone: Bruchstücke alter Rittergedichte, in: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 4 (1835), Sp. 314–326, hier Sp. 314–321.
- Meleranz = Melerantz von Frankreich – Der Meleranz des Pleier. Nach der Karlsruher Handschrift. Edition – Untersuchungen – Stellenkommentar, hg. von Markus Steffen, Berlin 2011 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 48).
- Prosa-Lancelot = Lancelot und Ginover. Prosalancelot. Erster Band, nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. Germ. 147, hg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l’Arsenal Paris, übers., komm. und hg. von Hans-Hugo Steinhoff, Frankfurt a.M./Leipzig 2005.
- Tandareis = Tandareis und Flordibel. Ein höfischer Roman von dem Pleiaere, hg. von Ferdinand Khull, Graz 1885.
- Titurel = Wolfram von Eschenbach: Titurel, hg., übers. und mit einem Stellenkommentar vers. von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie, Berlin/New York 2003.
- Tristan = Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold, hg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz, mit dem Text des Thomas, hg., übers. und komm. von Walter Haug, 2 Bde., Berlin 2011 (Bibliothek deutscher Klassiker 192/Bibliothek des Mittelalters 10 und 11).
- Trojanerkrieg = Der Trojanische Krieg von Konrad von Würzburg, nach den Vorarbeiten Karl Frommanns und Franz Roths zum ersten Mal hg. von Adalbert von Keller, Stuttgart 1858 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 44).
- Wigalois = Wirnt von Grafenberg: Wigalois, Text nach der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn übers., erläutert und mit einem Nachwort vers. von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, Berlin/Boston 2014.
- Wilhelm von Österreich = Johanns von Würzburg Wilhelm von Österreich, aus der Gothaer Handschrift hg. von Ernst Regel, Dublin/Zürich 1970 [Erstdruck Berlin 1906] (Deutsche Texte des Mittelalters 3).

Zimmerische Chronik = Zimmerische Chronik. Urkundlich berichtet von Graf Froben Christof von Zimmern und seinem Schreiber Johannes Müller, nach der von Karl Barack besorgten zweiten Ausgabe neu hg. von Paul Hermann, 4 Bde., Meersburg am Bodensee/Leipzig 1932.

Sekundärliteratur

- Achnitz 2003 = Achnitz, Wolfgang: *Die poeten und alten historien hat er gewist*. Die Bibliothek des Johann Werner von Zimmern als Paradigma der Literaturgeschichtsschreibung, in: Nine Miedema (Hg.): *Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte*. Beiträge zur mediävistischen Literaturwissenschaft. Festschrift für Volker Honemann zum 60. Geburtstag, Frankfurt a.M. 2003, S. 315–334.
- Angenendt 2010 = Angenendt, Arnold: *Corpus incorruptum*. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung, in: Arnold Angenendt/Hubertus Lutterbach (Hgg.): *Die Gegenwart von Heiligen und Reliquien*, Münster 2010, S. 109–143.
- Antenhofer 2015 = Antenhofer, Christina: Der so genannte ‚Brautbecher der Margarete Maultasch‘ im Blick der kulturgeschichtlichen Fragen zur materiellen Kultur des Spätmittelalters, in: Christoph Haidacher/Mark Mersowsky (Hgg.): *1363–2013. 650 Jahre Tirol mit Österreich*, Innsbruck 2015 (Veröffentlichungen des Tiroler Landesarchivs 20), S. 255–280.
- Asher 1964 = Asher, John: Textkritische Probleme zum ‚guoten Gêrhart‘, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38.4 (1964), S. 565–575.
- Asher 1972 = Asher, John: Der übele Gêrhart. Einige Bemerkungen zu den von Gabriel Sattler-Lindenast geschriebenen Handschriften, in: Herbert Backes (Hg.): *Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1972 (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 94, Sonderheft), S. 416–427.
- Curschmann 2007 [1999] = Curschmann, Michael: Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachlichem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, in: Michael Curschmann: *Wort – Bild – Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit*, 2 Bde., Baden-Baden 2007 (Saecula spiritalia 43), Bd. 2, S. 661–753 [zuerst erschienen in: Walter Haug (Hg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 378–470].
- Eikermann/Tomasek 2009 = Eikermann, Manfred/Tomasek, Tomas (Hgg.): *Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter im höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts*, 2 Bde., Bd. 2: *Artusromane nach 1230. Gralromane, Tristanromane*, bearb. von Tomas Tomasek, Berlin/New York 2009.
- Fingerlin 1971 = Fingerlin, Ilse: *Gürtel des hohen und späten Mittelalters*, München 1971.
- Fouquet 1973 = Fouquet, Doris: Die Baumgartenszene des ‚Tristan‘ in der mittelalterlichen Kunst und Literatur, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), S. 360–370.
- Fox/Panagiotopoulos/Tsouparopoulou 2015 = Fox, Richard/Panagiotopoulos, Diamantis/Tsouparopoulou, Christina: *Affordanz*, in: Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München/Boston 2015 (Materiale Textkulturen 1), S. 63–70.
- Frühmorgen-Voss 1973 = Frühmorgen-Voss, Hella: *Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47.4 (1973), S. 645–663.
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 1–52.

- Glauch 2010 = Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hgg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 149–185.
- M. Kern 1998 = Kern, Manfred: Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik, Amsterdam 1998 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 135).
- P. Kern 1981 = Kern, Peter: Die Artusromane des Pleier. Untersuchungen über den Zusammenhang von Dichtung und literarischer Situation, Berlin 1981 (Philologische Studien und Quellen 100).
- Kössinger 2017 = Kössinger, Norbert: Diesseits des Codex. Eine Skizze zu deutschsprachigen Texten des Mittelalters auf alternativen Schriftträgern am Beispiel der *Kölner Inschrift*, in: Michael Brauer (Hg.): Kulturen des Buches in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit, Heidelberg 2017 (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit 8), S. 57–65.
- Lejeune/Stiennon 1966 = Lejeune, Rita/Stiennon, Jacques: Die Rolandssage in der mittelalterlichen Kunst, 2 Bde., Brüssel 1966.
- Lieb/Ott 2016 = Lieb, Ludger/Ott, Michael R.: Schnittstellen. Mensch-Artefakt-Interaktion in deutschsprachigen Texten des 13. Jahrhunderts, in: Friedrich-Emanuel Focken/Michael R. Ott (Hgg.): Metatexte. Erzählungen von schrifttragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur, Berlin/Boston 2016 (Materiale Textkulturen 15), S. 265–280.
- R.S. Loomis / L.H. Loomis 1938 = Loomis, Roger Sherman/Loomis, Laura Hibbard: Arthurian Legends in Medieval Art, 2 Bde., London/New York 1938 (The Modern Language Association of America. Monograph Series 9).
- Mühlemann 2013 = Mühlemann, Joanna: Artus in Gold. Der Erec-Zyklus auf dem Krakauer Kronenkreuz, Petersberg 2013 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 104).
- Mühlherr et al. 2016 = Mühlherr, Anna/Quast, Bruno/Sahm, Heike/Schausten, Monika (Hgg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne, Berlin/Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte 9).
- Neudeck 2006 = Neudeck, Otto: Der ‚verkehrte‘ Text. Zum grotesken Überlieferungsstil des Schreibers Gabriel Sattler, in: Eckart Conrad Lutz/Wolfgang Haubrichs/Klaus Ridder (Hgg.): Text und Text in lateinischer und volkssprachiger Überlieferung des Mittelalters. Freiburger Kolloquium 2004, Berlin 2006 (Wolfram-Studien 19), S. 425–447.
- Primisser 1819 = Primisser, Alois: Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung mit zwei Steindruckblättern, Wien 1819.
- Recker 2021 = Recker, Anabel: Fokalisierung im ‚Meleranz‘ des Pleiers, in: Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 4 (2021), S. 183–226.
- Reudenbach 2002 = Reudenbach, Bruno: „Gold ist Schlamm“. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter, in: Monika Wagner/Dietmar Rübel (Hgg.): Material in Kunst und Alltag, Berlin 2002 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 1), S. 1–12.
- Röckelein 2011 = Röckelein, Hedwig: ‚Die Hüllen der Heiligen‘. Zur Materialität des hagiographischen Mediums, in: Bruno Reudenbach/Gia Toussaint (Hgg.): Reliquiare im Mittelalter, 2., durchges. Aufl. Berlin 2011 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 5), S. 75–88.
- Schopphoff 2009 = Schopphoff, Claudia: Der Gürtel. Funktion und Symbolik eines Kleidungsstücks in Antike und Mittelalter, Köln/Weimar/Wien 2009 (Pictura et Poesis 27).
- Steffen 2011 = Steffen, Markus: Einleitung, in: Meleranz von Frankreich – Der Meleranz des Pleier. Nach der Karlsruher Handschrift. Edition – Untersuchungen – Stellenkommentar, hg. von Markus Steffen, Berlin 2011 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 48), S. IX–LV.

- Strohschneider 2014 = Strohschneider, Peter: Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vor-moderner Literatur, Heidelberg 2014 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 55).
- TPMA 1995–2002 = Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, begr. von Samuel Singer, hg. vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 13 Bde. und Quellenverzeichnis, Berlin/New York 1995–2002.
- VL 1977–2008 = Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, begr. von Wolfgang Stammer, fortgef. von Karl Langosch., hg. von Kurt Ruh, Gundolf Keil und Burghart Wachinger, 14 Bde., 2., völlig neu bearb. Aufl. Berlin 1977–2008.
- Vollmann 2016 = Vollmann, Justin: Vom erzählten Ding zur verdinglichten Erzählung. Heinrich von dem Türlin, Luhmann und die Ästhetik, in: Anna Mühlherr/Bruno Quast/Heike Sahn/Monika Schausten (Hgg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne, Berlin/Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte 9), S. 443–459.
- Vollmann 2020 = Vollmann, Justin: Textuelle Dinghaftigkeit. Eine Einleitung, in: MEMO 7 (2020), S. 1–11.
- Walker Bynum 2015 = Walker Bynum, Caroline: Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe, New York 2015.
- Wandhoff 2003 = Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2003 (Trends in Medieval Philology 3).
- Wedell 2012 = Wedell, Moritz: Gaben aus der Wildnis. Ihre semiotische Ambiguität und die Umdeutung des arthurischen Erzählens zum Minne- und Aventiureroman im *Melerantz* von dem Pleier, in: Margreth Egidi/Ludger Lieb/Mireille Schnyder/Moritz Wedell (Hgg.): Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin 2012 (Philologische Studien und Quellen 240), S. 255–280.
- Wenzel 2017 = Intermediale und intramediale Übertragung. Mittelalterliche Bezeichnungspraktiken in metaphorischer Rede und Illustration, in: Franziska Wenzel/Pia Selmayr (Hgg.): Übertragung. Bedeutungspraxis und ‚Bildlichkeit‘ in Literatur und Kunst des Mittelalters, Wiesbaden 2017 (Images Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 39), S. 1–22.
- Wieser 1965 = Wieser, Hans: Der Brautbecher der Margarete Maultasch, Innsbruck 1965 (Schlern-Schriften 234).
- Wolf 1988 = Wolf, Gerhard: *Alhie mueß ich ain gueten schwank einmischen*. Zur Funktion kleinerer Erzählungen in der Zimmerischen Chronik, in: Klaus Grubmüller/L. Peter Johnson/Hans-Hugo Steinhoff (Hgg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987, Paderborn 1988 (Schriften der Universität – Gesamthochschule – Paderborn. Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 10), S. 173–186.
- Zajic 2015 = Zajic, Andreas: Inschriftenpaläographische Anmerkungen zum sogenannten ‚Brautbecher der Margarete Maultasch‘, in: Christoph Haidacher/Mark Mersowsky (Hgg.): 1363–2013. 650 Jahre Tirol mit Österreich, Innsbruck 2015 (Veröffentlichungen des Tiroler Landesarchivs 20), S. 281–295.
- Zingerle 1862 = Zingerle, Ignaz Vinzenz: Becherinschrift, in: Germania 7 (1862), S. 112.
- Zingerle 1864 = Die Deutschen Sprichwörter im Mittelalter, gesammelt von Ignaz Vinzenz Zingerle, Wien 1864.
- Zudrell 2020 = Zudrell, Lena: Historische Narratologie der Figur. Studien zu den drei Artusromanen des Pleier, Berlin/Boston 2020 (Hermaea. Germanistische Forschungen, N.F. 152).

„Es sei eine lebendige Quelle, belebendes Wasser, eine reinigende Welle.“

Mittelalterliche Bronzetaufbecken im Spannungsfeld von Intermedialität und Intermaterialität

Zum Gedenken an Jeannet Hommers (1979–2022)

Abstract

Numerous bronze baptismal fonts from the late 13th to the early 16th century have been preserved in Northern Germany. Because of their similar pictorial programs, the earliest vessels in particular seem to be structured and shaped quite uniformly at first glance. The reliefs on the exterior of the basins suggest that they were produced with the help of models, clay or plaster forms, which can sometimes be linked to moulds which were circulated between different workshops. The inscriptions vary impressively. On the one hand, several different texts interpreting the sacrament of baptism can be found on these baptismal fonts, on the other hand these inscriptions are lavishly ornamented, thus making every vessel unique. Therefore, the process of producing these artefacts, as well as the particular theological focus on baptism, is a crucial point when studying the shape, the pictorial programs and the inscriptions on bronze fonts. In this study several Northern German baptismal fonts from the early 14th century are analysed, in order to trace the different theological and technical aspects that are revealed by their general conception, the reliefs, and the inscriptions on the artefacts.

Keywords

Baptismal Fonts, Bronze Fonts, Middle Ages, Liturgical History, Sacraments, Baptism, Inscriptions, Northern Germany

„Im Konzil von Lleida [...] ist bestimmt worden, dass jeder Priester, der keinen steinernen Taufbrunnen haben kann, allein für diese Aufgabe ein entsprechendes Gefäß haben soll, das aber nicht aus der Kirche herausgetragen werden darf. Der Taufbrunnen muss deshalb aus Stein sein, weil ja auch aus einem Felsen Wasser zur Vorbedeutung der Taufe entströmt ist. Aber auch Christus, der ein lebendiger Quell ist, ist Eckstein und Felsen.“¹

- 1 Durandus: *Rationale*, 6,83, Nr. 25 [S. 1081f.] (Übers. Herbert Douteil): *In concilio Ilerdensi statutum est, ut omnis presbyter qui fontem lapideum habere non potest, vas conveniens ad hoc solum officium habeat, quod extra Ecclesiam non deportetur. Debet ergo fons esse lapideus, nam et de silice aqua in baptismi praesagium emanavit. Sed et Christus qui est fons vivus, est lapis angularis, et petra.* Vgl. hierzu Sauer 1924, S. 138. Die folgenden Übersetzungen (einschließlich der Inschriften) sind, sofern nicht anders verzeichnet, von mir, J.H.V. – Die Forschung für diesen Artikel wurde gefördert durch die Deutsche

Mit diesen Worten gab der Bischof von Mende, Wilhelm Durandus, in seiner um 1290 entstandenen Liturgieerklärung *Rationale divinorum officiorum* die materiale Beschaffenheit von Taufbecken vor. Diese Anweisung führt er zum einen auf die typologisch als Präfiguration der Taufe gedeutete Begebenheit zurück, bei der Mose aus einem Felsen Wasser schlug, um den Durst des Volkes der Israeliten zu stillen (Ex 17,1–7), zum anderen bezieht er sie auf die impliziten Selbstcharakterisierungen Jesu als Eckstein, wie sie sich zunächst im Matthäusevangelium (Mt 21,42),² dann auch explizit im *Epheserbrief* findet (Eph 2,20),³ sowie als Quell lebendigen Wassers in der Perikope der Begegnung Jesu mit der Samariterin am Jakobsbrunnen (Io 4,4–26).⁴ Indem Durandus das Material des Taufbeckens allegorisch ausdeutet, erhält dieser Objekttyp implizit aufgrund seiner spezifischen Materialität selbst eine medial zu deutende Eigenaktivität. Dem Stein wird demnach eine Wirkmacht im Zusammenhang des Sakraments zugeschrieben, die argumentativ einerseits durch Rekurse auf die Heilsgeschichte wie den Exodus des Volkes Israel und andererseits durch die allegorisierende Interpretation des Taufbeckens als Christussymbol begründet wird.

Im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen zwei auf den ersten Blick doch recht unauffällig anmutende und daher von der kunsthistorischen Forschung nahezu völlig vernachlässigte Bronzefünten (von lat. *fons* ‚Taufbrunnen‘) aus den Kirchen in Lüdingworth und Altenbruch bei Cuxhaven, die im frühen 14. Jahrhundert entstanden sind und gerade nicht den von Durandus geäußerten Vorgaben für die Materialwahl der Taufbecken entsprechen. Ein besonderer Schwerpunkt liegt in diesem Zusammenhang auf der daran ablesbaren Interaktion von Materialität und Medialität, schließlich sind „[f]igürliche

Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder – EXC 2176 „Understanding Written Artefacts: Material, Interaction and Transmission in Manuscript Cultures“, Projektnr. 390893796. Die Forschung fand am Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) an der Universität Hamburg statt. Der Verfasser dankt den Pastorinnen und Pastoren der Kirchengemeinden, deren Bronzetaufen in dieser Studie näher behandelt werden, für die vielfältige Unterstützung.

- 2 Mt 21,42: *dicit illis Iesus numquam legistis in scripturis lapidem quem reprobaverunt aedificantes hic factus est in caput anguli a Domino factum est istud et est mirabile in oculis nostris* („Jesus sagt zu ihnen: ‚Habt ihr niemals in den Schriften gelesen: Der Stein, den die Bauenden zurückgewiesen haben, dieser ist zum Eckstein geworden? Vom Herrn ist dies gemacht worden, und es ist ein Wunder in unseren Augen. [...]‘“). Bibelstellen und ihre Übersetzungen hier und im Folgenden nach Biblia Sacra Vulgata.
- 3 Eph 2,20: *superaedificati super fundamentum apostolorum et prophetarum ipso summo angulari lapide Christo Iesu* („[Ihr seid] gebaut auf dem Fundament der Apostel und der Propheten, wobei der höchste Eckstein Christus Jesus ist“).
- 4 Bes. Io 4,10: *respondit Iesus et dixit ei si scires donum Dei et quis est qui dicit tibi da mihi bibere tu forsitan petisses ab eo et dedisset tibi aquam vivam* („Jesus antwortete und sagte zu ihr: ‚Wenn du die Gabe Gottes kenntest und <wüsstest>, wer der ist, der zu dir sagt: ‚Gib mir zu trinken‘, hättest vielleicht du ihn gebeten, und er hätte dir lebendiges Wasser gegeben.““).

Taufbecken [...] weit mehr als Aufbewahrungsgefäße geweihten Wassers, denn zwischen ihrer Funktion und den Elementen ihrer künstlerischen Ausstattung kann ein zeichenhafter Zusammenhang bestehen“.⁵ Zwar bezieht sich Widmaier hiermit auf steinerne Taufbecken und ihre Bildausstattung, doch lässt sich diese Beobachtung bruchlos auf Bronzefünten übertragen. Zum einen birgt die spezifische, mit dem Material Bronze zusammenhängende Fertigungstechnologie Implikationen für die Bildausstattung im Hinblick auf Grenzen und Potenziale, zum anderen sind eben diese und auch die in einem besonderen Verfahren hergestellten Inschriften konstitutiv für die medialen Dimensionen dieser Taufgefäße.

Diese im vorliegenden Beitrag ausgeführten Überlegungen erfolgen vor dem theoretischen Hintergrund der *Anderen Ästhetik*,⁶ so dass die Artefakte selbst als ästhetische Reflexionsfiguren wahrgenommen und analysiert werden, an denen die Ästhetik des Taufbeckens als dynamische Interaktion zwischen liturgischer Funktion, künstlerischer Gestaltung und (hier: ungewöhnlicher) Materialität verdeutlicht werden kann. Nach einer kurzen Einführung in die neutestamentlichen Aussagen zum Taufort und zur Entwicklung der ortsgebundenen Taufbecken sowie nach einigen Bemerkungen zu mittelalterlichen Fünten im Allgemeinen wird zunächst die Bronzetaufe aus Lüdingworth, schließlich das Taufgefäß aus Altenbruch beschrieben. Hierbei kommen insbesondere auch Aspekte der Herstellung dieser Becken und damit die an den Objekten erkennbare autologische Dimension zur Sprache. Anhand der an den Taufbecken angebrachten Inschriften und ihrer jeweiligen Kontexte werden anschließend die medialen, heterologischen Gesichtspunkte herausgearbeitet.

1. Neutestamentliche und frühchristliche Aussagen zum Taufort

Angesichts der von Durandus formulierten Vorgabe zum Material der Taufgefäße mag es überraschen, dass die neutestamentlichen Tauf-Erzählungen, so beispielsweise die der Taufe Jesu durch Johannes im Jordan (Mc 1,9–11 parr),⁷ aber auch die in der Apostelgeschichte geschilderte Taufe des Kämmerers der Kandake (Act 8,27–40), keine möglicherweise durch ihr Material oder sogar durch eine architektonische Einfassung besonders hervorgehobenen Orte oder gar Objekte für diese rituelle Handlung erwähnen: So tauft beispielsweise der Apostel Philippus den äthiopischen Hofbeamten in einer Wasserstelle (*quandam aquam*), die sie auf ihrem Weg eher zufällig zu passieren scheinen.⁸ Die

5 Widmaier 2021, S. 168.

6 Zum theoretischen Rahmen der *Anderen Ästhetik* Gerok-Reiter/Robert 2022.

7 Zur Taufe Johannes' des Täufers vgl. Dellling 1963, S. 38–55.

8 Corblet 1881–1882, Bd. 2, S. 3–7. Inwiefern es sich bei der Taufe des äthiopischen Kämmerers um eine Taufe mit Geistempfang und somit um eine Taufe nach heutigem Verständnis handelt, ist in der exegetischen Forschung umstritten. Vgl. Lange 2008, S. 4f.

im späten 1. oder frühen 2. Jahrhundert entstandene *Didache* (Zwölf-Apostel-Lehre) gibt schließlich vor, dass die Taufe „in lebendigem Wasser“ (ἐν ὑδατι ζώντι [*en hydati zōnti*]) gespendet werden solle, womit ein kaltes Fließgewässer wie ein Bach, Fluss oder eine Quelle gemeint ist.⁹ Auch in der Spätantike und im Frühmittelalter galt nach wie vor dieses Ideal, so dass die nun entstandenen Baptisterien über Becken verfügten, die einen Zu- und Abfluss für frisches, fließendes Wasser aufwiesen.¹⁰ Hiermit entstanden in der Regel an die Bischofskirchen angegliederte feste Tauforte, die nun eine architektonische Einfassung und eine Ausgestaltung durch Mosaiken und Fresken, vor allem jedoch eigens zur Taufe zu nutzende Becken erhielten.¹¹ Da sie in der Tradition antiker Bade- und Fischbassins standen, wurden sie als Piscinen (von lat. *piscis* ‚Fisch‘) bezeichnet.¹² Nachdem das Taufrecht im Verlauf des Mittelalters auch auf Kloster-, Stifts- und Pfarrkirchen übertragen wurde, entstanden dort fest installierte Taufbecken, die zumeist aus Stein gefertigt waren und somit der – vor einem allegorischen Hintergrund ergangenen – Weisung des Durandus entsprachen.¹³

Bei den im Mittelpunkt dieses Beitrags stehenden Füntten handelt es sich jedoch nicht um steinerne, sondern um bronzene Taufgefäße, die auf das erste Viertel des 14. Jahrhunderts datiert werden können. In der Regel wird die Verwendung von Bronze für Taufbecken auf das Fehlen von Natursteinvorkommen in Norddeutschland zurückgeführt, das auch als Grund für den Import der bereits im Laufe des 12. Jahrhunderts auf Gotland hergestellten Kalksteintaufbecken angenommen wird.¹⁴ Es gilt jedoch zu bedenken, dass zur Verbreitung der Bronzefüntten weitere Aspekte einen wichtigen Beitrag geleistet haben, wie schon Susanne Kähler in ihrer Studie über die bronzenen Taufbecken aus Lüneburger Werkstätten zum Ausdruck brachte: Sie wendet ein, dass ebenso wie die Steinblöcke oder die bereits fertiggestellten steinernen Taufbecken auch die Rohstoffe für den Bronzeguss in die Region transportiert werden mussten. Stattdessen nimmt sie an, dass „die Austauschbarkeit der Techniken des Glocken- und Taufbeckenguß [...] und die schnelle Verbreitung der aus der Harzgegend eingeführten Bronzegußtechnik“¹⁵ hierfür verantwortlich seien. Auf technologische und konzeptionelle Gesichtspunkte sowie theologische Materialallegoresen und -exegesen, die das Spannungsfeld einer *Anderen Ästhetik* eröffnen und die Überlegungen des vorliegenden Beitrags prägen, geht sie jedoch nicht ein. Bevor diese Aspekte im weiteren Verlauf der

9 Didache 7,1 f.; vgl. hierzu auch Poscharsky 2006, S. 21; Ulrich 2006, S. 29; Müller 2012, S. 94; Schlegel 2012, S. 178–193.

10 Poscharsky 2006, S. 22.

11 Müller 2012, S. 105 f.; zum Bildprogramm frühchristlicher Tauforte vgl. Jensen 2012.

12 Corblet 1881–1882, Bd. 2, S. 10; Poscharsky 2006, S. 22; zu frühchristlichen Piscinen vgl. Ristow 1998, S. 27–52; Ristow 2009, S. 36–42.

13 Signori 2013, S. 246 f.

14 Beelte 1962, S. 117.

15 Kähler 1993, S. 11.

Untersuchung vertieft werden können, soll der Blick im übertragenen Sinne *ad fontes*, auf die Objekte selbst – und in diesem Sinne – auf die Bronzefünten aus Cuxhaven und ihre spezifische Herstellungsmethode gerichtet werden.

2. Die Bronzetaufen in Lüdingworth und Altenbruch und ihre Bildausstattung

Das Taufbecken der St. Jacobi-Kirche in Cuxhaven-Lüdingworth steht südlich vom Hochaltar auf einem gemauerten ringartigen Ziegelsockel, der möglicherweise zur Aufnahme einer Kohlenpfanne zum Erwärmen des Taufwassers diente, allerdings laut Juratenrechnungen erst 1601 errichtet wurde (Abb. 1).¹⁶ Ob das auf das beginnende 14. Jahrhundert datierte Taufbecken im Mittelalter im Westen der Kirche aufgestellt war, wie



Abb. 1. Taufbecken, frühes
14. Jahrhundert, Bronze,
Höhe 77,3 cm, Ø außen 77,0 cm,
Cuxhaven-Lüdingworth, St. Jacobi

16 Kirche Lüdingworth 1932, S. 31. Weckwerth 2004b, S. 12, vermutet, dass solche Ziegelunterbauten als Feuerstellen dienten und zum Erwärmen des Taufwassers genutzt wurden.



Abb. 2. Standfigur des Taufbeckens, frühes 14. Jahrhundert, Bronze, Höhe der Standfiguren 36,0–37,1 cm, Cuxhaven-Lüdingworth, St. Jacobi

es für zahlreiche Taufgefäße belegt ist, jedoch nie offiziell vorgeschrieben war, kann ohne archäologische Untersuchungen nicht geklärt werden.¹⁷ Der Kessel ruht auf vier archaisch wirkenden Standfiguren (Höhe: 36,0–37,1 cm), die einander nahezu völlig gleichen und deren Gussmodelle mithilfe desselben Formmodells geschaffen wurden (Abb. 2).¹⁸ Bei einer Höhe von 77,3 cm besitzt die Cuppa einen Außendurchmesser von 77,0 cm und verjüngt sich stark, fast glockenartig, nach unten. Die Wandung des Taufkessels ist durch horizontal umlaufende Stege in drei Zonen geteilt: Auf das leicht konvex gewölbte Bodenstück folgt eine schlichte, ungegliederte und weder mit ornamental-vegetabilen noch mit figuralen Reliefs besetzte Partie, in deren Bereich die

17 Im mittelalterlichen und in der Regel nach Osten orientierten Kirchenraum befand sich der Taufort sehr häufig im Westen. Aus Richtung Osten wurde die Wiederkunft Christi (Parusie) am Ende aller Tage – gleich der aufgehenden Sonne – erwartet. Der Sitz des Bösen und der Dämonen war demgegenüber nach mittelalterlicher Anschauung im Westen verortet. Zudem besaß das im Westen aufgestellte Taufgefäß implizit auch die Aufgabe, als Ort der Tauferinnerung zu dienen, da der Haupteingang der Kirche nahezu regelhaft im Westen lag, so dass die Gläubigen das dort stehende Taufbecken zwangsläufig beim Betreten der Kirche passieren mussten. Vgl. hierzu Poscharsky 2006, S. 24; Schlegel 2012, S. 237–244.

18 Zu diesem Taufbecken vgl. Mundt 1908, S. 14 f.; Kirche Lüdingworth 1932, S. 31; Weckwerth 2004a, S. 6.

Köpfe der Tragefiguren ragen. Hieran schließt sich das 21,8 cm hohe Hauptregister an, das mit 16 kleinen Reliefplatten besetzt ist, von denen sich jeweils zwei gleichen. Es wurden alternierend größere, 12,0–12,9 cm hohe und etwas kleinere, 7,8–8,0 cm hohe sowie zwei 11,1 cm hohe figürliche Reliefs angebracht (Abb. 3). Während die größeren Platten einen Bischof mit Märtyrerpalme, einen Heiligen mit Buch sowie die Apostel Petrus und Paulus zeigen, sind auf den kleinen Reliefs ein Erzbischof, ein Diakon sowie der thronende Christus erkennbar; zwischen beiden Reliefgruppen ist aufgrund ihrer Abmessungen die thronende Maria mit Kind angebracht. Unterhalb des oberen Randes legt sich ein 8,5 cm hohes Inschriftband um die Cuppa. Der Text dieser aus Majuskeln gebildeten, linksläufigen und spiegelverkehrten Inschrift lautet: + SIT:FONS·VIVVS·AQVA·REG[ener]ANS·U[n]DA·PURI[ficans]· – „Es sei eine lebendige Quelle, belebendes Wasser, eine reinigende Welle.“ (Abb. 4). Über die Schriftgestaltung an dieser Fünfte urteilte Albert Mundt: „Ihre starkplastischen Buchstaben sind allzu groß, sie schädigen die Reliefs in ihrer Wirkung. Ihrer Form nach sind sie etwas plump und stehen zum Teil noch den Kapitalen nahe.“¹⁹ Diese Anmutung ist auf die Produktionsweise des Taufbeckens und – damit verbunden – auch der Inschrift zurückzuführen.

Im Gegensatz beispielsweise zu den exzeptionellen, im Wachsausschmelzverfahren gefertigten und mit zahlreichen, tief hinterschnittenen Reliefs versehenen Taufgefäßen aus Notre-Dame-aux-Fonts in Lüttich,²⁰ geschaffen zwischen 1107–1125 von Reiner von Huy und heute in der dortigen Kirche Saint-Barthélemy aufgestellt, im Hildesheimer Mariendom, gestiftet wohl von Wilbrand von Oldenburg-Wildeshausen († 1233),²¹ und in St. Marien in Lübeck, 1337 von Hans Apengeter gegossen,²² liegt den Bronzefünten aus Lüdingworth und Altenbruch das Mantelabhebeverfahren zugrunde.²³ Gegenüber dem sehr aufwendigen und kostspieligen Wachsausschmelzverfahren, das die Fertigung eines Modells des zu gießenden Taufbeckens (in weiten Teilen) aus Wachs vorsah, ist das Mantelabhebeverfahren deutlich ökonomischer, es lässt jedoch weder die konzeptionelle und auch plastische Vielfalt noch eine besondere Relieftiefe zu. Bei dieser Produktionsmethode wird nicht das Modell des Taufbeckens vollständig aus Wachs hergestellt, sondern zunächst ein Kern aufgemauert und mit Lehm abgedeckt, der mithilfe einer Schablone, die drehbar an einer vertikalen Spindel befestigt ist, genau abgedreht wird und dem Inneren des Taufbeckens seine Form verleiht. Hierauf wird schließlich erst eine Talg- und dann eine Lehmschicht („Hemd“ genannt) appliziert. Erneut wird der Lehm unter Zuhilfenahme einer Schablone so auf den Kern modelliert, dass er exakt die

19 Mundt 1908, S. 15.

20 Zu diesem Taufbecken vgl. Reudenbach 1984; Xhayet/Halleux 2006.

21 Zu diesem Taufbecken vgl. Höhl 2009.

22 Zu diesem Taufbecken vgl. Vennebusch 2022b (mit weiterer Literatur).

23 Zu diesem Verfahren vgl. Otte 1884, S. 108–113; Beelte 1962, S. 112–114; Kähler 1993, S. 14–16; Seyderhelm 2006, S. 174 f.



a) Märtyrerbischof (,Set 1'),
Höhe 12,0 cm



b) Heiliger mit Buch (,Set 1'),
Höhe 12,5 cm



c) Heiliger Petrus (,Set 1'), Höhe
12,5 cm



d) Heiliger Paulus (,Set 1'),
Höhe 12,3 cm



e) Erzbischof (,Set 2'),
Höhe 8,0 cm



f) Heiliger Diakon (,Set 2'),
Höhe 7,9 cm



g) Thronender Christus (,Set 2'),
Höhe 8,0 cm



h) Thronende Maria mit Kind
(,Set 3'), Höhe 11,1 cm

Abb. 3. Relieffiguren an der
Cuppa des Taufbeckens,
frühes 14. Jahrhundert,
Bronze, Cuxhaven-
Lüdingworth, St. Jacobi

Abb. 4. Inschrift an der Cuppa
des Taufbeckens, frühes
14. Jahrhundert, Bronze, Höhe
der Majuskeln 6,2–7,8 cm,
Cuxhaven-Lüdingworth,
St. Jacobi



Ausmaße und das Profil der später zu gießenden Cuppa besitzt. In eine weitere, auf das Hemd aufgetragene dünne Talgschicht werden ebenfalls mithilfe von Schablonen die umlaufenden Stege gezogen sowie aus Wachs gefertigte und in der Regel mithilfe von Modeln geformte Reliefs oder Medaillons eingedrückt, bevor eine dritte Lehmschicht („Mantel“) aufgebracht wird. Schließlich wird unter dem gesamten Aufbau ein Feuer entfacht, wodurch das Wachs, das seinen Abdruck im Mantel hinterlassen hat, ausschmilzt und die drei Formen gebrannt werden und aushärten. Nach der Abnahme des Mantels wird das Hemd abgeschlagen. Sofern auf das Hemd noch nicht im Zusammenhang mit der Applikation der Reliefplättchen eine aus Wachsbuchstaben bestehende Inschrift aufgesetzt wurde, kann nun ein Text in den ausgehärteten Mantel geritzt werden.²⁴ Schließlich wird diese äußere Form zurück auf den Kern gehoben, die Gussformen für die Tragefiguren werden aufgesetzt und die Gussgrube wird mit gestampftem Sand fest verschlossen, bevor in den ehemals vom Hemd eingenommenen Hohlraum die flüssige Bronze eingegossen wird.

Ein Blick auf die Inschrift am Taufbecken in Lüdingworth zeigt, dass die Majuskeln freihändig mit Wachs auf das Hemd modelliert wurden, was die bisweilen etwas wulstige und von Mundt kritisierte Gestaltung der Buchstaben bedingte. Neben der besonderen und äußerst seltenen Produktionsweise der Inschrift lässt sich an dieser Fünfte wie an kaum einer anderen das additive, modulare und kombinatorische Prinzip ihrer plastischen Gestaltung, gleichsam die technisch-artistische Eigenlogik, deutlich ablesen: Ganz offensichtlich wurden die aufgesetzten Modelle nur grob ausgeschnitten und ihre Schnittkanten nicht der späteren Oberfläche der Wandung angeglichen, als diese Wachsplättchen während des Formgebungsprozesses auf das Hemd, das Guss-

24 Zur Produktion von Inschriften auf mittelalterlichen Bronzetaufen vgl. Vennebusch 2022a.



Abb. 5. Ulricus (?): Taufbecken, frühes 14. Jahrhundert, Bronze, Höhe 83,6 cm, Ø außen 77,8 cm, Cuxhaven-Altenbruch, St. Nicolai

modell der Fünfte, aufgesetzt wurden. Wohl auch aus diesem Grund charakterisierte sie Mundt als „sehr geringwertige Taufe“.²⁵ Zudem legt die unterschiedliche Höhe der Reliefs die Vermutung nahe, dass an der Wandung der Cuppa Applikationen aus drei verschiedenen Sets an Formmodellen miteinander kombiniert wurden.²⁶

Auch die Bronzetaufe im benachbarten Cuxhaven-Altenbruch macht das modulare Prinzip der Reliefgestaltung anschaulich: So ist die Wandung der auf das 1. Viertel des 14. Jahrhunderts datierten Bronzetaufe der dortigen St. Nicolai-Kirche mit den gleichen figürlichen Darstellungen besetzt, die jedoch aufgrund des vierfach wiederholten, ca. 23,2 × 11,0 cm messenden, dominierenden Reliefs des Pantokrators kaum ins Auge fallen (Abb. 5).²⁷ Der thronende und mit einem prächtigen Gewand bekleidete Christus hält in seiner Linken einen geschlossenen Codex und hat die Rechte zum Segen erhoben

25 Mundt 1908, S. 14.

26 Set 1: Märtyrerbischof, Heiliger mit Buch, Petrus, Paulus/Set 2: Erzbischof, Diakon, thronender Christus/Set 3: Maria mit Kind.

27 Zu diesem Taufbecken vgl. Mundt 1908, S. 19–25; Weckwerth 2004b, S. 12.



Abb. 6. Ulricus (?): Relief des Pantokrators mit den Medaillons der Symbolwesen der Evangelisten an der Cuppa des Taufbeckens, frühes 14. Jahrhundert, Bronze, Höhe des Pantokrators 23,2 cm, Ø der Medaillons 4,2–4,7 cm, Cuxhaven-Altenbruch, St. Nicolai

(Abb. 6). Ihn umgeben Medaillons mit einem Durchmesser von 4,2–4,7 cm, in denen die geflügelten *Animalia*, die Symbolwesen der vier Evangelisten, Mensch, Löwe, Stier und Adler, dargestellt sind. Zwischen den Evangelistensymbolen und dem Pantokrator sind die 11,8–12,5 cm hohen Reliefplättchen des Märtyrerbischofs, des Heiligen mit Buch sowie der Apostelfürsten Petrus und Paulus angebracht, die ebenfalls an der Bronze-fünte in Lüdingworth erkennbar sind und einer der drei Gruppen an figürlichen Reliefapplikationen entsprechen (Abb. 7).²⁸ Im gesamten Bereich der Unterelbe von Dithmarschen (Büsum²⁹ und Marne) bis in die Lüneburger Heide (Uelzen-Holdenstedt) sind diese Darstellungen nachweisbar, hier jeweils auch mit dem zentral angeordneten Relief des Pantokrators (Abb. 8 und 9).³⁰

An diesem Befund wird deutlich, dass die Model, mit denen diese Applikationen angefertigt wurden, oder auch die ihnen zugrundeliegenden Patrizien kursierten oder dass es sich – was im Zusammenhang dieser Gruppe von Taufbecken zu vermuten ist –

28 Mundt 1908, S. 20.

29 Zu diesem Taufbecken vgl. Thun 1984, S. 32–35.

30 Weitere Taufbecken dieses Typs stehen in den Kirchen in Jork-Borstel und Oederquart, die Fünte in Estebrügge weicht teilweise von dieser Konzeption ab. Vgl. Mundt 1908, S. 19; Teuchert 1978, S. 172f.; Teuchert 1986, S. 32.



a) Märtyrerbischof, Höhe 11,9 cm



b) Heiliger mit Buch, Höhe 12,5 cm



c) Heiliger Petrus, Höhe 11,8 cm



d) Heiliger Paulus, Höhe 12,2 cm

Abb. 7. Ulricus (?): Relieffiguren („Set 1“) an der Cuppa des Taufbeckens, frühes 14. Jahrhundert, Bronze, Cuxhaven-Altenbruch, St. Nicolai



Abb. 8. Ulricus (?): Taufbecken, frühes 14. Jahrhundert, Bronze, Höhe 87,3 cm, Ø außen 79,0 cm, Jork-Borstel, St. Nikolai



Abb. 9. Ulricus (?): Taufbecken, frühes 14. Jahrhundert, Bronze, Höhe 93,0 cm, Ø außen 74,5 cm, Oederquart, St. Johannis

um Erzeugnisse einer Werkstatt handelt.³¹ Woher die Vorlagen stammen, ist nach wie vor unklar, doch könnten die Reliefs des Pantokrators und der *Animalia* einen Hinweis hierauf geben: Dieselbe Christusgestalt mit den vier Symbolwesen der Evangelisten, nun jedoch aus gestanztem und vergoldetem Silberblech, prangt auch auf dem Vorderdeckel des Spandauer Evangeliars (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. fol. 375; Abb. 10), dessen Entstehung in Norddeutschland im späten 13. Jahrhundert vermutet wird, so dass die Herkunft der Reliefs im Bereich der norddeutschen Goldschmiedekunst anzunehmen ist.³² Trotz der Verwendung gleicher Reliefmodel für die figürlichen Applikationen auf den Taufbecken dieser Gruppe gleichen sich die Fünten nicht, sondern zeigen insbesondere durch die Inschriften je eigene konzeptionelle und gestalterische Ausprägungen, vor allem aber deutliche Unterschiede die Gussqualität betreffend. Daher lässt sich die Beobachtung, die Wolfgang Teuchert am Beispiel analog konzipierter Bronzefünten in Schleswig-Holstein machte, ebenso auf

31 Seyderhelm 2006, S. 177.

32 Saherwala/Theissen 1987, S. 249 [Nr. IV.16]; zur Benutzung gestanzter Reliefs vgl. Appuhn 1955. Mundt 1908, S. 20f., war diese Goldschmiedearbeit noch unbekannt, so dass er ein Elfenbeinrelief als Vorlage annahm und den Segensgestus als byzantinisch charakterisierte.



Abb. 10. Vorderer und hinterer Einbanddeckel des Spandauer Evangeliiars, spätes 13. Jahrhundert, Holzkern, Silber (vergoldet, getrieben, gestanzt), Kupfer, Messing (gegossen, graviert, ziseliert), Steinfassungen, 30 × 22 cm, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. theol. lat. fol. 375

die beiden Taufgefäße aus Lüdingworth und Altenbruch übertragen: „Die Reproduktion gleicher Formen geschah freilich auf verschiedene Weise und gestattete gewisse Variationen.“³³

Dass diese Konzeption an zahlreichen Taufbecken anzutreffen ist, könnte durch die Interpretation des Bildprogramms als visueller Ausdruck des Missions- oder Taufbefehls Jesu im Matthäusevangelium (Mt 28,19f.) erklärbar werden: „Geht also und lehrt alle Völker und tauft sie im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes und lehrt sie, alles zu bewahren, was ich euch geboten habe. Und siehe, ich bin bei euch an allen Tagen bis zur Vollendung der Welt.“³⁴ Zu dieser Deutung veranlasst insbesondere die Quincunx-Figuration, die aus den um das Relief des Pantokrators angeordneten Medaillons der *Animalia* gebildet wird und durch die Betonung der Zahl vier auf die Verbreitung des Christentums über alle vier Himmelsrichtungen rekurriert. Bezeichnenderweise wird diese Figuration auf dem Rückdeckel des Spandauer Evangeliiars noch

33 Teuchert 1986, S. 32.

34 Mt 28,19f.: *euntes ergo docete omnes gentes baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti docentes eos servare omnia quaecumque mandavi vobis et ecce ego vobiscum sum omnibus diebus usque ad consummationem saeculi*. Zum Taufbefehl und zu seiner Rezeption vgl. Koch 1910, S. 27–32.

einmal explizit dargestellt.³⁵ Die Interpretation der Bildausstattung als Visualisierung des Missions- oder Taufbefehls kann auch durch die Beobachtung untermauert werden, dass das erste Zeugnis für die Verwendung der Reliefs des Pantokrators und der Medallions mit den Symbolen der Evangelisten ein Buchdeckel eines Evangeliums ist, das zur Rezitation der Evangelienperikopen und letztlich somit zur Kommunikation und Verbreitung des Glaubens eingesetzt wurde.

3. Die Scharnierfunktion der Inschriften

An den beiden Bronzetaufen markieren die Inschriften die Schwelle zwischen Medialität und Materialität, ebenso die zwischen der autologischen und heterologischen Dimension, wobei letztere in diesem Fall theologiehistorische Kontexte, Adressanten und die Funktion der Artefakte umfasst. Schon anhand der Bildprogramme der Taufbecken wurde deutlich, dass sich Bronzefünten bisweilen zu gewissen Gruppen zusammenstellen lassen, die in der Gestaltung der Cuppa und der Auswahl der darauf applizierten Reliefs übereinstimmen. Diese Kongruenz schließt die Tragefiguren, was besonders in der bisherigen kunsthistorischen Forschung betont wurde,³⁶ vor allem aber auch die Inschriften ein: Während die Fünte in Lüdingworth sowohl im Hinblick auf ihre Konzeption mit den Reliefs und Tragefiguren als auch hinsichtlich des Textes sowie der Produktionsweise der Inschrift (+ SIT : FONS · VIVVS · AQVA · REG[ener]ANS · U[n]DA · PURI[ficans] ·) zumindest auf lokaler Ebene recht einzigartig ist, lassen sich sechs weitere Taufbecken (Büsum, Jork-Borstel, Marne, Oederquart, Uelzen-Holdenstedt und auch die wohl etwas später unter Benutzung einiger gleicher Reliefmodel entstandene Fünte in Estebügge) an die Seite des in Altenbruch genutzten Taufgefäßes stellen. Sämtliche Taufbecken dieser Gruppe besitzen unter ihrem Rand ein umlaufendes Band mit demselben Text (+ QVI · BAPTIZATUR · HOC · SACRO · FONTE · LAVATVR – ‚Wer in dieser heiligen Quelle getauft wird, wird gewaschen‘), der jedoch den Schriftbefund betreffend unterschiedlich ausgestaltet ist, so dass zwischen verschiedenen ‚Schreibern‘ oder ‚Ritzern‘ unterschieden werden kann. In Altenbruch werden die linksläufigen und spiegelverkehrten Buchstaben durch die filigranen, vegetabilen Zierformen verlebendigt, beispielsweise gehen die Konturen beiderseits an den Schäften und Deckbalken in Blattornamente oder eingerollte Sporen über, zudem sind die Binnenräume mit feinen Zeichnungen, in der Regel ebenfalls mit Blattornamenten, ausgefüllt.³⁷ Darüber hinaus nehmen in den Worten QVI und LAVATVR kleine Gesichter den Bereich zwischen den

35 Westermann-Angerhausen 1973, S. 111f.

36 Vgl. Mundt 1908; Kähler 1993.

37 Zur Inschrift Mundt 1908, S. 24.

beiden Schrägschäften bei den kapitalen Buchstaben V ein.³⁸ Ähnliche stilistische Ausprägungen finden sich auch in Marne, Jork-Borstel und Oederquart, wohingegen die Majuskeln auf den anderen Fünten dieser Gruppe deutlich hiervon abweichen. Daher kam Mundt zu dem Schluss, dass die Taufbecken – trotz der Übereinstimmungen hinsichtlich des Inhalts der Texte und hinsichtlich der Reliefs – „[d]er Form ihrer Inschriftbuchstaben nach [...] von verschiedenen Händen“³⁹ stammen. Hierbei gilt jedoch einschränkend zu beachten, dass es sich möglicherweise nur um unterschiedliche Schreiber der Inschriften handeln könnte, nicht aber zwingend um verschiedene Gießer oder Konzepteure handeln muss.⁴⁰ Wie bereits im Zusammenhang mit der Herstellungstechnologie erwähnt, wurden die Texte an den im Mantelabhebeverfahren gefertigten Fünten in der Regel in den durch das Brennen ausgehärteten und auf die Seite gelegten oder auf ein Gerüst über der Formgrube gestellten Mantel geritzt, wodurch sie am Guss selbst erhaben erscheinen, da die Bronze die Einkerbungen im getrockneten Lehm ausfüllte. Bei der Anbringung der Texte hatten die Schreiber zu beachten, dass die Cuppa mit der Öffnung nach unten gegossen wurde, sie mussten die Inschriften daher auf dem Kopf stehend und rechtsläufig anbringen, nicht linksläufig wie auf den doch eher in höherer Stückzahl und daher wohl mit größerer Routine produzierten Glocken. Vermutlich führten Unsicherheit und Flüchtigkeit zu den oftmals zu beobachtenden Fehlern wie auf dem Kopf stehenden oder spiegelverkehrten Buchstaben oder linksläufigen Inschriften wie in Altenbruch.⁴¹ Trotz solcher Schwierigkeiten gestattete diese Produktionsweise eine äußerst filigrane, fast schon zeichnerische Gestaltung und Ornamentierung der aus feinen Linien bestehenden und teilweise mit Binnenzeichnungen versehenen Buchstaben. Während die visuelle Wirkung der Inschrift in Altenbruch auf ihrer aufwendigen Ausführung beruht, wird sie in Lüdingworth durch die Größe und Plastizität der Buchstaben evoziert. Die einzelnen Lettern sind hier nicht in den ausgehärteten Lehmmantel geritzt worden, sondern wurden vermutlich mit Wachs frei auf das Lehmhemd modelliert, so dass die Formgebung noch heute mit Daumen und Zeigefinger nachvollzogen werden kann. Hiermit ist diese Fünfte ein äußerst früher Zeuge für eine in der Regel

38 Aufgrund dieses Details schrieb Mundt 1908, S. 24f., die Fünfte Meister Ulricus zu, da in der Inschrift auf einer Glocke im Dom in Bardowick die Balken des Buchstabens V ein ähnliches Gesicht einfassen und ein weiterer, auf derselben Glocke angebrachter Text den Meister Ulricus als ihren Schöpfer nennt. An dieser Annahme wird nicht nur der enge Zusammenhang von Glocken- und Taufbeckenguss deutlich, sondern auch das Potenzial dieser Produktionsweise der Inschriften, die Texte mit besonders fein gearbeiteten Zierformen und Besatzornamenten zu versehen. Vgl. Wrede 1908, S. 14–22.

39 Mundt 1908, S. 19.

40 Als Beispiel für die oftmals feststellbare Setzung, dass die Urheber der Inschriften auch die Glockengießer waren, vgl. Wrede 1908, S. 14–22.

41 Zu Fehlern bei der Herstellung von Inschriften auf Bronzetaufen vgl. Vennebusch 2022a, S. 156.



Abb. 11. Eglert: Taufbecken, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts, Bronze, Höhe 96,3 cm, Ø außen 71,9 cm, Jork-Estebrügge, St. Martini

erst ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu beobachtende Produktionsweise von Inschriften auf Taufgefäßen.⁴²

Nach den Potenzialen und Herausforderungen der Herstellungsverfahren der Inschriften soll erneut der Inhalt der Texte an den mit dem Taufbecken in Altenbruch verwandten Fünten und damit die heterologische Dimension fokussiert werden: Während in Estebrügge die Majuskelschrift

···Q·V·I·B·A·P·T·I·Z·A·T·U·R·H·O·C·Z·A·C·R·O·F·O·N·T·E·L·A·V·A·T·U·R·
M·A·G·I·S·T·E·R·E·G·L·E·R·T·M·E·F·E·C·I·T···

Wer in dieser heiligen Quelle getauft wird, wird gewaschen. Meister Eglert hat mich hergestellt.

noch um die Nennung des Gießers, des Meisters Eglert, ergänzt wurde (Abb. 11),⁴³ findet sich in Uelzen-Holdenstedt eine bemerkenswerte Erweiterung: Hier schließen sich an den schon zitierten Text die Worte *mundus labe* an:

42 Vennebusch 2022a, S. 160.

43 Zu diesem Taufbecken vgl. Mithoff 1878, S. 40; Clasen et al. 1965, S. 286 (Taf. 254 und 260); Bitter-Wirtz 1985, S. 36; Albrecht 1997, S. 208; Kirchengemeinde Estebrügge 2011, S. 13.

+ Q · V · I · B · A · P · T · I · Z · A · T · U · R · H · O · C · S · A · C · R · O · F · O · N · T · E · L · A · V · A · T · V · R ·
M · V · N · D · V · S · L · A · B · E

Wer in dieser heiligen Quelle getauft wird, wird von der Sünde reingewaschen.

Dadurch bringt die Inschrift zum Ausdruck, wovon der Täufling durch die Taufe reingewaschen wird, nämlich von der Sünde (Abb. 12).⁴⁴ Laut Silvia Schlegel handelt es sich bei derartigen um die Reinigung kreisenden Texten und Aphorismen um „[e]ines der häufigsten Themen der Inschriften, sofern sie sich auf Wesen und Wirkung der Taufe beziehen“.⁴⁵



Abb. 12. Ulricus (?): Taufbecken, frühes 14. Jahrhundert, Bronze, Höhe 78,0 cm, Ø außen 72,2 cm, Uelzen-Holdenstedt, St. Nicolai

⁴⁴ Zu diesem Taufbecken vgl. Mithoff 1877, S. 99; Schäffer 1951; Lucka 1984, S. 84; Egge 1995, S. 7 f.

⁴⁵ Schlegel 2012, S. 266.

4. Mediale Dimensionen von Taufsakrament und Taufbecken

Der Zusatz von *mundus labe* in der Inschrift des Taufbeckens in Uelzen-Holdenstedt lenkt den Blick nun auf die mittelalterliche Tauf- und Sakramententheologie, die am Beispiel des wiederkehrenden Sinnspruchs auf den Vertretern dieser Gruppe von Bronze-fünften entwickelt werden kann: Die christliche Taufe hat ihr Vorbild in der Umkehrtaufe Johannes des Täufers im Jordan, die selbst Jesus empfing und die sehr häufig zum Bildprogramm mittelalterlicher Taufbecken sowohl aus Stein als auch aus Bronze zählt.⁴⁶ Indem Jesus selbst seinen Jüngern den bereits erwähnten Missions- oder Taufbefehl gab, wurde die Verbreitung des christlichen Glaubens mit der Spendung der Taufe verbunden. Im weiteren Verlauf der Lehrentwicklung deutet Petrus in seiner Pfingstpredigt die Taufe als einen Akt der Sündenvergebung einerseits und andererseits der Geistmitteilung (Act 2,38). Im *Römerbrief* verbindet Paulus explizit die Taufe mit der Kreuzigung und der Grablegung Christi: Indem die sündenvolle Existenz eines jeden Täuflings schon mit Christus gekreuzigt wurde, ist der Empfänger des Sakraments frei von der Sünde. Da Paulus die Taufe in Analogie zum Begräbnis Christi deutet, wird ihm zufolge auch der Täufling sinnbildlich mit ihm begraben und harret der Auferstehung (Rm 6,3–8). Auf die Sündenvergebung durch die Taufe rekurriert Paulus auch im *1. Korintherbrief*, wobei er sich auch explizit auf eine Waschung bezieht (I Cor 6,11).⁴⁷ Cyrill von Jerusalem (313–386) reiht sich in diese Tradition ein und deutet in seinen *Mystagogischen Katechesen* die Taufe als „Bad der Wiedergeburt“⁴⁸ und „Vermittlung der Sündenvergebung“.⁴⁹ Zudem stellt er eine Analogie zum Leiden und Grab Jesu und der dreitägigen Grabesruhe aufgrund des dreimaligen Untertauchens bei der Taufspendung her.⁵⁰ Abgesehen von der Liturgieallegorese deuteten die weiteren Kirchenväter die Taufe in ihren Schriften vor allem „als augenblickliche und totale Vergebung aller Sünden“.⁵¹ Diese Wirkung wird jedoch ausschließlich auf den Taufakt zurückgeführt, zu dessen gültigem Vollzug außer Wasser keine anderen Flüssigkeiten genutzt werden dürfen.⁵²

Von einer spezifischen Materialität des Taufortes oder des Taufgefäßes oder gar seiner besonderen Bedeutung und Eigenaktivität ist in der patristischen Literatur

46 Widmaier 2021, S. 152.

47 Vgl. hierzu auch Neunheuser 1956, S. 11. Weitere Aspekte liefert die als Interpretament der Taufe anzusehende neutestamentlichen Briefliteratur, so beispielsweise der *Römerbrief*, in dem Paulus eher beiläufig eine Tauftheologie entwirft und ausführt, dass der Täufling durch das Eintauchen in das Wasser symbolisch mit Christus begraben werden und wieder auferstehen würde. Vgl. hierzu Schwarzmann 1950, S. 11–15; Schnackenburg 1950, S. 1–8.

48 Cyr. Hier. catech. 1,10 (S. 107).

49 Cyr. Hier. catech. 2,6 (S. 119).

50 Cyr. Hier. catech. 2,5 (S. 115–117) und 2,6 (S. 119). Vgl. hierzu auch Röwekamp 1992, S. 35–37.

51 Fürst 2008, S. 193.

52 Zum Taufwasser vgl. Corblet 1881–1882, Bd. 1, S. 170–178; Schlegel 2012, S. 178–193. Zu den ungültigen ‚Taufmaterien‘ vgl. Corblet 1881–1882, Bd. 1, S. 209–219.

jedoch keine Rede. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, ob und inwiefern ein Taufbecken bei der Spendung des Sakramentes selbst als handelndes Medium eine Eigenbedeutsamkeit erhält oder Eigenaktivität ausübt, die möglicherweise ebenfalls durch die Materialität ausgedrückt werden kann.⁵³ Auch im Mittelalter galt die von Augustinus in seinen *In Iohannis Evangelium Tractatus CXXIV* getroffene, prägnante Definition eines Sakraments als eines performativen Sprech- und Zeichenaktes: *accedit verbum ad elementum et fit sacramentum* („das Wort tritt zum Element hinzu und konstituiert das Sakrament“).⁵⁴ Auf die Taufe angewandt, bedeutet dies, dass zum Element des Wassers die entsprechende, die Weisung Jesu aus dem oben bereits erwähnten Taufbefehl aufgreifende Spendeformel *Ego te baptizo in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti* („Ich taufe dich im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes“) hinzutritt und bei entsprechender Intention die Gültigkeit des Sakraments gewährleistet.⁵⁵ Insofern steht die Taufhandlung selbst im Kontext der Intermedialität, denn es können sowohl die vom Taufspender zu sprechenden Worte als auch das Element Wasser als Medien aufgefasst werden, durch deren notwendige Interaktion das Sakrament überhaupt erst konstituiert wird, denn nach hochmittelalterlicher Anschauung wohnt dem Taufwasser ohne den Ritus keine aus sich selbst heraus wirksame Gnade oder Heilswirkung inne.⁵⁶

Neben der Materialesemantik sind die spezifischen Eigenschaften des (Tauf-)Wassers (flüssig, erfrischend, kühlend, belebend, reinigend) und die Phänomenologie damit zusammenhängender Handlungen (Taufen, Versinken, Auftauchen, Waschen) von eminenter Bedeutung, wie schon die theologischen Interpretationen des Taufsakraments andeutungsweise suggeriert haben.⁵⁷ Gerade hierauf rekurren die Inschriften, die von Schlegel als „[u]mgesetzte Theologie“⁵⁸ charakterisiert werden. An der bereits erwähnten Erweiterung der Inschrift des Altenbruch-Typs in Holdenstedt um die Worte *mundus labe* wird ersichtlich, dass an und mit dem Täufling durch die Spendung des Taufsakraments etwas geschieht, was nicht nur durch den Text vermittelt, „sondern im Moment der Taufhandlung durch die Taufmaterie Wasser ebenso wie durch Täufling und Taufadministrator verkörpert“,⁵⁹ aktualisiert und erfüllt wird: Die zu taufende Person muss (und kann) sich nicht zuallererst, wie bei der Umkehrtaufe des Täufers Johannes im Jordan, selbst bekehren, die Sünden bekennen und auf diese Weise zu einem neuen

53 Eine mediale Eigenaktivität des Objekts auch in kunsthistorisch relevanten Zusammenhängen postuliert die Akteur-Netzwerk-Theorie. Vgl. Hensel/Schröter 2012.

54 Aug. Io. ev. tr. 80,3 (S. 529, Nr. 5–6). Fast wortgleich wird dieses Diktum vom frühscholastischen Theologen Hugo von St. Viktor in seinem 1135 verfassten Traktat *De sacramentis Christianae fidei* wiederholt. Vgl. Schlegel 2012, S. 262; Knoch 2018, S. 348–350.

55 Zur Taufformel vgl. Corblet 1881–1882, Bd. 1, S. 270–277.

56 Schlegel 2012, S. 263.

57 Leeuw 1956, S. 386–393; vgl. hierzu auch Neuheuser 2018, S. 343 f.

58 Schlegel 2012, S. 266.

59 Widmaier 2021, S. 152.

Menschen werden,⁶⁰ sondern die Sünden der Welt werden durch den Taufakt vom Täufling abgewaschen, so dass er zum neuen Leben gelangt. Das Zustandekommen der unabhängig von jeder persönlichen Disposition von außen kommenden und daher als Gnade zu interpretierenden Wirkung kann im Rekurs auf die bereits erwähnte augustinische Sakramentsdefinition auch als performativer, eine Wirklichkeit durch eine Sprach- und Zeichenhandlung verändernder Akt gedeutet werden. Dies bringen ebenfalls die zwei parallelisierten, indikativischen Verbformen *baptizatur* und *lavatur* in der 3. Person Singular Präsens Passiv zum Ausdruck, die aufgrund des Modus eine faktische Aussage über das Wesen des Sakraments wiedergeben. Die Inschriften lassen jedoch noch einen weiteren Schluss zu: Ganz konkret findet dieser Prozess an dem jeweiligen Taufbecken statt, an dem die Inschrift angebracht ist, denn das Demonstrativpronomen *hoc* markiert exakt den Ort des Geschehens, nämlich „diese heilige Quelle“, womit im übertragenen Sinne ebenso „dieser heilige Taufbrunnen“ gemeint sein kann. Zwar wird die Fünfte selbst nicht als Vermittlerin der Taufgnade angesehen, da diese vom Vollzug der Taufe abhängig ist, doch wird sie aufgrund ihrer Teilhabe an der Spendung des Sakraments und als Behältnis der ‚Taufmaterie‘ Wasser selbst als heilig charakterisiert.

Die mediale Eigenaktivität des Taufbeckens und seiner Inschrift ist zugegebenermaßen begrenzt, da sich der unterhalb des Randes angebrachte Text aufgrund seiner grammatikalischen Struktur eher explikativ oder gar bekräftigend an die Gläubigen und den Priester richtet. Dennoch wird durch den Aphorismus, wie Christian Kiening am Beispiel des bereits erwähnten, mit zahlreichen auf das Taufsakrament bezogenen Inschriften und Reliefs versehenen Bronzetaufbeckens in Lüttich ausführt, „die Hoffnung genährt, das Becken selbst als Medium vermöge die Heilstiftung nicht bloß zu zeigen, sondern die Gläubigen an ihr partizipieren zu lassen“.⁶¹ Ob allerdings die Inschrift auf dem Taufbecken in Altenbruch überhaupt gelesen und vor allem auch verstanden wurde, ist angesichts der linksläufigen, wohl auf einen Flüchtigkeitsfehler zurückzuführenden Leserichtung und gleichermaßen auch wegen der lateinischen Sprache fraglich.⁶² Aber auch wenn es sich hierbei um ein Phänomen restringierter Schriftpräsenz handeln sollte,⁶³ so wäre die im Indikativ formulierte Aussage des Textes aufgrund ihres Modus als Affirmation über den Effekt des Sakraments zu verstehen, die zusätzlich als Garant der Taufgnade dienen und die Fünfte als Gefäß zum Vollzug dieser heiligen Handlung unzweifelhaft markieren könnte. In jedem Fall war es möglich, die Schriftzeichen als solche wahrzunehmen, wobei die ornamentale und aus vegetabilen Blattformationen bestehende Ausgestaltung der Inschrift das Taufbecken zusätzlich regelrecht zu beleben scheint.

60 Delling 1963, S. 43–45.

61 Kiening 2016, S. 264.

62 Zu Produktionsfehlern bei der Herstellung von Inschriften vgl. Vennebusch 2022a, S. 156.

63 Zur restringierten Schriftpräsenz Frese/Keil/Krüger 2014, S. 241 f.; Keil et al. 2018, S. 2–6.

An der Bronzetaufe in Lüdingworth stellt sich die Ausgangslage jedoch anders dar: Im Gegensatz zum Text auf den Vertretern der Altenbruch-Gruppe wurde der Vers + SIT : FON(S) · VIVVS · AQVA · REG[ener]ANS · U[n]DA · PURI[ficans]·⁶⁴ einem liturgischen Formular entnommen. Zur Entstehungszeit der in diesem Beitrag untersuchten Bronzefünten war es längst gebräuchlich, das Taufwasser vor dem Vollzug des Sakramentes zu weihen oder bei der Spendung auf zuvor geweihtes Wasser zurückzugreifen.⁶⁵ Dies geschah in der Regel während der Feier der Ostervigil in einem sehr langen, seit dem 7. Jahrhundert in überlieferten Schriftquellen nachweisbaren Ritus, der aus Gebeten, einer Weihepräfatation mit Exorzismus, Segnung und Epiklese, der Eingießung des Chrisamöls, bisweilen auch aus weiteren, lokal unterschiedlich ausgeprägten Riten,⁶⁶ bestand und der mit zahlreichen Verweisen auf die alt- und neutestamentliche Heilsgeschichte sowie auf die Stiftung des Sakraments durch Jesus Christus selbst durchzogen war.⁶⁷ Im Zusammenhang des Exorzismus wurde der dem Wasser innewohnende unreine Geist (*spiritus immundus*) beschworen, aus dem Taufwasser zu weichen, um es zunächst regelrecht zu ‚neutralisieren‘, bevor der Geist Gottes es neu beleben konnte.⁶⁸ Daraufhin berührte der Priester mit der Hand das Wasser und sprach dabei auch die Worte *Sit fons vivus, aqua regenerans, unda purificans*, die auf der Cuppa der Fünfte in Lüdingworth angebracht sind. Zwar sind keine liturgischen Quellen wie Sakramentare oder gar *Libri ordinarii* aus den Kirchen überliefert, an deren Taufbecken dieses Zitat angebracht wurde,⁶⁹ doch ist aufgrund der allgemeinen Gültigkeit des liturgischen Formulars der Taufwasserweihe davon auszugehen, dass auch an diesen Orten jene Worte gesprochen und die entsprechenden Riten vollzogen wurden.

Um die mediale Dimension der Inschrift auf der Fünfte in Lüdingworth zu erfassen, muss beachtet werden, dass die Taufwasserweihe in der Regel nur am Osterfest und mitunter zu Pfingsten vollzogen wurde, das Wasser ansonsten in dem mit einem Deckel verschlossenen Taufbecken verblieb. Der im Ritus inbegriffene Exorzismus wurde also nur ein- bis zweimal jährlich durchgeführt, doch überführte die Inschrift den nur selten vollzogenen Sprechakt in die Permanenz am Objekt. Auf diese Weise wurde die Bitte um die Verwandlung des Taufbeckens in eine lebendige Quelle und gleichermaßen in diesem

64 Sacramentarium Gregorianum, S. 52 [Nr. 85]; Stommel 1950, S. 11.

65 Schlegel 2012, S. 105; Widmaier 2016, S. 40; zum Ablauf der Taufwasserweihe (vor dem II. Vatikanischen Konzil) vgl. Stommel 1957, S. 12–16.

66 Zur Osterfeier mit der Taufwasserweihe im Damenstift Essen vgl. Liber ordinarius Essen, S. 67–70; vgl. hierzu auch Bärsch 1997, S. 180–188; zur Handschrift vgl. Beuckers 2012; Falk 2012.

67 Vgl. die Übersicht bei Stommel 1950, S. 16. Scheidt 1935, S. 65, datiert diesen Exorzismus schon auf die Mitte des 6. oder sogar auf das 5. Jahrhundert.

68 Zur Taufwasserbeschwörung vgl. Bartsch 1967, S. 260–264.

69 Dieses Zitat ist auch an den Taufbecken in Hamburg-Blankenese (Ende des 13. Jahrhunderts), Schneverdingen (Ende des 13./Anfang des 14. Jahrhunderts) sowie in der Klosterkirche in Ebstorf (1310) angebracht. Vgl. Vennebusch 2021b.

Zusammenhang die Transformation des Taufwassers in wiederbelebendes Wasser und in eine reinigende Welle geradezu perpetuiert und aufgrund ihrer inschriftlichen Präsenz immer wieder vor Gott gebracht. Im Zusammenhang restringierter Schriftpräsenz war die Lesbarkeit der Inschrift an liturgischen Artefakten ebenso wie die Wahrnehmung der Schriftzeichen nicht zwingend erforderlich. Am Beispiel von Stifterinschriften stellte Johannes Tripps fest, dass „das inschriftlich perpetuierte Anliegen [...] seine Wirkung keineswegs aus einer leichten Lesbarkeit generiert, sondern aus seiner Präsenz innerhalb eines rituell korrekten Kontextes“.⁷⁰ Ausschlaggebend war demnach die in den Sakramenten gegenwärtige Nähe Gottes, an den sich diese Gebete richteten. Die in Bronze gegossene Bitte sicherte somit – über die hierfür an sich bereits ausreichende Weihe hinaus – auf der einen Seite die bleibende Heiligungskraft des Taufwassers, hielt als kurzer Passus aus einem Exorzismus das Böse fern und vergegenwärtigte auf performative Weise immer neu die Taufwasserweihe und damit das Oster- oder Pfingstfest.⁷¹ Entscheidend für die Frage nach dem medialen Potenzial der Inschrift ist insbesondere der Modus des Textes, schließlich handelt es sich um ein Zitat aus einem im Konjunktiv formulierten Bittgebet, das sich deprekativ an Gott wendet und um die Transformation des Wassers in mit besonderen Eigenschaften versehenes Taufwasser fleht. Indem die Inschrift einen eindeutigen Adressaten, nämlich Gott, – wenn auch nur implizit – benennt und eine Bitte an ihn richtet, erhielt das Taufbecken in Lüdingworth eine Eigenaktivität und trat in ein intermediales und intermateriales Beziehungsgeflecht ein. Bemerkenswerterweise fährt der Exorzismus nach dem an der Fünfte angebrachten Vers mit einem Finalsatz fort, der besagt, dass aufgrund der Taufwasserweihe all diejenigen, die in diesem Taufbecken ‚gewaschen‘ werden, die Gnade völliger Reinheit erlangen (*ut omnes hoc lavacro salutifero diluendi operante in eis spiritu sancto perfectae purgationis indulgentiam consequantur* – ‚damit alle in diesem heilbringenden Bad zu Waschenden, indem der Heilige Geist in diesen wirkt, die Gnade vollkommener Reinigung erlangen‘).⁷² Zwar ist nicht anzunehmen, dass die Bildausstattung und die Inschriften der Fünten in den benachbarten Ortschaften Lüdingworth und Altenbruch aufeinander bezogen wurden, doch stellt das Zitat aus dem Weihegebet für das Taufwasser implizit eine Verbindung zu den Bronzetaufen her, die den aus Altenbruch bekannten Aphorismus als Inschrift aufweisen, dass die Taufe den Täufling (von der Sünde) reinwaschen würde.

70 Tripps 2018, S. 349.

71 Zur Performativität der mittelalterlichen Liturgie und der in ihrem Vollzug genutzten Objekte vgl. Vennebusch 2021a.

72 Sacramentarium Gregorianum, S. 52f. [Nr. 85]; Stommel 1950, S. 11.

5. Mittelalterliche Bronzefünten als ästhetische Artefakte

Zugegebenermaßen ist, wie die Analysen gezeigt haben, die Bildausstattung beider Taufgefäße nicht annähernd so spezifisch auf das Sakrament ausgerichtet wie auf einigen anderen, exzeptionellen Taufbecken aus Bronze, vor allem aber aus Stein.⁷³ So sind an ihnen weder Taufszenen dargestellt, nicht einmal die Taufe Jesu, noch dienen die Personifikationen der vier Paradiesflüsse als Tragefiguren.⁷⁴ Daher können die beiden Fünten nicht als ein Kompendium des Glaubens oder „Medium religiösen Wissens“⁷⁵ angesehen werden, das auf einer visuellen Ebene durch Reliefs das an den Taufbecken gespendete Sakrament ausdeutet. Wegen der eher modularen und aus ohne großen Aufwand zu reproduzierenden Applikationen bestehenden Darstellungen auf der Cuppa können eine interpretierende oder eine die Deutung leitende Funktion in Altenbruch und Lüdingworth lediglich die Inschriften übernehmen, sieht man von dem potenziellen Verweis auf die weltumspannende Gültigkeit des christlichen Glaubens und den damit verbundenen Aufruf zur Mission ab, den die Reliefs des Pantokrators inmitten der vier Symbolwesen der Evangelisten visualisieren könnten. Zwar waren die Inschriften aufgrund der lateinischen Sprache erklärungsbedürftig, doch galt dies vermutlich gleichermaßen für bronzene Taufbecken mit einem elaborierten und theologisch hochkomplexen Bildprogramm, denn die beispielsweise dort dargestellten Szenen der Taufe des Cornelius und des Crato⁷⁶ (Lüttich) oder des Durchzugs der Israeliten durch das Rote Meer und die Überquerung des Jordan⁷⁷ (Hildesheim) standen den Gläubigen nur äußerst selten als Bildwerke im Kirchenraum vor Augen. Auch sind die Allusionen an den im Alten Testament zu findenden ‚Typus‘ zum ‚Antitypus‘ eines christlichen Taufgefäßes, das aus Bronze geschaffene Reinigungsbecken im Salomonischen Tempel in Jerusalem, mit dem Material Bronze erschöpft.⁷⁸

73 Vgl. hierzu die zahlreichen Beispiele steinerner Taufgefäße bei Schlegel 2012 und Widmaier 2016.

74 Vgl. Höhl 2009, S. 25 f.; zur Ikonographie der Paradiesflüsse an Taufbecken und zu ihrem Zusammenhang mit der Taufliturgie vgl. auch Widmaier 2016, S. 160–164.

75 Widmaier 2016, S. 309–311.

76 Vgl. zu diesen Darstellungen auf dem Taufbecken in St. Barthélemy in Lüttich Reudenbach 1984, S. 15 f.; Halleux 2006.

77 Zu diesen Darstellungen auf dem Taufbecken des Doms in Hildesheim vgl. Höhl 2009, S. 32–36.

78 Der *Liber Malachim* (III Rg 7,23–26) berichtet im Zusammenhang der Ausstattung des Salomonischen Tempels von einem gewaltigen, runden Wasserbecken, das einen Durchmesser von zehn Ellen, also umgerechnet 5 m besaß und aus Bronze gegossen war. Es ruhte auf insgesamt vier mal drei Stieren, die nach außen blickten. Das von Stieren getragene Taufbecken in St. Barthélemy in Lüttich greift dieses alttestamentliche Vorbild auf. Beda Venerabilis im frühen 8. Jahrhundert und Rupert von Deutz etwa zeitgleich mit der Entstehung dieser Fünte waren es schließlich, die das Tempelgerät als Typus, die alttestamentliche Präfiguration des Taufbeckens und des damit vollzogenen heilbringenden Bades deuteten. Zu den theologischen Quellen der Konzeption dieses Taufbeckens und der entsprechenden Exegese der alttestamentlichen Grundlagen vgl. Reudenbach 1984, S. 18–51; hierzu auch Kiening 2007, S. 336 f.; Kiening 2016, S. 264 f.

Dennoch erscheint die Beschäftigung mit diesen beiden Taufbecken aus Lüdingworth und Altenbruch unter den Aspekten einer *Anderen Ästhetik* lohnenswert: Zunächst zeigt sich eine Kongruenz der ästhetischen Gesichtspunkte, die sich an beiden Bronzefünten feststellen lassen, mit dem von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert formulierten „Minimalkonsens“.⁷⁹ Die beiden Taufgefäße besitzen als Großbronzen eine sinnlich-materiale Ausgangsbasis, sie sind von einem Gestaltungs- und Verfertigungswissen in ihrer Konzeption geprägt und werden hierdurch mit weiteren Bedeutungsdimensionen aufgeladen. Angesichts ihres doch eher beliebig erscheinenden und auf mehrfach modular eingesetzten Reproduktionen der Reliefs basierenden Bildprogramms könnte allerdings eine reflektierte Gestaltung der beiden Fünter angezweifelt werden. Während dies für die Applikationen, die verschiedenen und nur zum Teil identifizierbaren Heiligen oder den von den Symbolwesen der Evangelisten umgebenen Pantokrator gelten mag, so zielen die jeweils unter dem oberen Rand der Cuppa verlaufenden Inschriften spezifisch auf das Taufsakrament ab. Besonders hervorzuheben ist die Materialität der Texte, die in Lüdingworth durch die bis zu 8 mm hervortretenden Buchstaben sowie in Altenbruch durch die sorgfältige Ausführung der fein konturierten und mit elaborierter Ornamentik versehenen Schriftzeichen betont wird. Auf je unterschiedliche Art und Weise werden durch die verschiedenartige Inschriftenproduktion technisch-artistische Eigenlogiken zur Anwendung gebracht, die spezifisch auf das Material Bronze anwendbar sind.⁸⁰ Neben dieser autologischen Facette haben die Fünter und insbesondere die Inschriften auch eine heterologische Dimension, die auf die soziale Praxis abzielt und im Kontext historischer Alltagslogiken steht: Während in Altenbruch die Wirkung des Taufsakraments zum Ausdruck gebracht wird, erneuert die Inschrift in Lüdingworth die an Gott gerichtete Bitte um Transformation des Taufwassers. Indem es sich sowohl bei der Taufspendung als auch bei der Taufwasserweihe um liturgische Akte handelt, kann aus der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs ‚Liturgie‘ (λειτουργία [*leiturgia*] ‚Werk des Volkes/Werk für das Volk‘, zusammengesetzt aus λειτός [*leitós*] ‚Volk‘ und ἔργον [*ergon*] ‚Werk‘) selbst, vor allem aber auch aus den theologischen, noch mehr aber den gesellschaftlich relevanten Konsequenzen des Sakraments (Patenschaft etc.) abgeleitet werden, dass diese Handlungen in soziale Kontexte eingebunden sind.⁸¹ Aus diesem Grund sind die beiden Fünter mit „Funktionserwartungen korreliert“,⁸² die durch die an den Taufgefäßen angebrachten Inschriften offen formuliert werden. Im Zusammenhang mit dem praxeologischen Model der *Anderen Ästhetik* können den beiden Fünter folgende Funktionserwartungen auf verschiedenen Ebenen zugeschrieben werden: Zum einen waren die Taufbecken religiös relevante Objekte, schließlich dienten sie der

79 Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 19f.

80 Vgl. hierzu Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 26–29.

81 Zu diesem Begriff Kunzler 2003, S. 36f.

82 Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 23.

Sakramentenspendung und waren daher in diesen Initiationsritus involviert, der – wie es auch in der Inschrift in Altenbruch festgehalten ist – die Sündentilgung nach sich zog. Zum anderen waren sie theologisch gesehen für das Zustandekommen dieser Wirkung nicht notwendig, sondern stellten lediglich Behältnisse für das geweihte Taufwasser dar, obwohl ihre Bedeutung in praxeologischer Hinsicht weit über diese primäre Aufgabe hinausging.⁸³ Daher hatten sie entsprechende Voraussetzungen zu erfüllen, was beispielsweise ihre Größe (im Hinblick auf das Fassungsvermögen), ihr Material (dauerhaft und wasserundurchlässig) und auch ihre Konzeption (den kirchlichen Vorgaben entsprechend, verschließbar und generell für die Taufliturgie nutzbar) betraf. Während ihre Form und Gestalt von diesen Anforderungen geprägt wurden, so gaben sie gleichermaßen dem fest vorgeschriebenen Ritual einen räumlichen und visuellen Kontext, vor allem aber beeinflussten sie den konkreten Vollzug der Liturgie selbst durch ihre Maße, ihren (ursprünglichen) Aufstellungsort im Kirchenraum und damit zusammenhängende Interaktionen mit anderen Ausstattungsstücken sowie möglicherweise sogar durch die an der Cuppa angebrachten Darstellungen. Neben der sakramentalen Dimension waren die Bronzefünten in soziale Kontexte eingebunden, schließlich wurden an ihnen Beziehungsgefüge wie die zwischen den Täuflingen und Paten etabliert, vor allem aber markierte die Taufe den ersten Schritt der christlichen Initiation und inkorporierte den Täufling in den mystischen Leib Christi, die Kirche.⁸⁴ An diesen verschiedenen Aspekten, die hingegen nicht völlig trennscharf einem „regelgeleiteten Handlungs- oder Verfertigungswissen[...]"⁸⁵ oder einer „historisch-pragmatischen Alltagswelt“⁸⁶ zugewiesen werden können, wird deutlich, dass die Ästhetik der Bronzefünten in einem Wechselverhältnis von „technisch-artistischen Eigenlogiken“ und „pragmatisch-historischen Alltagslogiken“⁸⁷ zu verorten ist.

Vor dem Hintergrund dieses komplexen Gebrauchs- und Gestaltungskontextes sind die im Mittelpunkt dieses Beitrags stehenden Bronzefünten als vielschichtige Reflexionsfiguren anzusehen, deren Ästhetik durch die autologische, durch die Gestaltungslogiken bestimmte Dimension auf der einen Seite und durch die heterologische, durch liturgische, religiöse und sakramententheologische Handlungs- und Funktionslogiken geprägte Dimension auf der anderen Seite konstituiert wird. In diese Zusammenhänge sind sowohl die bronzene Materialität der Taufbecken und der daran angebrachten Text- und Bildausstattung als auch die vor allem durch die Inschriften vermittelte, auf

83 Widmaier 2016, S. 320.

84 Zu den durch die Taufe und die Patenschaft etablierten Beziehungen vgl. Lynch 1986; Angenendt 2009, S. 473–476; Müller 2012, S. 103–105; zur Initiation durch die Taufe und zu ihrer Visualisierung in der Spätantike vgl. Jensen 2012, S. 53–90.

85 Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 27.

86 Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 28.

87 Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 26.

die durch das Taufsakrament erfolgende Sündenvergebung und das damit verbundene Seelenheil des Täuflings abzielende Medialität der Artefakte einzuordnen. Insbesondere an den in dieser Studie vorgestellten Objekten wird deutlich, wie sehr die technisch-artistische Eigenlogik sowie die pragmatisch-historische Alltagslogik miteinander verschränkt werden, einander bedingen und letztlich in ihrer dynamischen Wechselbeziehung die Ästhetik der Fünten bestimmen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aug. Io. ev. tr. = Augustinus: In Iohannis Evangelium Tractatus CXXIV, Turnhout 1954 (Corpus Christianorum Series Latina XXXVI).
- Biblia Sacra Vulgata = Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, 5 Bde., Berlin/Boston 2018 (Sammlung Tusculum).
- Cyr. Hier. catech. = Cyrill von Jerusalem: Mystagogicae Catecheses – Mystagogische Katechesen, übers. von Georg Röwekamp, Freiburg/Basel/Wien 1992 (Fontes Christiani 7).
- Didache = Didache – Zwölf-Apostel-Lehre. Traditio Apostolica – Apostolische Überlieferung, übers. von Wilhelm Geerlings, Freiburg/Basel/Wien 1991 (Fontes Christiani 1).
- Durandus: Rationale = Wilhelm Durandus: Rationale divinorum officiorum, Übersetzung und Verzeichnisse von Herbert Douteil, mit einer Einführung hg. und bearb. von Rudolf Suntrup, Münster 2016 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 107).
- Liber ordinarius Essen = Der Liber ordinarius der Essener Stiftskirche. Mit Einleitung, Erläuterungen und einem Plan der Stiftskirche und ihrer Umgebung im 14. Jahrhundert, hg. von Franz Arens, Paderborn 1908.
- Sacramentarium Gregorianum = Das Sacramentarium Gregorianum nach dem Aachener Urexemplar, hg. von Hans Lietzmann, Münster 1921 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 3).

Sekundärliteratur

- Albrecht 1997 = Albrecht, Heike: Landkreis Stade ohne die Städte Stade und Buxtehude, Hameln 1997 (Baudenkmale in Niedersachsen 26.1).
- Angenendt 2009 = Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, 4., korrigierte Aufl. Darmstadt 2009.
- Appuhn 1955 = Appuhn, Horst: Gestanzte Schmuckbleche der Spätgotik in Lüneburg, in: Lüneburger Blätter 6 (1955), S. 145–150.
- Bärsch 1997 = Bärsch, Jürgen: Die Feier des Osterfestkreises im Stift Essen nach dem Zeugnis des Liber Ordinarius, Münster 1997 (Quellen und Studien. Veröffentlichungen des Instituts für kirchengeschichtliche Forschung des Bistums Essen 6).
- Bartsch 1967 = Bartsch, Elmar: Die Sachbeschwörungen der römischen Liturgie. Eine liturgiegeschichtliche und liturgietheologische Studie, Münster 1967 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 46).

- Beelte 1962 = Beelte, Herbert: Die Form- und Gießtechnik der Bronzewecke in Schleswig-Holstein, in: *Nordelbingen* 31 (1962), S. 105–125.
- Beuckers 2012 = Beuckers, Klaus Gereon: Forschungen zum *Liber ordinarius* und die Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften. Einige Vorbemerkungen, in: Klaus Gereon Beuckers (Hg.): *Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften. Forschungen zum Liber ordinarius*, Essen 2012 (Essener Forschungen zum Frauenstift 10), S. 7–23.
- Bitter-Wirtz 1985 = Bitter-Wirtz, Hannelore: *Kirchen im Alten Land. Eine kleine Dokumentation*, 2. Aufl. Stade 1985.
- Clasen et al. 1965 = Clasen, Carl-Wilhelm / Großmann, Dieter / Kiesow, Gottfried / Wortmann, Reinhard: *Die Kunstdenkmale des Landkreises Stade, München / Berlin 1965* (Die Kunstdenkmale des Landes Niedersachsen).
- Corblet 1881–1882 = Corblet, Jules: *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de baptême*, 2 Bde., Genf 1881–1882.
- Delling 1963 = Delling, Gerhard: *Die Taufe im Neuen Testament*, Berlin 1963.
- Egge 1995 = Egge, Reimer: *Die St.-Nicolai-Kirche zu Holdenstedt, Uelzen 1995* (Kleine Uelzener Kunsthführer 2).
- Falk 2012 = Falk, Birgitta: Der Essener *Liber ordinarius*. Das Buch und seine Geschichte, in: Klaus Gereon Beuckers (Hg.): *Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften. Forschungen zum Liber ordinarius*, Essen 2012 (Essener Forschungen zum Frauenstift 10), S. 25–33.
- Frese / Keil / Krüger 2014 = Frese, Tobias / Keil, Wilfried E. / Krüger, Kristina: Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz. Zusammenfassung dieses Bandes, in: Tobias Frese / Wilfried E. Keil / Kristina Krüger (Hgg.): *Verborgene, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*, Berlin / Boston 2014 (Materiale Textkulturen 2), S. 233–242.
- Fürst 2008 = Fürst, Alfons: *Die Liturgie der alten Kirche. Geschichte und Theologie*, Münster 2008.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Halleux 2006 = Halleux, Robert: Le baptême du philosophe Craton. Origine et sens d'une image sur les fonts baptismaux dits de Saint-Barthélemy à Liège, in: Geneviève Xhayet / Robert Halleux (Hgg.): *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège 2006 (Ly myreur des historis 2), S. 199–210.
- Hensel / Schröter 2012 = Hensel, Thomas / Schröter, Jens: Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57.1 (2012), S. 5–25.
- Höhl 2009 = Höhl, Claudia: *Das Taufbecken des Wilbernus, Regensburg 2009* (Schätze aus dem Dom zu Hildesheim 2).
- Jensen 2012 = Jensen, Robin M.: *Baptismal Imagery in Early Christianity. Ritual, Visual, and Theological Dimensions*, Grand Rapids 2012.
- Kähler 1993 = Kähler, Susanne: Lüneburg – Ausgangspunkt für die Verbreitung von Bronzetaufbecken am 14. Jahrhundert, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 32 (1993), S. 9–49.
- Keil et al. 2018 = Keil, Wilfried E. / Kiyanrad, Sarah / Theis, Christoffer / Willer, Laura: Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Geschriebenem und Artefakten, in: Wilfried E. Keil / Sarah Kiyanrad / Christoffer Theis / Laura Willer (Hgg.): *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit*, Berlin / Boston 2018 (Materiale Textkulturen 20), S. 1–15.
- Kiening 2007 = Kiening, Christian: Medialität in mediävistischer Perspektive, in: *Poetica* 39 (2007), S. 285–352.

- Kiening 2016 = Kiening, Christian: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter, Zürich 2016.
- Kirche Lüdingworth 1932 = Die Kirche St. Jacobi zu Lüdingworth, Neuhaus/Oste 1932.
- Kirchengemeinde Estebriège 2011 = Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Martini Estebriège (Hg.): Die St. Martini Kirche zu Estebriège, 2. Aufl. Estebriège 2011.
- Knoch 2018 = Knoch, Wendelin: Baptismus – Sacramentum (Hugo von St. Viktor). Kirchliche Vollmacht und Taufspendung ‚mit Wasser‘, in: Gerlinde Huber-Rebenich/Christian Rohr/Michael Stolz (Hgg.): Wasser in der mittelalterlichen Kultur. Gebrauch – Wahrnehmung – Symbolik, Berlin/Boston 2018 (Das Mittelalter. Beihefte 4), S. 345–353.
- Koch 1910 = Koch, Wilhelm: Die Taufe im Neuen Testament, Münster 1910 (Biblische Zeitfragen 10).
- Kunzler 2003 = Kunzler, Michael: Die Liturgie der Kirche, 2., überarbeitete Aufl. Paderborn 2003 (AMATECA – Lehrbücher zur katholischen Theologie 10).
- Lange 2008 = Lange, Christian: Gestalt und Deutung der christlichen Initiation in der Alten Kirche, in: Christian Lange/Clemens Leonhard/Ralph Olbrich (Hgg.): Die Taufe. Einführung in Geschichte und Praxis, Darmstadt 2008, S. 1–28.
- Leeuw 1956 = Leeuw, Gerardus van der: Phänomenologie der Religion, 2. Aufl. Tübingen 1956.
- Lucka 1984 = Lucka, Wilhelm: Landkreis Uelzen, Braunschweig/Wiesbaden 1984 (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Baudenkmale in Niedersachsen 27).
- Lynch 1986 = Lynch, Joseph H.: Godparents and Kinship in Early Medieval Europe, Princeton 1986.
- Mithoff 1877 = Mithoff, Hector Wilhelm Heinrich: Fürstenthum Lüneburg, Hannover 1877 (Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen 4).
- Mithoff 1878 = Mithoff, Hector Wilhelm Heinrich: Herzogthümer Bremen und Verden mit dem Lande Hadeln, Grafschaften Hoya und Diepholz, Hannover 1878 (Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen 5).
- Müller 2012 = Müller, Andreas: Tauftheologie und Taufpraxis vom 2. bis zum 19. Jahrhundert, in: Markus Öhler (Hg.): Taufe, Tübingen 2012 (Themen der Theologie 5), S. 83–135.
- Mundt 1908 = Mundt, Albert: Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Halle an der Saale 1908.
- Neuheuser 2018 = Neuheuser, Hanns Peter: Das Wasser als Naturelement und Zeichen in der mittelalterlichen Liturgie, in: Gerlinde Huber-Rebenich/Christian Rohr/Michael Stolz (Hgg.): Wasser in der mittelalterlichen Kultur. Gebrauch – Wahrnehmung – Symbolik, Berlin/Boston 2018 (Das Mittelalter. Beihefte 4), S. 333–344.
- Neunheuser 1956 = Neunheuser, Burkhard: Taufe und Firmung, Freiburg 1956 (Handbuch der Dogmengeschichte IV.2).
- Otte 1884 = Otte, Heinrich: Glockenkunde, 2., verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig 1884.
- Poscharsky 2006 = Poscharsky, Peter: Der Ort der Taufe, in: Bettina Seyderhelm (Hg.): Tausend Jahre Taufen in Mitteldeutschland. Katalog zur Ausstellung im Magdeburger Dom, Regensburg 2006, S. 21–27.
- Reudenbach 1984 = Bruno Reudenbach: Das Taufbecken des Reiner von Huy in Lüttich, Wiesbaden 1984.
- Ristow 1998 = Ristow, Sebastian: Frühchristliche Baptisterien, Münster 1998 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 27).
- Ristow 2009 = Ristow, Sebastian: Das Kölner Baptisterium am Dom und die frühchristlichen Tauforte nördlich der Alpen, in: Ulrich Krings/Rainer Will (Hgg.): Das Baptisterium am Dom. Kölns erster Taufort, Köln 2009, S. 23–44.
- Röwekamp 1992 = Röwekamp, Georg: Einleitung, in: Cyrill von Jerusalem: Mystagogicae Catecheses – Mystagogische Katechesen, übers. von Georg Röwekamp, Freiburg/Basel/Wien 1992 (Fontes Christiani 7), S. 7–91.

- Saherwala/Theissen 1987 = Saherwala, Geraldine/Theissen, Andrea (Hgg.): Bürger – Bauer – Edelmann. Berlin im Mittelalter. Katalog zur Ausstellung im Museum für Vor- und Frühgeschichte Berlin / Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1987.
- Sauer 1924 = Sauer, Joseph: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus, Freiburg 1924.
- Schäffer 1951 = Schäffer, Paul: Das Kunstwerk der Heimat. Die mittelalterlichen Taufkessel aus Erz in Holdenstedt und Ebstorf, in: Der Heidewanderer. Niedersächsische Heimatschrift der Allgemeinen Zeitung der Lüneburger Heide, 23. Juni 1951.
- Scheidt 1935 = Scheidt, Hubert: Die Taufwasserweihegebete, Münster 1935 (Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen 29).
- Schlegel 2012 = Schlegel, Silvia: Mittelalterliche Taufgefäße. Funktion und Ausstattung, Köln / Weimar / Wien 2012 (Sensus 3).
- Schnackenburg 1950 = Schnackenburg, Rudolf: Das Heilsgeschehen bei der Taufe nach dem Apostel Paulus, München 1950 (Münchener Theologische Studien. Historische Abteilung 1).
- Schwarzmann 1950 = Schwarzmann, Heinrich: Zur Tauftheologie des hl. Paulus in Röm 6, Heidelberg 1950.
- Seyderhelm 2006 = Seyderhelm, Bettina: Mittelalterliche Bronze- und Metalltaufbecken, in: Bettina Seyderhelm (Hg.): Tausend Jahre Taufen in Mitteldeutschland. Katalog zur Ausstellung im Magdeburger Dom, Regensburg 2006, S. 173–179.
- Signori 2013 = Signori, Gabriela: *baptismus est ianua omnium et fundamentum*. Die Taufe in Dogmatik, Liturgie, Tafelmalerei und Kleinarchitektur in der zweiten Hälfte des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts, in: Enno Büinz / Gerhard Fouquet (Hgg.): Die Pfarrei im späten Mittelalter, Ostfildern 2013 (Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte. Vorträge und Forschungen 77), S. 233–257.
- Stommel 1950 = Stommel, Eduard: Studien zur Epiklese der römischen Taufwasserweihe, Bonn 1950 (Theophaneia 5).
- Stommel 1957 = Stommel, Eduard: Die Benedictio fontis in der Osternacht, in: Liturgisches Jahrbuch 7 (1957), S. 8–24.
- Teuchert 1978 = Teuchert, Wolfgang: Die Ausstattung der Kirchen im Mittelalter, in: Verein für Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte (Hg.): Anfänge und Ausbau, Teil 2, Neumünster 1978 (Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte 2), S. 137–187.
- Teuchert 1986 = Teuchert, Wolfgang: Taufen in Schleswig-Holstein. Taufen in Stein, Bronze und Holz vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Heide 1986 (Kleine Schleswig-Holstein-Bücher 37).
- Thun 1984 = Thun, Rainer: Die St. Clemens-Kirche zu Büsum, 2., erweiterte Aufl. Heide in Holstein 1984.
- Tripps 2018 = Tripps, Johannes: Teilnahme, Erlösung und ewiges Gedenken. Strategien der Sichtbarkeit von Fürbittinschriften auf liturgischen Geräten, in: Wilfried E. Keil / Sarah Kiyannrad / Christoffer Theis / Laura Willer (Hgg.): Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit, Berlin / Boston 2018 (Materiale Textkulturen 20), S. 329–353.
- Ulrich 2006 = Ulrich, Jörg: Taufpraxis und Tauffrömmigkeit im frühen Christentum, in: Bettina Seyderhelm (Hg.): Tausend Jahre Taufen in Mitteldeutschland. Katalog zur Ausstellung im Magdeburger Dom, Regensburg 2006, S. 28–34.
- Vennebusch 2021a = Vennebusch, Jochen Hermann: Neusemantisierungen im liturgischen Gebrauch. Performative Dimensionen mittelalterlicher sakraler Ausstattungsobjekte, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 72/73 (2021), S. 227–248.
- Vennebusch 2021b = Vennebusch, Jochen Hermann: Eine „lebendige Quelle“ aus Bronze, in: Wiebke Beyer / Karin Becker (Hgg.): Artefact of the Month Nr. 11, Hamburg 2021. URL: <https://www.csmc.uni-hamburg.de/publications/aom/011-de.html> (letzter Zugriff: 19. April 2023).

- Vennebusch 2022a = Vennebusch, Jochen Hermann: In Lehm geritzt, in Wachs eingekerbt, in Bronze graviert. Produktionsweisen von Inschriften auf norddeutschen Bronzetaufen des Mittelalters und ihre ästhetischen Implikationen, in: *Das Münster* 75 (2022), S. 154–165.
- Vennebusch 2022b = Vennebusch, Jochen Hermann: Innovation – Variation – Rezeption. Das Taufbecken in der Lübecker Marienkirche im Kontext des nord- und mitteldeutschen Bronzegusses, in: Klaus Gereon Beuckers/Jochen Hermann Vennebusch (Hgg.): Hans Apengeter. Norddeutscher Bronzeguss des 14. Jahrhunderts im Kontext, Regensburg 2022 (OPERA BOREALIA. Beiträge zur norddeutschen Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 1), S. 97–133.
- Weckwerth 2004a = Weckwerth, Alfred: St. Jacobi Cuxhaven-Lüdingworth, 8., neu bearbeitete Aufl. Regensburg 2004 (Kleiner Kunstführer 869).
- Weckwerth 2004b = Weckwerth, Alfred: St.-Nicolai-Kirche Cuxhaven-Altenbruch, 3., neu bearbeitete Aufl. Regensburg 2004 (Kleiner Kunstführer 1495).
- Westermann-Angerhausen 1973 = Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Die Goldschmiedearbeiten der Trierer Egbertwerkstatt, Trier 1973.
- Widmaier 2016 = Widmaier, Jörg: Artefakt – Inschrift – Gebrauch. Zur Medialität und Praxis figürlicher Taufbecken des Mittelalters, Büchenbach 2016 (Tübinger Forschungen zur historischen Archäologie 7).
- Widmaier 2021 = Widmaier, Jörg: *Forma baptismalis*. Mittelalterliche Taufgefäße als formale Narrative des Sakraments, in: Manfred Kern/Thomas Kühtreiber/Isabella Nicka/Alexander Zerfaß (Hgg.): Medialität und Materialität „großer Narrative“. Religiöse (Re-)Formationen, Heidelberg 2021, S. 147–168.
- Wrede 1908 = Wrede, Hermann: Die Glocken des Landkreises Lüneburg, in: *Lüneburger Museumsblätter* 5 (1908), S. 3–53.
- Xhayet/Halleux 2006 = Xhayet, Geneviève/Halleux, Robert (Hgg.): Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège, Liège 2006 (Ly myreur des historis 2).

Versuchungen, wolkengeboren

Malerei auf Stein als andere Ästhetik

Abstract

This chapter deals with a little-known *Temptation of Saint Anthony* painted on alabaster and attributed to the French artist Jacques Stella. It explores its optical properties and its impact on visual perception in the context of a 'different' aesthetics. The chapter considers the use of alabaster as pictorial support as largely motivated by both the subject of the temptation and by the practice of the discernment of spirits, as Anthony was known for his ability to discern divine visions and demonic illusions. The amorphous natural patterning of the support was employed, I argue, as a heuristic device to construe spiritual discernment as a form of visual discernment. By appealing to the faculty of imagination, clouds and cloudscares prompt the viewer to engage critically with his visual impressions, making him aware of the indeterminacies, ambiguities, and even fallacies of sight.

Keywords

Alabaster, Clouds, Demons, Discernment, Illusion, Imagination, Temptation of Saint Anthony, Vision

Die außergewöhnliche, Jacques Stella (1596–1657) zugeschriebene *Versuchung des Heiligen Antonius* in der Galleria Borghese hebt sich in besonderer Weise von der italienischen und nordeuropäischen Darstellungstradition ab (Abb. 1).¹ Das auf Alabaster realisierte, annähernd monochrom gestaltete und vermutlich während Stellas römischen Aufenthaltes 1622 bis 1634 entstandene Gemälde zeigt eine Episode aus Athanasius' von Alexandrien einflussreicher *Vita Antonii*.² Stella malte die dämonischen Anfechtungen, die Antonius in einer verlassenen Grabstätte in der Einsamkeit der ägyptischen Wüste erfahren hatte. Antonius ist in einen einfachen braunen Habit gekleidet und liegt rechts

- 1 Ich folge der Zuschreibung von Herrmann-Fiore 2006, S. 154. Das Werk wird allerdings weder bei Thuillier 2006 noch bei Laveissière / Dubois 2006 diskutiert. Jüngst folgt Iommelli 2022, S. 108, der Zuschreibung an den deutschen Künstler Siegmund Lair.
- 2 Die griechische *Vita Antonii* stellt gleichsam die Summa der asketischen Wüstenlehre dar und spielte in der Verbreitung des eremitischen Ideals in der abendländischen Welt eine zentrale Rolle. Im Mittelalter wurde sie in die *Vitae patrum* aufgenommen, die wiederum kanonischen Status erreichte und in jedem Kloster verfügbar war. Die Editionsgeschichte der *Vita Antonii* kulminierte im 16. und 17. Jahrhundert mit mehreren Gesamtausgaben von Athanasius' Werken; siehe Gemeinhardt 2013, S. 157; Bartelink 1994.

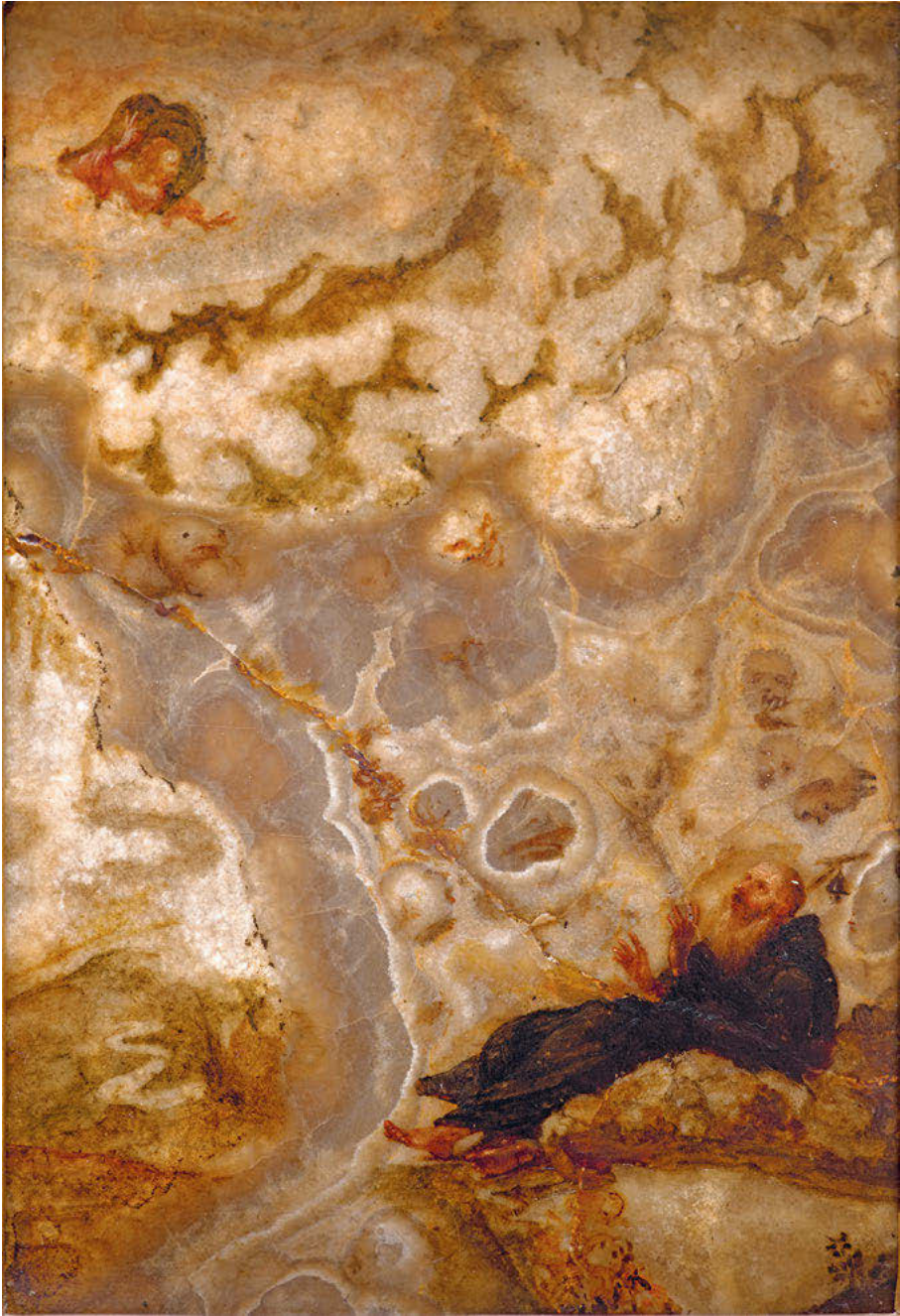


Abb. 1. Jacques Stella: Versuchung des Heiligen Antonius, 1623, Öl auf Alabaster, 18 × 12 cm, Rom, Galleria Borghese, Inv.-Nr. 477

unten auf dem felsigen Gestein. Er hat seine Hände zum Gebet ausgebreitet und blickt in die Wolkenzone empor, wo ihm Christus in einer Vision erscheint. Dieser schaut zu Antonius hinab und vertreibt die Dämonen mit energischer Geste. Der relevante Passus aus der *Vita Antonii* lautet:

Als er [Antonius] aufblickte, sah er gleichsam das Dach geöffnet und einen Lichtstrahl auf sich herabkommen. Die Dämonen waren plötzlich nicht mehr wahrnehmbar, die Qual des Leibes hörte sogleich auf, und das Haus war wieder unversehrt.³

Während Stella sich für Antonius' liegende Körperhaltung noch eng an die Textvorlage hielt, wich er in der Darstellung der Dämonen erheblich davon ab. Anstatt von den Trugbildern wilder Tiere („Löwen, Bären, Leoparden, Stieren, Nattern und Aspsischlangen, Skorpionen und Wölfen“)⁴ oder den seit Hieronymus Bosch vertrauten, fantastischen Hybridwesen wird Antonius von zoo- und anthropomorphen Figurationen, vorwiegend dämonische Teufelsköpfe und groteske Fratzen, heimgesucht, die sich erst beim genaueren Hinsehen offenbaren.⁵ Diese zwischen Formwerdung und Formentzug fluktuierende Bildwirkung, die die einsetzende, aber noch nicht gänzlich vollzogene Auflösung der dämonischen Illusion momenthaft festhält, wird maßgeblich durch die Materialität des Bildträgers bestimmt, der aufgrund seiner wolkenartigen Maserung als *alabastro nuvoloso* bestimmt werden kann.⁶

Derartig auf Stein gemalte Bilder erfreuten sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts einer außerordentlichen Beliebtheit und blieben auch in Stellas Œuvre keine Seltenheit. Stella hielt sich ab 1616 in Florenz auf, wo er vermutlich über seinen Landsmann Jacques Callot mit Malerei auf Stein in Berührung kam.⁷ Diese geht Giorgio Vasari zufolge auf den venezianischen Künstler Sebastiano del Piombo zurück, der ab 1530 mit verschiedenen Materialien als Bildträger experimentierte.⁸ Im Unterschied zu dieser vorgeblich von del Piombo begründeten ‚ersten‘ Generation Malerei auf Stein wurde der minera-

3 Athan. vit. Anton. (Übers. Gemeinhardt), S. 141. Eine zeitgenössische lateinische Übersetzung dieser Stelle lautet (Athan. vit. Anton. [Höschel], S. 18): *Sublatis namque oculis, tectum velut apertum videt, ac lumini radium ad se descendere. Daemones illico evanescere, & corporis dolor protinus remittere, aedicula salva & integra esse.*

4 Athan. vit. Anton. (Übers. Gemeinhardt), S. 137–139. Athan. vit. Anton. (Höschel), S. 18 f.: *Leo rugiebat invasurus, taurus cornu petere videbatur, serpens reptabat, lupus cum impetu irruerat, omnium denique simul apparentium sibilus formidabilis, ira vehemens.*

5 Zum Antonius-Kult und zur Antonius-Ikonografie siehe Tristan 1981; Philipp 2008; Fenelli 2011.

6 Ein Überblick zu den verschiedenen Sorten von Alabaster findet sich bei Pullen 2018 [1894], S. 135–148; zu *alabastro nuvoloso* siehe Nagel 2011, S. 273–277; Barry 2020, S. 289–330. Zur Materialität von Alabaster im Medium der Skulptur Lipińska 2015, S. 15–43.

7 Collomb 2006, S. 28–31; zu Stella und weiteren Steinmalern am Hofe der Medici Lohff 2015, S. 38–41.

8 Vasari: Vite, Bd. 5, S. 579 f.; Baker-Bates 2018; die grundlegende jüngere Literatur zu Malerei auf Stein umfasst Bona Castellotti 2000; Sefertová 2007; Collomb 2012; Lohff 2015; Casaburo 2017;

logische Bildträger ab den 1580er Jahren nicht mehr vollständig bemalt. Künstler wie Antonio Tempesta oder Hans von Aachen begannen nun, die figürliche *historia* in die sichtbar bleibende Maserung einzufügen, so dass Malerei auf Stein ein wesentliches Charakteristikum frühneuzeitlicher Ästhetik unterminierte: die zentralperspektivische Konstruktion eines einheitlichen, streng konturierten und mimetischen Bildraumes.⁹ Dieser Bruch mit eingeübten Sehgewohnheiten stellt die Forschung noch immer vor Herausforderungen. So ist nach wie vor zu wenig darüber bekannt, wie die spezifische Materialästhetik mit dem Bildsujet konvergiert. Die Bildträger werden oftmals metaphorisch gedeutet, während die einzigartigen optischen Qualitäten kaum berücksichtigt werden.¹⁰

Die Momente der Irritation und Subversion teilt Malerei auf Stein mit Anamorphosen, deren auf den ersten Blick amimetisch erscheinende Bildstruktur gleichfalls die dominante Ordnung des zentralperspektivischen Bildes konterkariert und dessen Anspruch auf Objektivität und Wahrheit als vermeintlichen entlarvt. So fungiert Perspektive nach Jurgis Baltrušaitis im Kontext anamorphotischer Darstellungen nicht mehr als eine „science of reality“, denn als „instrument for producing hallucinations“.¹¹ Auf ähnliche Weise führen die an die Materialität des mineralogischen Bildträgers geknüpften Sehbedingungen dem Betrachtenden die Schwierigkeiten vor Augen, zu einem gesicherten Wahrnehmungsurteil zu gelangen und eindeutig zwischen Kunst und Natur, Präsenz und Repräsentation, Imagination und Wirklichkeit zu unterscheiden. In diesem Sinne nutzte Stella die amorphe und abstrakte Maserung des Steins als ein „metamedium“,¹² das durch die Stimulation der projektiven Imagination den ersten Seheindruck irritiert, um anschließend ein kritisches und reflektiertes Sehvermögen auszubilden.¹³ Nachfolgend wird die außergewöhnliche Materialästhetik von Stellas *Versuchung des Heiligen Antonius* als Beispiel einer ‚anderen‘ Ästhetik verstanden und auf das wechselseitige Verhältnis von autologischer und heterologischer Dimension untersucht. Mit anderen Worten: Die ästhetische, hier Kunst und Natur umfassende Eigensinnlichkeit des Bildes und seine funktionale Einbindung in religiöse Praktiken

Baker-Bates / Calvillo 2018; Mann 2020; Cappelletti / Cavazzini 2022. Zur Material- und Wissensgeschichte von Stein siehe die Anthologie von Wenderholm 2021.

- 9 Nygren 2019 hat diesen Umstand am meisten zugespitzt, wenn er die Verwendung von Stein als Bildträger mit einem ikonoklastischen Akt vergleicht, der gleichsam Leon Battista Albertis bekannte Fenstermetapher zerschmetterte.
- 10 Jüngste Publikationen nehmen sich dieses Desiderates an, siehe Barry 2020 und Gamboni / Wolf / Richardson 2021.
- 11 Baltrušaitis 1977, S. 1f.; Snyder 1980; Jay 1993, bes. S. 45–60; Clark 2007, S. 91–96. Hinsichtlich der kulturellen Prägung von Wahrnehmung spricht Panofsky 1998, S. 674, in seiner grundlegenden Arbeit von einer „Erziehung zur Planperspektive“.
- 12 Barry 2017.
- 13 Grave 2015.

werden gleichermaßen berücksichtigt und als konstitutiv für die ‚andere‘ Ästhetik der Versuchung rekonstruiert.¹⁴ Im Vordergrund steht die in der monastischen Dämonologie entwickelte Praxis der ‚Unterscheidung der Geister‘ (*discretio spirituum*), für die Antonius bis weit in die Frühneuzeit hinein als das Exemplum schlechthin gelten kann.¹⁵

1. Geistliche Unterscheidung als visuelle Unterscheidung

Wenngleich die *Vita Antonii* ausführlich davon berichtet, dass Antonius über das monastische Leben unterrichtete, Kranke heilte und Trost spendete, fokussierte das Mittelalter verstärkt auf seine Auseinandersetzungen mit den Dämonen.¹⁶ Die *Legenda aurea* etwa vernachlässigte Antonius' Wundertätigkeit und Unterweisungen und Petrarca charakterisierte ihn in *De vita solitaria* als „Sieger über die Dämonen der Versuchung“ (*omnes demonum vicit insultus*).¹⁷ Antonius äußerte sich in den *Apophthegmata Patrum* über die Rolle der Versuchungen: „Niemand kann unversucht in das Himmelreich eingehen. Denn – so sprach er – ‚nimm die Versuchung weg, und niemand wird gerettet.‘“¹⁸ Hieraus gewinnt die Wüsteneinsamkeit ihre gleichsam heilsgeschichtliche Bedeutung, die weniger im Rückzug aus dem geschäftigen Leben der Gesellschaft liegt, als vielmehr im Eindringen in den letzten unberührten Aufenthaltsort der bösen Geister.¹⁹ Antonius sucht den in der Askese unvermeidlichen Kampf mit den Dämonen, um sein tägliches ‚Martyrium im Gewissen‘ zu erleiden und sich selbst zu vervollkommen.²⁰

In der Auseinandersetzung mit den Dämonen nimmt die Unterscheidung der Geister eine unverzichtbare Rolle ein. Sie geht auf die biblische Aufforderung in 1 Io 4,1 zurück (*nolite omni spiritui credere, sed probate spiritus si ex Deo sint*)²¹ und ist eine Praxis der Introspektion, der Selbsterforschung und der religiösen Wissensproduktion, mit der die eigenen Gedanken, Emotionen, erfahrenen Wunder und Visionen kritisch daraufhin geprüft werden, ob sie vom guten, göttlichen Geist oder vom bösen, dämonischen Geist stammen.²² Athanasius' *Vita Antonii* ist für die Geschichte der *discretio spirituum* höchst bedeutsam, da sie die Praxis der Unterscheidung mit dem Kampf des Eremiten gegen den Teufel und die Dämonen verknüpft. Sie avancierte zu einem der wichtigs-

14 Programmatisch zu einer ‚anderen‘ Ästhetik siehe Gerok-Reiter / Robert 2022.

15 Largier 2013; hier vertiefe ich Überlegungen aus Zierholz 2021.

16 Eine Übersicht bieten Alvarez 1988; Dutschke 1994; Brakke 2006, S. 23–47.

17 Zur monastischen Rezeption von Petrarca's *De vita solitaria* siehe Enenkel 2012.

18 Sprüche der Väter, Über Abbas Antonios 5.

19 Zur Bedeutung der Wüste für Antonius und die frühen Wüstenväter siehe Brunert 2000; Jung 2011; Schulz-Wackerbarth 2012.

20 Athan. vit. Anton. (Übers. Gemeinhardt), S. 219.

21 Zitiert hier und im Folgenden nach Biblia Sacra Vulgata.

22 Schneider 1983; Caciola 2003; Sluhovsky 2007; Anderson 2011; Caciola / Sluhovsky 2012.

ten Themen im mystischen Diskurs des Mittelalters und etablierte sich in der Frühen Neuzeit als weitverbreitete Kulturtechnik.²³ Zwischen 1500 und 1700 erschienen mehr als einhundert Traktate zur Unterscheidung der Geister, die auch in der spirituellen Erbauungsliteratur thematisiert wurde, darunter die *Geistlichen Übungen* Ignatius' von Loyola, einer der einflussreichsten Texte frühneuzeitlicher Spiritualität.

In der ausgeprägten mittelalterlichen Visionskultur innerhalb der Frauenmystik vollzieht der Diskurs um die Unterscheidung der Geister gleichsam einen ‚visual turn‘. Nach Stuart Clark ist die geistliche Unterscheidung wesentlich ein Problem der Visualität.²⁴ So führte die zunehmende Furcht vor dämonischer Korruption der Wahrnehmung zu einer theologischen Debatte über die Authentifizierung von Visionen, die sich als innerliche Erfahrungen nicht objektiv überprüfen ließen.²⁵ Kernpunkt dieser Debatte war, wie man die wahren und authentischen Visionen von den falschen und täuschenden Illusionen sowie zwischen ihren Agenten, den guten oder den bösen Geistern, unterscheiden könne.²⁶ Ein besonderes Augenmerk lag auf dem bildmächtigen Vermögen der Imagination, das bereits in der *Vita Antonii* den Ausgangspunkt der Unterscheidung der Geister markiert: „Wenn eine Erscheinung [*phantasia*] geschieht, dann möge niemand voreilig vor Angst niederfallen, sondern zuerst getrost fragen, was das überhaupt ist: ‚Wer bist du, und woher kommst du?‘“²⁷ Der Pariser Universitätskanzler Jean Gerson, der exponierteste mittelalterliche Autor, der sich mit diesem Thema befasste, erläutert, dass vermeintlich göttliche Visionen auf dämonische Versuchungen oder aber auf medizinische Pathologien zurückgeführt werden können: „Man sollte solche Visionen einer Verletzung der Imagination zuschreiben und sich darüber sorgen, ob man nicht dieselben Störungen habe wie Verrückte, Wahnsinnige oder Melancholiker.“²⁸ Noch in der Frühneuzeit bestand Konsens darüber, dass die dämonische Illusion maßgeblich auf der Produktion innerer Bilder basiere. Der 1487 publizierte *Malleus maleficarum* (*Hexenhammer*), ein noch im 17. Jahrhundert vielrezipiertes Traktat zur Hexerei, beschreibt eine

23 Caciola/Sluhovsky 2012, S. 3, sprechen von einer „form of scientific inquiry that sought to verify, as empirically as possible, the unseen causes of observable behaviors such as trance or prophesizing“. Dupré/Göttler 2017, S. 2, beschreiben *discretio* als „key concept at the intersection of various spheres in both learned and artisanal cultures“.

24 Clark 1997, S. 273; Clark 2007, S. 204–235; zur mittelalterlichen Visionskultur im Kontext weiblicher Spiritualität Hamburger 1998.

25 Zur Manipulation der Wahrnehmungsphysiologie durch Dämonen siehe auch Klemm 2013, S. 232–235 und 253–267.

26 Clark 2007, S. 204–235.

27 Athan. vit. Anton. (Übers. Gemeinhardt), S. 207. Athan. vit. Anton. (Höschel), S. 59: *Cum visio quae-piam ante oculos obversabitur, ne prae formidine prius concide; sed quaecunque ea sit, confidenter primum quaere ‚Quis nam tu es, atque unde?‘*

28 Gerson: *De distinctione*, S. 40 (Übersetzung S.Z.): *Deputet talia vel laesioni propriae phantasiae, et se habere aliquid simile phreneticis, et maniacis aut melancholicis reformidet [...]*.

„innere Versuchung“, wonach Dämonen die inneren Geister und Lebenssäfte der Menschen derart manipulieren können, dass die in der *memoria* abgespeicherten Bilder, „zu jenen Kräften, Einbildungskraft und Phantasie, herausgeführt werden, so daß diese sich irgendwelche Dinge einzubilden haben“.²⁹ Gianfrancesco Pico della Mirandola untermauert die Ambivalenz der Imagination, aus der „Gutes wie Böses entspringen kann“.³⁰ Er definiert sie als Fähigkeit der Seele, „die die Ähnlichkeiten der Dinge aufnimmt und gestaltet und sie dem diskursiven Denken und dem betrachtenden Intellekt vorlegt“, betont zugleich aber, dass „die Schuld an all den monströsen Meinungen und an jedem falschen Urteil eindeutig den Fehlern der Phantasie zuzuschreiben ist“.³¹ Dazu zählen auch die durch böse Geister hervorgerufenen Täuschungen, die vor allem die Imagination von Hexen verderben.³² Nach Johann Weyer, dem bekanntesten Skeptiker der Hexenverfolgung, sind besonders Frauen und Melancholiker anfällig für dämonische Manipulationen der Einbildungskraft, durch die jemand *alle formen vnd gesicht / so [der Teufel einem jeden] in virtute imaginatiua seu phantastica, das ist / in der einbildung lest vorschweben / so starck fasset / daß er tausend eyd schwuere / es weren solche ding wahrhafftig*.³³

2. Die Wolke als ästhetische Reflexionsfigur

Die Tatsache, dass die menschliche Imagination das primäre Ziel dämonischer Angriffe bildete, um den Wahrnehmungseindruck zu verunklären und falsche Visionen hervorzurufen, machte Stella auf innovative Weise zum Ausgangspunkt seiner Bildfindung. Die Materialität des mineralogischen Bildträgers ist hierfür von grundlegender Bedeutung, weil die abstrakten, unbestimmten und mehrdeutigen Formen der Maserung die projektive Imagination aktivieren und Bilder konstituieren, die mit Dario Gamboni als „poten-

29 Kramer: Hexenhammer, S. 246: *Daemones possunt admouere & comouere interiores spiritus, ut species consuetatae in conseruatorijs educantur de thesauris ad principia sensitiva, id est, ad virtutes illas Imaginatiuam & Phantasticam, ut res aliquas habeat talis imaginarie; & talis dicetur interior tentatio.*

30 Pico: Über die Vorstellung, S. 87: *Quam necessaria homini Imaginatio, et quod ex tum Bona, tum Mala, oriri possunt, inibique quo Pacto, quoue Ordine Intellegamus.*

31 Pico: Über die Vorstellung, S. 85: *haberi animae vim quae rerum similitudines et concipiat et effingat, et discurrenti rationi contemplantique intellectui subministret et seruiat*, und S. 97: *fateri opus est monstrosarum opinionum omnium culpas et iudicii defectus omnis phantasiae vitiis extra omnem aleam ascribendas.*

32 Pico: Über die Vorstellung, S. 106f. Es handelt sich um den ersten gedruckten Traktat zur Imagination, der 1557 in französischer Übersetzung von Jean-Antoine de Baïf unter dem Titel *Traité de l'imagination tiré du latin de Pico della Mirandole* in Paris erschien.

33 Weyer: De praestigiis, Bd. 1, S. 356. Ähnlich warnen Gebetsmanuale davor, dass die inneren Bilder der Imagination während der Meditation derart intensiv wirken können, dass die Gefahr bestehe, diese mit der Realität zu verwechseln. So seien wiederum Frauen und Melancholiker falschen Visionen ausgesetzt, die nicht nur von Dämonen induziert sind, sondern auch von ihrer von Natur aus lebendigen Imagination stammen, Ricci: Instruttione, S. 233.

tial images“ bezeichnet werden können.³⁴ Aufgrund seiner kristallin blättrigen Strukturen mit ihren bauschigen Quellformen, die Wolken und Wolkengebilden ähneln und für den *alabastro nuvoloso* namensgebend waren, wurde er bereits im 16. Jahrhundert für Visionsdarstellungen genutzt.³⁵ Stella knüpfte an diese Verwendung an, doch waren für seine *Versuchung des Heiligen Antonius* neben motivischen vor allem konzeptuelle Beweggründe ausschlaggebend. Wenngleich Wolke und Stein grundverschieden sind, das eine volatil und flüchtig, das andere solide und dauerhaft, können Hubert Damischs Überlegungen zur Wolke auf den mineralogischen Bildträger übertragen werden. Dessen Maserung zeichnet sich ähnlich durch eine Unbestimmtheit und Formlosigkeit aus, die sich dem linearperspektivischen Darstellungssystem widersetzt und sich daher für einen Einbruch des Übernatürlichen, des Traumhaften und des Imaginären in den rationalen Repräsentationsraum eignet.³⁶ Mit Bezugnahme auf kunsttheoretische und dämonologische Schriften etablierte Stella die Wolke als ästhetische Reflexionsfigur, die die Betrachter:innen auf die Beeinflussung des Sehakts durch die Imagination aufmerksam machte und für den prekären epistemologischen Status visueller Wahrnehmung sensibilisierte.

Wolken waren schon in der Antike Projektionsfläche der menschlichen Imagination.³⁷ Aristoteles erwähnt Wolkenbilder in seiner Schrift *De insomniis*, Plinius der Ältere behandelt sie in der *Naturalis historia* und Lukrez beschreibt sie in seinem Lehrgedicht *De rerum natura*.³⁸ Doch erst in Philostratos' Lebensbeschreibung des Apollonius von Tyana werden sie in ihrer produktionsästhetischen Bedeutung für das künstlerische Schaffen erfasst. Demnach können Wolkenbilder von Künstlern und Nicht-Künstlern wahrgenommen werden, allerdings vermag es nur der Künstler, diese durch seine Hand hervorzubringen.³⁹ Mit steigender Bedeutung der *fantasia* als einer produktiven, über sklavische Naturnachahmung hinausweisende Kraft werden Wolken in der Frühneuzeit als Stimulantien der künstlerischen Imagination reflektiert.⁴⁰ Leonardo erläutert in einer vielzitierten Stelle seines Malereitraktats, dass der Blick auf „verworrene und

34 Der Begriff unterstreicht, im Gegensatz zum ‚Zufallsbild‘ (Janson 1961), stärker den Anteil der Betrachtenden an der Realisierung dieser Bilder, Gamboni 2002, S. 18.

35 Ein Überblick bei Lohff 2015, S. 180–186. Ein derartige Materialimagination lässt sich auch bei *pietra paesina* (Landschaftsmarmor) beobachten, deren Maserungen von Zeitgenossen als Landschaften und Stadtansichten gedeutet wurden und als solche Ausgangspunkt der künstlerischen *inventio* waren; Zierholz 2021, S. 48.

36 Damisch 2013, S. 29, und Kleinbub 2010, S. 121.

37 Berra 1999, S. 370–376; Thielemann 2000; Hauser 2001; Guldin 2006, S. 67–75; Gamboni 2009, S. 259–266; Campbell 2015, S. 7–36; Göttler 2018; Krüger 2018, S. 222–236.

38 Aristot. *de insomn.* 3, 461b (S. 23); Plin. *nat.* 2, 152; Lucr. 4, 130–142.

39 Philostr. *Ap.* 2, 22 (S. 178–181); zu dieser Stelle siehe Janson 1961, S. 256–258, Gombrich 1967, S. 209–211, und Hauser 2001, S. 152f.

40 Kemp 1977.

unbestimmte Dinge“ (*cose confuse*), darunter Wolken, den Maler zu wunderbaren Bildfindungen wie Schlachten, Landschaften oder Gesichtern anregen könne.⁴¹

Wolkenbilder waren aber nicht nur ein Instrument der künstlerischen Formfindung, sondern manifestierten sich in der Malerei des Quattrocento auch ikonografisch. Eines der bekanntesten Beispiele ist Andrea Mantegnas *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* im Louvre in Paris, wo sich in mehreren Wolkengebilden Fratzen abzeichnen (Abb. 2a). Die Wolkengrimasse über der zweiten Arkade rechts weist eine unübersehbare Ähnlichkeit mit dem Kopf des Zentauren im Garten auf (Abb. 2b).⁴² Der Zentaur gilt aufgrund seiner Zusammensetzung aus menschlichem Oberkörper und Pferdeleib als Ausweis der kombinatorischen Imagination, die aus unterschiedlichen Sinneseindrücken nichtexistierende Entitäten schafft. In diesem Sinne wurde der Zentaur (*mezzo uomo, mezzo cavallo*) von Cennino Cennini in die nachantike Kunsttheorie eingeführt und mit dem Begriff der *fantasia* verbunden.⁴³ Zentauren sind aber auch buchstäblich ‚wolkengeboren‘: Als sich Hera bei ihrem Gatten Zeus über die Nachstellung Ixions beschwerte, schuf er Nephele (Νεφέλη, griechisch für Wolke), eine Wolkenmasse mit dem Aussehen Heras, und sandte sie zu Ixion. Er unterlag der Täuschung und vergewaltigte Nephele, die den Kentauros, den Stammvater der Zentauren, gebär.⁴⁴ Daher nennt Ovid sie in den *Metamorphosen* zweimal Wolkengeburten oder wolkengeborenen (*nubigenae*) und Dante bezeichnet sie in der *Göttlichen Komödie* als „die verfluchten Wolkengebornen“ (*maledetti nei nuvoli formati*).⁴⁵ Als *nubigenae* sind Zentauren in der Auf-

41 Leonardo: Malerei, 1, S. 125 (§ 66): *Non restero, di mettere fra questi precetti una nuoua inuentione di speculatione, la quale, ben che paia pichola e quasi degna di riso, no' di meno è di grande utilità à destare lo ingegno à uarie inuentioni, e quest'è, se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di uarie machie, o' pietre di uarij misti. Se harai à inuentionare qualche sito, potrai li uedere similitudini de diuerse paesi hornati di montagne, fiumi, sassi, alberì, pianure grande, ualli e colli in diuersi modi; anchora ui potrai uedere diuerse battagli e atti pronti di figure strane, arie di uolti, e abiti, et infinite cose, le quali tu potrai ridure in integra e bona forma; ch'interuiene in simili muri e misti, come del sono delle campane, che ne' loro tochi ui trouerai ogni nome e uocabolo, che tu ti' n'imaginerai. Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda, che no' ti sia graue il fermarti alcuna uolta, à uedere nelle machie di muri, o' nella cenere del foco, o' nuuoli, o' fanghi, o' altri simili lochi, li quali, si di componimenti di bataglie d'animali e d'homini, come di uari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diauoli e simili cose, che fieno causa di farti honore, perche nelle cose confuse l'ingegno si desta à noue inuentioni.* Leonardos eigene Zeichenpraxis, in der sich szenische Konfigurationen aus einer amorphen und sfumatesken Masse konkretisieren, kann als Ausdruck seiner Empfehlungen gelten. Vasari zufolge soll auch der Florentiner Maler Piero di Cosimo, womöglich inspiriert von Leonardo, den Blick in die Wolken als Verfahren der Bildfindung genutzt haben; Vasari: *Vite*, Bd. 4, S. 134; Kris/Kurz 1980, S. 72; Fermor 1993, S. 13–37; Pfisterer 1996, S. 132.

42 Hauser 2001, S. 148.

43 Cennini: *Libro dell'Arte*, S. 2.

44 Zu Zentauren als Exempla des Nichtexistenten im philosophischen Diskurs siehe die quellen-gesättigte Studie von Masciadri 2013.

45 *Ov. met.* 12,211 und 12,541; Dante: *Göttliche Komödie* 2,24,121f. (Bd. 2, S. 290f.).



Abb. 2a und b. Andrea Mantegna: Der Sieg der Tugend (Minerva im Garten der Lüste), Details, 1475–1500, Tempera auf Leinwand, 160 × 192 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 371

zählung von Wolkenbildern obligatorisch. Aristophanes erwähnt sie in seiner Komödie *Wolken*, ebenso Aristoteles, Cicero oder Philostratos.⁴⁶

Neben den dichterischen und kunsttheoretischen Zeugnissen begegnen Wolkenbilder auch in der dämonologischen Literatur. Der Byzantiner Gelehrte Michael Psellos, dessen Werk über die Dämonen von Marsilio Ficino ins Lateinische übertragen wurde und im 16. Jahrhundert in italienischer und französischer Übersetzung erschien, vergleicht die vielgestaltigen Erscheinungsweisen von Dämonen mit dem metamorphen Vermögen von Wolken. So können Wolken „Formen von Menschen, Bären, Drachen und anderen Tieren annehmen. Auf gleiche Weise verfahren die Körper der Dämonen“.⁴⁷ Nach Weyer, der sich explizit auf Psellos bezieht, können Dämonen ihren *subtilen / lüfftigen Leib* [...] *nach jrem willen vnnd wolgefallē / wie ein wolckē so vom wind getrieben / in*

46 Aristoph. Nub. 346–351: „Sokrates: ‚Hast du nie in der Höh eine Wolke gesehn, an Gestalt gleich einem Kentauren oder Panthertier oder Wolf oder Stier?‘ Strepiades: ‚Ei, warum nicht? Aber was soll das?‘ Sokrates: ‚Sie gebn sich jede belieb’ge Gestalt, zum Exemplum, sie sehn einen geilen, langhaarigen verwilderten Bubenfreund, wie etwa den Sohn Xenohantos’, gleich äffen sie nach des Verrückten Figur und verwandeln sich selbst in Kentauren.““ Zur nachweislichen Rezeption von Aristophanes’ *Wolken* im Quattrocento Thielemann 2000, S. 86, Anm. 89; Aristot. de insomn. 3, 461b (S. 23); Cic. div. 2,49 (S. 178/179).

47 Psellos: Operetta, 7v: *i corpi delli demoni son semplici e facili da torcere e distirare, et naturalmente atti à figurarsi in qual guisa lor piace. Onde si come costa su nell’aria uegiamo i nuuoli pigliar sembianza e forma hor d’huomini, hor di orsi, hor di dragoni, et hor di altre maniere di animali; cosi ancho i corpi de’ spiriti.* Zu dieser Stelle Cole 2002, S. 624.

mancherley gestalt verwandeln.⁴⁸ Zum Bild der täuschenden Imagination werden Wolken und Wolkengeborene in Cristoforo Landinos mehrfach aufgelegten Dante-Kommentar. Landino charakterisiert die im siebten Höllenkreis gequälten Tyrannen als dem Ixion ähnlich. Die Vorstellungen, die deren Handeln zugrunde lagen, gleichen den Wolken- und Trugbildern (*generagli della nebbia, cioè di falso concepto*), von denen die Kentauren abstammen.⁴⁹ In humanistischer Gelehrsamkeit erörtert Gianfrancesco Pico della Mirandola in seinem Hexentraktat, dass Dämonen die Menschheit schon von Anbeginn an in Gestalt von heidnischen Göttern, irdischen Nymphen, maritimen Gottheiten oder in Form von Wolkenbildern (*imagini finte di nuvoli*) heimgesucht haben. Pico führt den Mythos des Ixion an, der von Jupiter durch eine Wolke in Form von Juno (*una nuvola a similitudine di Giunone*) getäuscht wurde, aus deren Verbindung die Zentauren hervorgingen.⁵⁰ Die Gleichsetzung von Wolken und Dämonen erklärt auch die fantastische und groteske Natur von Wolkenbildern, die oftmals als Satyrn, Faune und Zentauren ausgedeutet werden. Leonardo erkennt in den Wolken „monströse Dinge, wie Teufel und ähnliche Geschöpfe“ (*cose mostruose, come di diauoli e simili cose*).⁵¹ Der Literat Antonio Francesco Doni beschreibt Wolkengebilde als ‚wilde Bestien‘ (*animalacci fantastici*), die, wie er auf Nachfrage betont, nicht wirklich in den Wolken sind, sondern in der Imagination, im ‚Chaos seines Gehirns‘ (*nel caos del mio cervello*).⁵²

Da in der Frühneuzeit das Täuschungsvermögen der Dämonen mit der Illusionserzeugung der Maler parallelisiert wurde, kann davon ausgegangen werden, dass Stella mit der kunsttheoretischen und dämonologischen Wolkensemantik vertraut war.⁵³ Beide Diskursfelder zeichnen bereits in der älteren Antonius-Ikonografie für eine nubigene Versuchungsmotivik verantwortlich. Martin Schongauers berühmter Kupferstich mag eine Referenz auf den *nubigenae*-Topos darstellen, die vor allem mit visuellen Analogien und der menschlichen Assoziationsfähigkeit spielt (Abb. 3).⁵⁴ Das Blatt zeigt

48 Weyer: *De praestigiis*, Bd. 1, S. 84.

49 Landino: *Comento*, ohne Paginierung, zitiert nach Thielemann 2000, S. 85, Anm. 80: [*I centauri sono figliuoli d'Ixione cioè del tiranno; et generagli della nebbia, cioè di falso concepto che fa nell'animo suo. Imperochè chome la nebbia di lontano pare gran cosa. Poi apressandosi si truova esser niente.*]

50 Pico: *Libro detto strega*, 10^r–10^v.

51 Leonardo: *Malerei*, 1, S. 125 (§ 66).

52 Doni: *Disegno*, S. 82, Übersetzung S.Z. Frugoni 2011, S. 518–520, hat eines der frühesten Wolkenbilder, 150 Jahre vor Mantegna, im Tod des Franziskus in der Oberkirche der Basilika San Francesco in Assisi identifiziert und als teuflische Erscheinung gedeutet. Eine kritische Auseinandersetzung mit Frugonis These bei Bogen et al. 2012, S. 141–147. Auch Erasmus bringt in seinen *Adagia*, einer Sammlung von Sprichwörtern, die Wolke mit einer Inhalts- und Substanzlosigkeit in Verbindung, Panofsky 1951, S. 39.

53 Siehe die grundlegende Studie von Cole 2002; Swan 2003; Wood 2006; Dickhaut/Herzog 2016.

54 Kemperdick 2004, S. 33f. Zur Schongauer-Rezeption in Florenz siehe Höfler 2005; für die kunsttheoretischen Implikationen des Bildthemas Swan 2015.



Abb. 3. Martin Schongauer:
Peinigung des Heiligen
Antonius, 1470–1474, Kupfer-
stich, 30 × 21,8 cm, New York,
Metropolitan Museum of Art,
Rogers Fund 1920, Inv.-Nr. 20.5.2

den Wüstenvater umringt von dämonischen Mischwesen, die an ihm ziehen und ihn auseinanderzureißen scheinen. Antonius ist nahezu mittig und frontalansichtig an die Bildgrenze gesetzt, doch führen die verschlungenen Figuren und zahlreichen Klauen zu einem verworrenen Bildeindruck. Die abgerundeten, zerklüfteten und unregelmäßigen Konturen der Komposition sowie ihre unübersichtliche und uneindeutige Binnenstruktur gleichen einem Wolkenwirbel mit seinen instabilen Grenzverläufen und diffusen Protuberanzen.⁵⁵ Die rechts unten dargestellte Felsformation verstärkt diese Assoziation, wobei der Himmel durch die kurzen horizontalen Striche, die sich zum oberen Bildrand rhythmisch verdichten, weiter an Evidenz gewinnt. Da die Darstellung dämonischer Mischwesen größere Herausforderungen an die künstlerische Imagination stellt als ein doppelteibiger Zentaur, kann Schongauers wolkenhafte Peinigung des Heiligen als eine kunsttheoretische Denkfigur verstanden werden, die projektive und kom-

55 Die Assoziation von Schongauers Komposition als „Wolkenwirbel“ bei Thielemann 2000, S. 44, der allerdings nicht näher auf den Stich eingeht.

Abb. 4. Hieronymus Bosch: Versuchung des Heiligen Antonius, Triptychon, Detail des rechten Flügels, um 1500, Öl auf Eichenholz, 53 × 131 cm (Flügel), Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv.-Nr. 1498 Pint



binatorische Imagination zusammendenkt und im Medium des Visuellen reflektiert.⁵⁶ Ähnlich evoziert Hieronymus Bosch in seinem um 1500 entstandenen Altartriptychon mit der *Versuchung des Heiligen Antonius* den Topos der Wolkengeburt. Die Innenseite des linken Außenflügels zeigt den Wüstenvater, wie er unter anderem von Dämonen in die Luft emporgerissen wird (Abb. 4).⁵⁷ Antonius hat seine Hände zum Gebet gefaltet und liegt rücklings auf einem amphibienartigen Wesen. Indem Bosch die aufgespannte Flugmembran in der Randzone dem grau-blauen Wolkengebilde angeglichen hat, verdeutlicht er, dass der Akt der künstlerischen Formwerdung aus der Auseinandersetzung mit Wolkenfigurationen resultierte. Anschaulich gestaltet sich der Rekurs auf die *nubigenae*-Topik in Joachim Patinirs und Quentin Massys' *Versuchung des Heiligen Antonius* im Prado. Im Hintergrund erkennen aufmerksame Betrachter:innen die in den Himmelsraum platzierte Peinigung des Antonius. Er ist von Dämonen umringt, die aus der amorphen Wolkenmasse hervorgehen (Abb. 5a). Die Figurengruppe hebt sich kaum vom dunklen Wolkengrund ab, was ihr eine für Wolkenbilder charakteristische Ambiguität verleiht und durch die Stimulation der projektiven Imagination weiter expliziert wird. So zeichnet sich links von der Peinigung eine feuerspeiende Ungestalt in Profilansicht ab, die zu einer visuellen *discretio* herausfordert und über die im Bild koexistierenden Wahrnehmungsformen sensibilisiert (Abb. 5b).⁵⁸

56 Von Rosen/Krüger/Preimesberger 2003.

57 Falkenburg 1990, S. 26–28, und Silver 2001, S. 633 f.

58 Die antithetische Bildstruktur von hohen Bergen und flachen Ebenen beschreibt bei Patinir für gewöhnlich eine moralische Antinomie, Falkenburg 1990. Ähnlich wird hier die Wertschätzung für die produktive Leistung der Fantasie versinnbildlicht: von den figürlichen Konkretionen der vier zeitgenössisch gekleideten Frauen im Vordergrund über die Erzeugnisse der kombinatorischen Fantasie im Mittelgrund bis zur nubigenen Imagination als Instrument der Formfindung an höchster Stelle im Hintergrund.

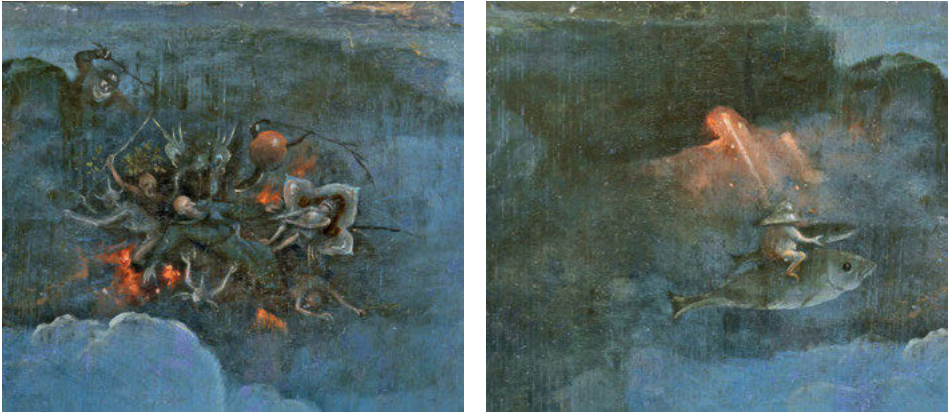


Abb. 5a und b. Joachim Patinir/Quentin Massys: Versuchung des Heiligen Antonius, Details, 1520–1524, Öl auf Holz, 155 × 173 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P001615

Wenig überraschend ist die *nubigenae*-Topik auch in der Begegnung des Wüstenvaters mit einem Zentauren präsent.⁵⁹ Diese Episode findet sich nicht in Athanasius' *Vita Antonii*, sondern in der von Hieronymus verfassten *Vita Pauli*, in der Antonius Paulus von Theben in der Wüste aufsucht. Der Holzschnitt in einer aus verschiedenen Quellen, darunter Hieronymus, kompilierten italienischen Antonius-Vita zeigt den zu einer Levade erhobenen, glatzköpfigen Zentauren (*un' Hippocentauro, cioè mezo huomo, e mezo cavallo*), der in seiner rechten Hand eine Keule hält und Antonius mit der linken Hand den Weg weist (Abb. 6). Unübersehbar ist die prägnant konturierte Wolke an der oberen linken Ecke, neben der dichte Parallelschraffuren gesetzt sind, die sich zur Bildmitte hin lichten und die teils den Hinterkopf des Zentauren berühren. Dass es sich hier um einen Rekurs auf das mit der Wolkengeburt verbundene prekäre epistemische Potenzial der Imaginationskraft handelt, wird im Text expliziert: Anders als bei der sich unmittelbar anschließenden Begegnung mit einem Satyr, dessen wesenhafte Existenz vom Erzähler nicht angezweifelt wird (*nessuno ciò tenga per cosa favolosa*), sei es letztlich unentscheidbar, ob es sich bei der Begegnung mit dem Zentauren um eine Täuschung oder um eine wirkliche Erscheinung gehandelt hatte (*ne mai si potè sapere, se quella fosse finta o reale apparenza*).⁶⁰

59 Gerardi: Vita, S. 40f.

60 Gerardi: Vita, S. 41f.; Masciadri 2013, S. 17f.

Abb. 6. Antonius' Begegnung mit einem Zentauren, in: Gerardi, Antonio: Vita del Santissimo Padre Antonio Abbate scritta da S. Athanasio, da Palladio, dal P. Gio. Pietro Maffei della Compagnia di Giesu, & altri celebri autori, Rom: Lodovico Grignani, 1635, S. 40, Rom, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Signatur 14.25.B.28



3. Nubigene Versuchung und visuelle Unterscheidung

Der genaue Aufstellungsort von Stellas *Versuchung* ist nicht überliefert, allerdings hat Beate Lohff gezeigt, dass Malereien auf Stein oftmals in privaten Räumen wie Schlafzimmern und Palastkapellen aufbewahrt wurden – Räumlichkeiten, die der Bildandacht und Bildeinsamkeit gewidmet waren.⁶¹ Da Antonius in seinem Kampf gegen die Dämonen gerne als Exemplum angeführt wird, liegt es nahe, Stellas Werk im Zusammenhang mit der Unterscheidung der Geister zu untersuchen.⁶² Hinsichtlich einer *Versuchung* des Antonius von Hieronymus Bosch bewunderte der spanische Geistliche José de Sigüenza die zahlreichen fantastischen Monster, die in der Seele des Wüstenvaters Verwirrung zu stiften suchen. Damit zeige Bosch, dass eine gnadenhafte Seele nicht auf Abwege geführt werden könne, obgleich der Teufel Dinge vor die äußeren wie inneren Augen male, die die ungeordneten Leidenschaften des Menschen erregen können.⁶³

Stellas *Versuchung des Heiligen Antonius* fordert das Unterscheidungsvermögen der Betrachtenden auf mehrfache Weise heraus. Indem Stella, der ikonografischen Tradition folgend, die inneren Versuchungen veräußerlicht und wahrnehmbar macht, verhandelt er auf der Bildfläche unterschiedliche Grade piktoraler Fiktionalität: erstens die Darstellung von Antonius in der Wüsteneinsamkeit, zweitens die Darstellung der dämonischen Versuchungen, die Antonius nur innerlich, als *phantasiai*, wahrnimmt. Beate Fricke bezeichnet eine solche innerbildliche Zäsur der Repräsentationsebene als

61 Lohff 2015, S. 89f.; zu Hendrick van Balens in situ befindlichen Malereien auf Stein in der ehemaligen Jesuitenkirche in Antwerpen Knaap 2016.

62 So in den Traktaten zur Hexerei von Pico: *Libro detto strega*, S. 58v, und Weyer: *De praestigiis*, Bd. 2, S. 339–341.

63 Silver 2001, S. 633f.

„vertical split“, im Gegensatz zum „horizontal split“ zwischen Kunstwerk und Betrachter.⁶⁴ Ähnlich bezeichnet Reindert Falkenburg die verschiedenen, aber koexistierenden Wahrnehmungsweisen als *diplopia*.⁶⁵ Diese sind visuell nicht voneinander zu unterscheiden, so dass eine intellektuell-rationale *discretio* notwendig ist, die auf einem dämonologischen und theologischen Wissen aufbaut. Auch bei Stella nimmt die Wolke in der Zurichtung des Blicks eine zentrale Rolle ein. Im Alten und Neuen Testament manifestiert sich die göttliche Präsenz in Gestalt einer Wolke. Als Verhüllungs- und Enthüllungsmetapher offenbart sie die Gegenwart Gottes und macht das Unsichtbare sichtbar, entzieht das Göttliche zugleich aber dem irdischen Anblick und dem normalen Erkenntnisbereich der Vernunft.⁶⁶ Die gemalte Wolkendecke unterstreicht, dass es sich bei der Koinzidenz des göttlichen und irdischen Blicks nicht um eine *visio facialis*, um ein Sehen „von Angesicht zu Angesicht“ handelt (I Cor 13,12), sondern um ein inneres, geistiges Sehen des Wüstenvaters.⁶⁷ Mit Alabaster als Bildträger verkompliziert sich das Repräsentationsverhältnis zu einer *triplopia*, bei der eine sinnlich-visuelle *discretio* zwar möglich ist, sich aber die Übergänge zwischen Malerei und Stein nicht eindeutig bestimmen lassen.⁶⁸ Antonius etwa liegt auf einer malerisch ausgedeuteten Felsformation, deren farbliche Qualität harmonisch auf die Tonalität des Alabasters abgestimmt ist. Die Betrachter:innen werden im Ungewissen darüber gelassen, wo genau die Bildwirklichkeit endet und die Materialwirklichkeit des Bildträgers einsetzt.⁶⁹

An der Schnittstelle zwischen sinnlicher und intellektueller *discretio* lassen sich nun die nubigenen Bildelemente verorten. Sie fluktuieren zwischen bildlicher Repräsentation, materieller Präsenz und imaginativer Projektion und fordern das Unterscheidungsvermögen heraus, die vielgestaltigen Wahrnehmungseindrücke zu ordnen und zu klassifizieren. So zeichnen sich einzelne Dämonenköpfe durch deutliche Konturen aus, wie der im Profil dargestellte gehörnte Dämonenkopf rechts über Antonius, wo auch physiognomische Details wie Nase, Augen und Ohren erkennbar sind (Abb. 7a). Neben zwei weiteren Fratzen sind links das Antlitz einer Frau und ein Kopf mit raubtierhaften Zügen angedeutet. An anderen Stellen wird der Wahrnehmungseindruck

64 Fricke 2015, S. 15.

65 Falkenburg 2012. Ähnlich spricht Thürlemann 2008, S. 20, von einem „doppelten Blick“ bzw. einer „doppelten mimesis“; siehe auch Weemans / Gamboni / Martin 2016.

66 Lindemann 1994, S. 40–50; Stoichita 1997, S. 86–91; Imorde 2004; für biblische Nachweise Luzarraga 1973.

67 Zur *visio facialis* siehe Beierwaltes 1988.

68 Zeitgenössische Belege bei Nygren 2019, S. 92, und Barry 2020, S. 303. Für eine naturphilosophische und kunsttheoretische Überblendung von Bilder im Stein Felfe 2014.

69 Der Bildträger verweist qua seiner Materialität auf eine weitere Darstellungsebene. Anders als bei Lapislazuli, wo die blaue Farbe zeichenhaft auf den Himmel oder das Wasser verweist, also etwas anderes repräsentiert, als es eigentlich ist, werden die Steinwüste bzw. die Höhle als Rückzugsort des Eremiten in ihrer materiellen Präsenz evoziert; siehe hierzu ausführlich Zierholz 2021, S. 40–43.

verunklärt, wenn unbearbeitete Partien der Maserung höchst ambigen Figurationen gegenübergestellt werden. So deutet Stella eine helle *macchia* mit wenigen Strichen als Gesicht in Profilansicht aus, die er einer gebänderten, ringfleckigen Rosette gegenübergestellt (Abb. 7b). Dieses Spannungsverhältnis zwischen dem mimetischen Potenzial und der amimetischen Ästhetik, das nach Raphael Rosenberg die Faszination von polierten Steinen und marmorierten Objekten ausmacht,⁷⁰ fordert ein vergleichendes und entschleunigtes Sehen heraus, das Linien, Flächen und Farben zueinander in Beziehung setzt und auf einen figurativen Gehalt hin überprüft. Insbesondere die amorphe Wolkenzone im oberen Bilddrittel regt die Betrachter:innen dazu an, nach weiteren Figuren zu suchen. Während sich an der Wolkengrenze noch deutlich ein schlangenartiges Tierwesen oder eine rötlich-braune Fratze abzeichnen sowie zahlreiche kleine Gesichter wahrnehmbar sind, die geradezu aus der Tiefe des Materials empor tauchen (Abb. 7c), spielt die Wolkenfiguration mit uneindeutigen, unbestimmten und zweifelhaften Seheindrücken. So lässt die aus der Betrachtung der unteren Bildhälfte erfolgte Zurichtung des Blicks die Betrachter:innen oben rechts eine leicht nach rechts herab blickende Fratze in Profilansicht mit hoher Stirn, ausgeprägter Nase und leicht herabhängendem Mundwinkel erkennen (Abb. 7d). Anders als bei Mantegnas Wolkengesichtern setzt Stella gezielt auf Unsicherheiten und Ambiguitäten, um die Fantasie zu aktivieren und innere Vorstellungen auf das Material zu projizieren. Der Seheindruck ist subjektiver und die damit einhergehenden diskutierbaren Spannungsmomente sind intendiert. Zugleich unterläuft Stella den subjektiven Seheindruck: Verweilt man bei dieser anthropomorphen Figuration, so formt sich die Stirn- und Augenpartie zur Darstellung eines Totenschädels mit sichtbaren Augen- und Nasenhöhlen, der nach links blickt und mit offenem Mund zu lachen scheint. Allerdings ist dieser selbst nach wiederholter Betrachtung des Bildes schwer wiederzufinden, was die Zweifel an der eigenen Wahrnehmung verstärken mag. Wie bei William Hills *My Wife and My Mother-in-Law* oder bei der *Rubinschen Vase* handelt es sich um eine Kippfigur, bei der das Verhältnis von Figur zu Grund dynamisch changiert und eine *diplopia* exemplarisch vor Augen führt. Es stellt sich die Frage, was eigentlich zu sehen ist, denn wie bei tatsächlichen Wolken wandeln sich die Formen stetig, sie erscheinen und verschwinden kontinuierlich. Das Erkennen vollzieht sich dynamisch, in einem niemals abgeschlossenen Prozess von Wahrnehmungen, in dem das Erkannte zwischen der Darstellung des Totenschädels und der Fratze in Profilansicht oszilliert. Mit Rosenberg können die Umdeutungen als ein „verzögertes Formerkennen“ beschrieben werden, das die unbewusst ablaufenden Wahrnehmungsprozesse präsent macht und mit Blick auf das Unterscheidungs- und Urteilsvermögen kognitiv filtert.⁷¹

70 Rosenberg 2021.

71 Rosenberg 2016, S. 103; Gombrich 1967, S. 23.



a)



b)



c)



d)

Abb. 7a–d. Jacques Stella: Versuchung des Heiligen Antonius, Details, 1623, Öl auf Alabaster, 18 × 12 cm, Rom, Galleria Borghese, Inv.-Nr. 477

4. Zur (Un-)Möglichkeit visueller Unterscheidung

Wenngleich Jacques Stella für seine nubigene *Versuchung des Heiligen Antonius* vereinzelt auf Vorbilder rekurren konnte, bleibt die Art und Weise, wie er auf die Chimären gebärende Fantasie alludiert, singulär. Im Rahmen der *Anderen Ästhetik* fungieren die wolkenhafte Maserung des Bildträgers und die malerisch ausgeformten Wolkenfigurationen als ästhetische, kunsttheoretische und dämonologische Reflexionsfiguren, in denen ein dezidiert künstlerisches Gestaltungswissen, die autologische Dimension, und eine religiöse Praxis, die heterologische Dimension, aufeinandertreffen und sich wechselseitig durchdringen: Im Anschluss an die in der monastischen Dämonologie entwickelte Praxis der Unterscheidung der Geister kultivierte Stella die visuelle *discretio* als heuristisches Modell einer geistlichen *discretio*, ohne dabei die Möglichkeit einer ästhetischen Betrachtungsweise außerhalb von religiösen Praktiken auszuschließen. Aufbauend auf der Wolke verschränkte Stella unterschiedliche Repräsentationsmodi und Wahrnehmungsweisen so miteinander, dass er den Blick der Betrachter:innen irritierte und zu einem kritischen und reflektierten Sehen herausforderte.⁷² Wie Antonius die dämonischen Versuchungen als innere, vom Teufel induzierte Bilder der Imagination erkennt, so muss man sich der eigenen produktiven Rolle im Wahrnehmungsprozess bewusst werden, um die Wolken- und Steinbilder als potenzielle Projektionsleistung zu identifizieren. Gleichwohl verdeutlicht die zeitgenössische Diskussion, dass es schwierig, wenn nicht unmöglich war, wahrhafte Visionen von täuschenden Illusionen auf visueller Grundlage zu unterscheiden. So empfahl bereits Athanasius Kreuzeszeichen und Gebet als angemessene Mittel der *discretio*.⁷³ Ferner forderte er eine Achtsamkeit für seine seelischen Gefühlsregungen ein. Der Anblick des Heiligen erfolge „ruhig und milde, so dass in der Seele sofort Freude, Frohlocken und Mut entstehen“.⁷⁴ Dagegen werde der Angriff von Dämonen von „Lärm und Getöse und Geschrei“ begleitet, woraus „Furchtsamkeit der Seele, Verwirrung und Ungeordnetheit der Gedanken, Niedergeschlagenheit, Hass auf die Asketen, Gleichgültigkeit, Trauer, Erinnerung an die Verwandten und Todesangst“ folgten.⁷⁵

Die Unmöglichkeit der visuellen Unterscheidung machte den Einbezug anderer Sinne wie des Tastsinns notwendig, um zu einem gesicherten Wahrnehmungsurteil zu gelangen. Bekanntlich war die Auflösung der gemalten Illusion durch die Berührung

72 In einem ähnlichen Zusammenhang siehe Weemans 2006 und Weemans 2009.

73 Athan. vit. Anton. (Übers. Gemeinhardt), S. 147, 169.

74 Athan. vit. Anton. (Übers. Gemeinhardt), S. 191–193. Athan. vit. Anton. (Höschel), S. 50: *Sanctorum siquidem angelorum apparitio nihil perturbati habet. [...] [S]ed ita sit placide, ita leniter; ut animo gaudium illico, exultationem & fiduciam adferat.*

75 Athan. vit. Anton. (Übers. Gemeinhardt), S. 193. Athan. vit. Anton. (Höschel), S. 51: *Unde animi timiditas turbatio & confusio cogitationum, vultus dimissio & tristitia, odium in Ascetas, acedia, animi agritudo, propinquorum recordatio, mortis metus & de reliquo, vitii cupiditas, virtutis contemptus, morum inconstantia.*

mit der Hand seit Plinius' Anekdote vom Wettstreit der Maler Zeuxis und Parrhasius topisch. Für Malerei auf Stein gilt, dass der Tastsinn ausreicht, um die malerische Illusion als Täuschung zu entlarven, nicht aber um zwischen bildlicher Fiktion und materieller Realität zu differenzieren. Hierfür musste die einfache Berührung zu einem ikonoklastischen Gestus gesteigert werden. So weist Filippo Napoletanos *Versuchung des Heiligen Antonius* deutlich sichtbare Kratzspuren auf (Abb. 8).⁷⁶ Die partielle Zerstörung der Bildoberfläche, besonders der gemalten Landschaft, kann als Versuch verstanden werden, die visuell nicht auflösbaren Spannungen zwischen pikturaler Repräsentation und materieller Präsenz haptisch greifbar zu machen.⁷⁷ Dagegen vermeidet Leonard Bramer in seiner um 1626 entstandenen Versuchungsdarstellung sinnliche Ambiguitäten durch die Wahl von Schiefer als Bildträger (Abb. 9).⁷⁸ Die Komposition zeigt auf einer Anhöhe auf der linken Seite die lichthafte Vision, die auch Stellas Darstellung zugrunde liegt. Die Verwendung von Schiefer suggeriert zunächst, wie Karel van Mander zu Jacopo Bassano geschrieben hat, ein Nachtstück.⁷⁹ Darüber hinaus evoziert die Verwendung eines dunklen Steins eine metaphorische Deutung, wie sie Elena Calvillo für Sebastiano del Piombos *Ubaldo Pietà* und Christopher Nygren für Tizians *Ecce homo* vorgelegt haben.⁸⁰ Beide bringen den Gebrauch von Schiefer mit der Idee des Prüfsteins in Verbindung. Dabei handelte es sich um einen dunklen, feinkörnigen Reibstein, der in der Goldschmiedekunst und Metallurgie verwendet wurde, um den Reinheitsgrad von Gold oder Silber zu überprüfen. Analog diene Christus als Prüfstein, als *lapis philosophicus* für die Reinheit der eigenen Seele. Da die Unterscheidung der Geister als epistemologische Praxis auf die Produktion von (religiösem) Wissen abzielt, konnte sich der neapolitanische Mönch und Theologe Domenico Gravina im Titel seines 1638 publizierten einschlägigen Werks auf den Prüfstein beziehen (*Ad discernendas veras a falsis visionibus et revelationibus* ΒΑΣΑΝΙΤΗΣ, *hoc est lapis Lydius*). Die explizite Referenz zum Basanit (ΒΑΣΑΝΙΤΗΣ), ein dunkler Stein vulkanischen Ursprungs, nimmt Gravina im Vorwort zum ersten Buch auf: Seine Überlegungen seien wie der lydische Stein, mit dem geprüft werde, was eine falsche Vision und was eine Offenbarung sei.⁸¹ Die abschließenden Seitenblicke auf zwei weitere Versuchungsdarstellungen unterstreichen, dass

76 Eine solche Auslöschung dämonischer Repräsentationen ist ein verbreitetes Phänomen, dass auch in Fresken oder Buchilluminationen begegnet. So weisen die Dämonen in Giovanni di Paolos Höllendarstellung, die ursprünglich Teil einer Predella eines unbekannten Polyptychons war, zahlreiche Kratzspuren auf, siehe Zierholz 2021, S. 55; spezifisch zum Auskratzen der Augen Freedberg 1988, S. 27–35.

77 Zierholz 2021, S. 54–56.

78 Mann 2020, S. 130.

79 Lohff 2021, S. 133.

80 Calvillo 2013, S. 486f., 491, und Nygren 2017, S. 52–59.

81 Gravina: *Ad discernendas*, S. 5: *Id praestamus in hoc opere tanquam lapide Lydio, quae falsa sit visio et revelatio examinantes*. Clark 2016, S. 280f.

Abb. 8. Filippo
Napoletano: Ver-
suchung des Heiligen
Antonius, um 1619,
Öl auf Landschafts-
marmor, 32 × 31 cm,
Palazzo Pitti, Florenz,
Inv.-Nr. 5567–1890

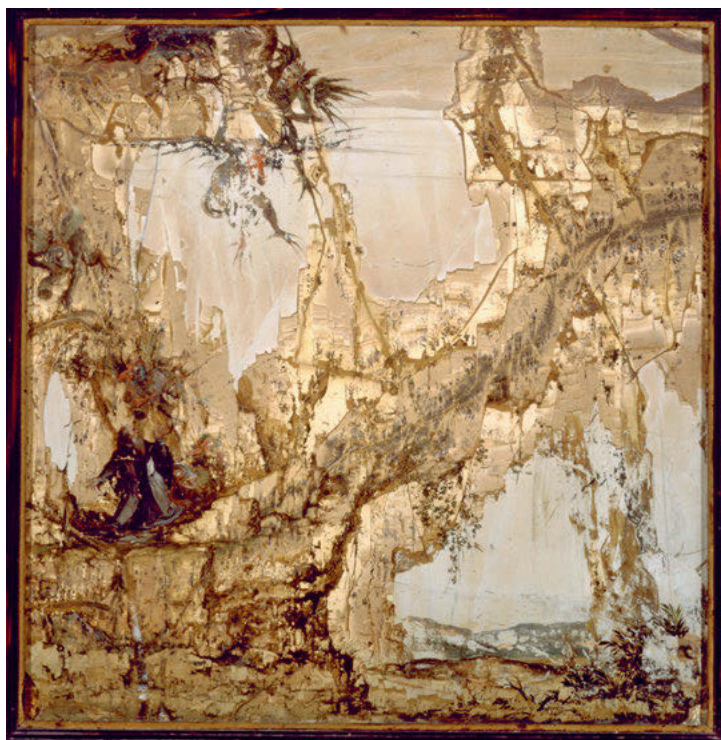


Abb. 9. Leonard
Bramer: Versuchung
des Heiligen Anto-
nius, um 1626, Öl auf
Schiefer, 41 × 51 cm,
Privatsammlung



die produktions- und rezeptionsästhetischen Herangehensweisen, so unterschiedlich sie sich gestalten, innerhalb der Praxis der *discretio spirituum* sinnstiftend beschrieben werden können. Nicht zuletzt aufgrund seiner materiellen und ästhetischen Andersartigkeit figuriert Malerei auf Stein als Prüfstein für eine ‚andere‘ Ästhetik.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristoph. Nub. = Aristophanes: [Nubes (Νεφέλαι) /] Die Wolken, aus dem Griechischen übertr. von Ludwig Seeger, bearb. und hg. von Jürgen Werner, Leipzig 1978.
- Aristot. de insomn. = Aristoteles: [De insomniis /] Über Träume, in: Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, begr. von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar, Bd. 14: Parva Naturalia, Teil 3: De Insomniis. De divinatione per somnum, übers. und erl. von Philip J. van der Eijk, Berlin 1994, S. 15–25.
- Athan. vit. Anton. (Übers. Gemeinhardt) = Athanasius von Alexandrien: Vita Antonii. Leben des Antonius. Griechisch, eingel., übers. und komm. von Peter Gemeinhardt, Freiburg i.Br. 2018 (Fontes Christiani 69).
- Athan. vit. Anton. (Höschel) = Vita S. Antonii Eremitae a D. Athanasio Graece Scripta. E Codice Boico nunc primum edita. Cum Davidis Hoeschelii Augustani Interpretatione ac Notis, Augsburg: David Franck, 1611 (VD17 23:233886A).
- Biblia Sacra Vulgata = Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, 5 Bde., Berlin/Boston 2018 (Sammlung Tusculum).
- Cennini: Libro dell'arte = Cennini, Cennino, Il libro dell'arte o trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, hg. von Gaetano und Carlo Milanese, Florenz 1859.
- Cic. div. = Cicero, Marcus Tullius: Über die Wahrsagung / De divinatione. Lateinisch – deutsch, hg., übers. und erl. von Christoph Schäublin, 3. überarb. Aufl. Berlin 2013 (Sammlung Tusculum).
- Dante: Göttliche Komödie = Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Italienisch und Deutsch, übers. von Hermann Gmelin, 6 Bde., Stuttgart 1949–1957.
- Doni: Disegno = Doni, Antonio Francesco: Disegno del Doni partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura, de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti, Venedig: Giolito di Ferrarii, 1549.
- Gerardi: Vita = Gerardi, Antonio: Vita del Santissimo Padre Antonio Abbate scritta da S. Athanasio, da Palladio, dal P. Gio. Pietro Maffei della Compagnia di Giesu, & altri celebri autori, Rom: Lodovico Grignani, 1635.
- Gerson: De distinctione = Gerson, Jean: De distinctione verarum visionum a falsis, in: Jean Gerson: Oeuvres Complètes, hg. von Palémon Glorieux, Bd. 3, Paris 1962.
- Gravina: Ad discernendas = Gravina, Domenico: Ad discernendas veras a falsis visionibus et revelationibus ΒΑΣΑΝΙΤΗΣ, hoc est lapis Lydius, Neapel: Scipione Bonino, 1638.
- Kramer: Hexenhammer = Kramer, Heinrich (Institutoris): Der Hexenhammer. Malleus maleficarum, neu aus dem Lateinischen übertragen von Wolfgang Behringer, hg. und eingel. von Günter Jerouschek und Wolfgang Behringer, 5. Aufl. München 2006.

- Landino: Comento = Comento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino, Brescia 1487.
- Leonardo: Malerei = Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei, nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270 hg., übers. und erl. von Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882.
- Lucr. = Lukrez: Von der Natur. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Hermann Diels, 3. Aufl. Berlin 2013.
- Ov. met. = Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Lateinisch/deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994 (Reclams Universal-Bibliothek 1360).
- Philostr. Ap. = Philostratos: Das Leben des Apollonius von Tyana. Griechisch-Deutsch, hg. von Vroni Mumprecht, München/Zürich 1983.
- Pico: Libro detto strega = Pico della Mirandola, Giovanni Francesco: Libro detto strega, overo delle illusioni del demonio, Venedig 1556.
- Pico: Über die Vorstellung = Pico della Mirandola, Giovanni Francesco: Über die Vorstellung. De imaginatione. Lateinisch-deutsche Ausgabe, hg. von Eckhard Keßler, 3., verb. Aufl. München 1997 (Humanistische Bibliothek 2.13).
- Plin. nat. = C. Plinius Secundus: Naturalis Historiae/Naturkunde. Lateinisch-deutsch, 37 Bücher in 32 Bde., hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Wolfgang Glöckler und Joachim Hopp (ab Bd. 23), München/Zürich 1973–2004 (Sammlung Tusculum).
- Psellos: Operetta = Psellos, Michael: Operetta di Michele Psello, quale tratta della natura delli demoni e spiriti folletti, con molti essempli, e diverse ragioni piene di dottrine e verita, Venedig 1545.
- Ricci: Instruttione = Ricci, Bartolomeo: Instruttione di meditare, Rom 1600.
- Sprüche der Väter = Sprüche der Väter, hg. von Pater Bonifatius, Graz 1963 (Geist und Leben der Ostkirche 3).
- Vasari: Vite = Vasari, Giorgio: Le opere di Giorgio Vasari, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878–1885, Bd. 2: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, Florenz 1878.
- Weyer: De praestigiis = Weyer, Johann: De praestigiis. Von den Teuffeln, Zaubrern, Schwartzkünstlern, Teuffelsbeschwernern, Hexen oder Vnholden und Gifftbereitern, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1575 (VD16 W 2675).

Sekundärliteratur

- Alvarez 1988 = Alvarez, Plácido: Demon Stories in the *Life of Antony* by Athanasius, in: Cistercian Studies 23 (1988), S. 101–118.
- Anderson 2011 = Anderson, Wendy Love: The Discernment of Spirits. Assessing Visions and Visionaries in the Late Middle Ages, Tübingen 2011 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 63).
- Baker-Bates 2018 = Baker-Bates, Piers: 'Uno Nuovo Modo di Colorire in Pietra'. Technical Experimentation in the Art of Sebastiano del Piombo, in: Piers Baker-Bates/Elena M. Calvillo (Hgg.): Almost Eternal. Painting on Stone and Material Innovation in Early Modern Europe, Leiden/Boston 2018 (Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe 10), S. 47–73.
- Baker-Bates/Calvillo 2018 = Baker-Bates, Piers/Calvillo, Elena M. (Hgg.): Almost Eternal. Painting on Stone and Material Innovation in Early Modern Europe, Leiden/Boston 2018 (Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe 10).
- Baltrušaitis 1977 = Baltrušaitis, Jurgis: Anamorphic Art, übers. von Walter John Strachan, Cambridge 1977.
- Barry 2017 = Barry, Fabio: 'Painting in Stone'. Early Modern Experiments in a Metamedium, in: The Art Bulletin 99 (2017), S. 30–61.

- Barry 2020 = Barry, Fabio: *Painting in Stone. Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven/London 2020.
- Bartelink 1994 = Bartelink, Gérard: Introduction, in: Athanase d'Alexandrie: *Vie d'Antoine*. Introduction, texte critique, traduction, notes et index, hg. von Gérard Bartelink, Paris 1994, S. 25–108.
- Beierwaltes 1988 = Beierwaltes, Werner: *Visio facialis. Sehen ins Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus*, München 1988.
- Berra 1999 = Berra, Giacomo: Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43 (1999), S. 358–419.
- Bogen et al. 2012 = Bogen, Steffen/Rimmele, Marius/Stöhr, Jürgen/Thürlemann, Felix: Nicht in jedem Detail muss gleich der Teufel stecken. Ein neuer Blick in Giotto's Wolken, in: *Kunstchronik* 65 (2012), S. 141–147.
- Bona Castellotti 2000 = Bona Castellotti, Maro (Hg.): *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, Mailand 2000.
- Brakke 2006 = Brakke, David: *Demons and the Making of the Monk. Spiritual Combat in Early Christianity*, Cambridge 2006.
- Brunert 2000 = Brunert, Maria-Elisabeth: Die Bedeutung der Wüste im Eremitentum, in: Uwe Lindemann/Monika Schmitz-Emans (Hgg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg 2000, S. 59–69.
- Caciola 2003 = Caciola, Nancy: *Discerning Spirits. Divine and Demonic Possession in the Middle Ages*, Ithaca 2003.
- Caciola/Sluhovsky 2012 = Caciola, Nancy/Sluhovsky, Moshe: *Spiritual Physiologies. The Discernment of Spirits in Medieval and Early Modern Europe*, in: *Preternature* 1 (2012), S. 1–48.
- Calvillo 2013 = Calvillo, Elena: *Authoritative Copies and Divine Originals. Lucretian Metaphor, Painting on Stone, and the Problem of Originality in Michelangelo's Rome*, in: *Renaissance Quarterly* 66 (2013), S. 453–508.
- Campbell 2015 = Campbell, Stephen P.: *Cloud-poiesis. Perception, Allegory, Seeing the Other*, in: Henri de Riedmatten/Nicolas Galley/Jean-François Corpataux/Valentin Nussbaum (Hgg.): *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stoichita*, Rom 2015, S. 7–36.
- Cappelletti/Cavazzini 2022 = Cappelletti, Francesca/Cavazzini, Patrizia (Hgg.): *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*, Rom 2022.
- Casaburo 2017 = Casaburo, Mario: *Pittura su pietra. Diffusione, studio dei materiali, tecniche artistiche*, Florenz 2017.
- Clark 1997 = Clark, Stuart: *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford 1997.
- Clark 2007 = Clark, Stuart: *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford 2007.
- Clark 2016 = Clark, Stuart: *Theology and the Conditions of Knowledge in the Seventeenth Century. The Case of Discernment of Spirits*, in: Ann Blair/Anja-Silvia Goeing (Hgg.): *For the Sake of Learning. Essays in Honor of Anthony Grafton*, 2 Bde., Leiden/Boston 2016 (*Scientific and Learned Cultures and Their Institutions* 18.1), Bd. 1, S. 268–285.
- Cole 2002 = Cole, Michel Wayne: *The Demonic Arts and the Origin of the Medium*, in: *The Art Bulletin* 84 (2002), S. 621–640.
- Collomb 2006 = Collomb, Anne-Laure: *Jacques Stella et la peinture sur pierre*, in: Sylvain Laveissière/Isabelle Dubois (Hgg.): *Jacques Stella (1597–1657). En hommage à Gilles Chomer*, Paris 2006, S. 28–31.
- Collomb 2012 = Collomb, Anne-Laure: *Splendeurs d'Italie. La peinture sur pierre à la Renaissance*, Tours 2012.

- Damisch 2013 = Damisch, Hubert: *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei*, Zürich 2013.
- Dickhaut/Herzog 2016 = Dickhaut, Kirsten/Herzog, Irene (Hgg.): *Kunst der Täuschung. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400–1700) in Italien und Frankreich*, Wiesbaden 2016 (Culturae 13).
- Dupré/Göttler 2017 = Dupré, Sven/Göttler, Christine: Introduction. Hidden Artifices, in: Sven Dupré/Christine Göttler (Hgg.): *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*, London/New York 2017, S. 1–17.
- Dutschke 1994 = Dutschke, Dennis: The Translation of St. Anthony from the Egyptian Desert to the Italian City, in: *Aevum* 68 (1994), S. 499–549.
- Enenkel 2012 = Enenkel, Karl A.E.: Die monastische Petrarca-Rezeption. Zur Autorisierung über den Widmungsempfänger und zu anderen Bedingungen des Erfolgs von *De vita solitaria* in spätmittelalterlichen Klöstern, in: *Neulateinisches Jahrbuch* 14 (2012), S. 27–51.
- Falkenburg 1990 = Falkenburg, Reindert L.: Antithetical Imagery in Early Netherlandish Landscape Painting, in: *Bruegel and Netherlandish Landscape Painting from the National Gallery Prague*, Tokyo 1990, S. 25–36.
- Falkenburg 2012 = Falkenburg, Reindert L.: ‚Diplopia‘. Seeing Hieronymus Bosch’s *St. Jerome in the Wilderness* Double, in: Walter S. Melion/Ralph Dekoninck/Agnès Guiderdoni-Bruslé (Hgg.): *Ut pictura meditatio. The Meditative Image in Northern Art, 1500–1700*, Turnhout 2012 (Proteus. Studies in Early-Modern Identity Formation 4), S. 85–105.
- Felfe 2014 = Felfe, Robert: Figurationen im Gestein. Ko-Produktionen zwischen Kunst und Natur, in: Joris van Gastel/Yannis Hadjinicolaou/Markus Rath (Hgg.): *Paragone als Mitstreit*, Berlin 2014 (Actus et Imago 11), S. 153–175.
- Fenelli 2011 = Fenelli, Laura: *Dall’eremo alla stalla. Storia di sant’Antonio abate e del suo culto*, Rom 2011.
- Fermor 1993 = Fermor, Sharon: *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and Fantasia*, London 1993.
- Freedberg 1988 = Freedberg, David: *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566–1609*, New York 1988.
- Fricke 2015 = Fricke, Beate: Presence Through Absence. Thresholds and Mimesis in Painting, in: *Representations* 130 (2015), S. 1–27.
- Frugoni 2011 = Frugoni, Chiara: Playing with Clouds, in: *The Burlington Magazine* 153, 1301 (2011), S. 518–520.
- Gamboni 2002 = Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002.
- Gamboni 2009 = Gamboni, Dario: ‚Nubes cum figuris‘. The Interpretation of Clouds as a Modern Paradigm of Artistic Perception and Creation, in: Alessandro Nova/Tanja Michalsky (Hgg.): *Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre*, Venedig 2009 (Studi e ricerche 5), S. 259–266, 362–372.
- Gamboni/Wolf/Richardson 2021 = Gamboni, Dario/Wolf, Gerhard/Richardson, Jessica N. (Hgg.): *The Aesthetics of Marble. From Late Antiquity to the Present*, München 2021.
- Gemeinhardt 2013 = Gemeinhardt, Peter: *Antonius der erste Mönch. Leben, Lehre, Legende*, München 2013.
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik. Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Göttler 2018 = Göttler, Christine: *Imagination in the Chamber of Sleep. Karel van Mander on Somnus and Morpheus*, in: Christoph Lüthy/Claudia Swan/Paul Bakker/Claus Zittel (Hgg.): *Image, Imagination, and Cognition. Medieval and Early Modern Theory and Practice*, Leiden/Boston 2018 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 55), S. 147–176.

- Gombrich 1967 = Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, 2. Aufl. Köln 1967.
- Grave 2015 = Grave, Johannes: Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento, Paderborn 2015.
- Guldin 2006 = Guldin, Rainer: Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken, Berlin 2006.
- Hamburger 1998 = Hamburger, Jeffrey F.: The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998.
- Hauser 2001 = Hauser, Andreas: Andrea Mantegnas ‚Wolkenreiter‘. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst? In: Gerhart von Graevenitz / Stefan Rieger / Felix Thürlemann (Hgg.): Die Unvermeidlichkeit der Bilder, Tübingen 2001 (Literatur und Anthropologie 7), S. 147–172.
- Herrmann-Fiore 2006 = Herrmann-Fiore, Kristina (Hg.): Roma scopre un tesoro. Dalla pinacoteca ai depositi un museo che non ha più segreti, Sesto Ulteriano 2006.
- Höfler 2005 = Höfler, Janez: Zur frühen Schongauer-Rezeption in Florenz. Ein Verrocchio-Nachtrag, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 49 (2005), S. 227–232.
- Imorde 2004 = Imorde, Joseph: Die Wolke als Medium, in: David Ganz / Thomas Lentjes (Hgg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004 (KultBild 1), S. 171–196.
- Iommelli 2022 = Iommelli, Antonio: Petrae volant, scripta manent. Tracce di pietre in casa Borghese nel XVII secolo, in: Francesca Cappelletti / Patrizia Cavazzini (Hgg.): Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento, Rom 2022, S. 102–113.
- Janson 1961 = Janson, Horst W.: The ‚Image Made by Chance‘ in Renaissance Thought, in: Millard Meiss (Hg.): De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, 2 Bde., New York 1961, Bd. 1, S. 254–266.
- Jay 1993 = Jay, Martin: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley 1993.
- Jung 2011 = Jung, Martin H.: Die Bedeutung der Wüste in der Vita Antonii und in den Apophthegmata patrum, in: Albrecht Beutel / Reinhold Rieger (Hgg.): Religiöse Erfahrung und wissenschaftliche Theologie. Festschrift Ulrich Köpf, Tübingen 2011, S. 157–187.
- Kemp 1977 = Kemp, Martin: From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration, and Genius in the Visual Arts, in: Viator. Medieval and Renaissance Studies 8 (1977), S. 347–398.
- Kemperdick 2004 = Kemperdick, Stephan: Martin Schongauer. Eine Monographie, Peterberg 2014 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 32).
- Kleinbub 2010 = Kleinbub, Christian K.: At the Boundaries of Sight. The Italian Renaissance Cloud Putto, in: John Shannon Hendrix / Charles H. Carman (Hgg.): Renaissance Theories of Vision, Farnham 2010, S. 117–133.
- Klemm 2013 = Klemm, Tanja: Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance, Berlin 2013.
- Knaap 2016 = Knaap, Anna C.: Marvels and Marbles in the Antwerp Jesuit Church. Hendrick van Balen’s Stone Paintings of the *Life of the Virgin* (1621), in: Wietse de Boer / Karl A.E. Enenkel / Walter S. Melion (Hgg.): Jesuit Image Theory, Leiden / Boston 2016 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Cultures 45), S. 352–393.
- Kris / Kurz 1980 = Kris, Ernst / Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M. 1980.
- Krüger 2018 = Krüger, Klaus: Bildpräsenz – Heilspresenz. Ästhetik der Liminalität, Göttingen 2018 (Figura 6).

- Largier 2013 = Largier, Niklaus: Dämonologie, oder: Die Versuchung des Antonius und die Paradoxie von Ausdruck und Übertragung, in: Daniel Müller Nielaba / Yves Schumacher / Christoph Steier (Hgg.): Rhetorik der Übertragung, Würzburg 2013, S. 109–119.
- Laveissière / Dubois 2006 = Laveissière, Sylvain / Dubois, Isabelle (Hgg.): Jacques Stella (1597–1657), Paris 2006.
- Lindemann 1994 = Lindemann, Bernd Wolfgang: Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Worms am Rhein 1994.
- Lipińska 2015 = Lipińska, Aleksandra: Moving Sculptures. Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe, Leiden / Boston 2015 (Studies in Netherlandish Art and Cultural History 11).
- Lohff 2015 = Lohff, Johanna Beate: Malerei auf Stein. Antonio Tempesta's Bilder auf Stein im Kontext der Kunst- und Naturtheorie seiner Zeit, München 2015 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 36).
- Lohff 2021 = Lohff, Johanna Beate: Painting on Marble. Reflections on the Meaning of Stone Supports, in: Dario Gamboni / Gerhard Wolf / Jessica N. Richardson (Hgg.): The Aesthetics of Marble. From Late Antiquity to the Present, München 2021, S. 132–145.
- Luzarraga 1973 = Luzarraga, Jesús: Las tradiciones de la Nube en la Biblia y en el Judaismo Primitivo, Rom 1973 (Analecta biblica 54).
- Mann 2020 = Mann, Judith Walker (Hg.): Paintings on Stone. Science and the Sacred, 1530–1800, München 2020.
- Masciadri 2013 = Masciadri, Virgilio: Das Problem der Kentauren. Die Griechen und das Wunderbare, in: Paul Michel (Hg.): Spinnenfuß und Krötenbauch. Genese und Symbolik von Kompositwesen, Zürich 2013 (Schriften zur Symbolforschung 16), S. 65–85.
- Nagel 2011 = Nagel, Alexander: The Controversy of Renaissance Art, Chicago / London 2011.
- Nygren 2017 = Nygren, Christopher J.: Titian's Ecce Homo on Slate. Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting, in: The Art Bulletin 99 (2017), S. 36–66.
- Nygren 2019 = Nygren, Christopher J.: A Stone Through the Window of Art History. Paintings on Stone and the Legacy of Pictorial Illusionism, in: Isabella Augart / Maurice Saß / Iris Wenderholm (Hgg.): Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation, Berlin / Boston 2019 (Naturbilder 8), S. 75–96.
- Panofsky 1951 = Panofsky, Ernst: „Nebulae in pariete“. Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14 (1951), S. 34–41.
- Panofsky 1998 = Panofsky, Ernst: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘ (1924/25), in: Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze, hg. von Karen Michels und Martin Warnke, 2 Bde., Berlin 1998, Bd. 2: Renaissance und Barock, Würdigungen und Gelegenheiten, S. 664–756.
- Pfisterer 1996 = Pfisterer, Ulrich: Künstlerische potestas audendi und licentia im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S. 107–148.
- Philipp 2008 = Philipp, Michael (Hg.): Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst, München 2008.
- Pullen 2018 [1894] = Pullen, Henry William: Handbook of Ancient Roman Marbles [1894], hg. von Francesco Croceni, Rom 2018.
- Rosen / Krüger / Preimesberger 2003 = Rosen, Valeska von / Krüger, Klaus / Preimesberger, Rudolf (Hgg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München 2003.
- Rosenberg 2016 = Rosenberg, Raphael: Verzögertes Formerkennen als ästhetische Erfahrung, in: Franz Engel / Yannis Hadjinicolaou (Hgg.): Formwerdung und Formentzug, Berlin 2016 (Actus et Imago 16), S. 103–121.

- Rosenberg 2021 = Rosenberg, Raphael: The Amimetic Aesthetic of Marbling, in: Dario Gamboni / Gerhard Wolf / Jessica N. Richardson (Hgg.): *The Aesthetics of Marble. From Late Antiquity to the Present*, München 2021, S. 186–213.
- Schneider 1983 = Schneider, Michael: Unterscheidung der Geister. Die ignatianischen Exerzitien in der Deutung von E. Przywara, K. Rahner und G. Fessard, Innsbruck / Wien 1983 (Innsbrucker theologische Studien 11).
- Schulz-Wackerbarth 2012 = Schulz-Wackerbarth, Yorick: Die Wüste. Ort der Heiligung – Heiliger Ort? Stimmen aus dem christlichen Eremitentum, in: Peter Gemeinhardt / Katharina Heyden (Hgg.): *Heilige, Heiliges und Heiligkeit in spätantiken Religionskulturen*, Berlin / Boston 2012 (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 61), S. 111–142.
- Seifertová 2007 = Seifertová, Hana: Malby na kameni. Umělecký experiment v 16. a na začátku 17. století / Painting on Stone. An Artistic Experiment in the 16th and Early 17th Centuries, Prag 2007.
- Silver 2001 = Silver, Larry: God in the Details. Bosch and Judgment(s), in: *The Art Bulletin* 83 (2001), S. 626–650.
- Sluhovsky 2007 = Sluhovsky, Moshe: Believe Not Every Spirit. Possession, Mysticism, and Discernment in Early Modern Catholicism, Chicago 2007.
- Snyder 1980 = Snyder, Joel: Picturing Vision, in: *Critical Inquiry* 6 (1980), S. 499–526.
- Stoichita 1997 = Stoichita, Victor I.: Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters, 2. Aufl. München 1997.
- Swan 2003 = Swan, Claudia: Eyes Wide Shut. Early Modern Imagination, Demonology, and the Visual Arts, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 7 (2003), S. 156–181.
- Swan 2015 = Swan, Claudia: Counterfeit Chimeras. Early Modern Theories of the Imagination and the Work of Art, in: Alina Payne (Hg.): *Vision and Its Instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, University Park, PA 2015, S. 216–237.
- Thielemann 2000 = Thielemann, Andreas: Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht, in: Michael Rohlmann / Andreas Thielemann (Hgg.): *Michelangelo. Neue Beiträge, Akten des Michelangelo-Kolloquiums, veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln im Italienischen Kulturinstitut Köln*, 7.–8. November 1996, München 2000, S. 17–92.
- Thürlemann 2008 = Thürlemann, Felix: Dürers doppelter Blick, Konstanz 2008.
- Thuillier 2006 = Thuillier, Jacques: Jacques Stella, 1597–1657, Metz 2006.
- Tristan 1981 = Tristan, Frédérick: Les tentations de Jérôme Bosch à Salvador Dalí, Paris 1981.
- Weemans 2006 = Weemans, Michel: Herri Met de Bles's Sleeping Peddler. An Exegetical and Anthropomorphic Landscape, in: *The Art Bulletin* 88 (2006), S. 459–481.
- Weemans 2009 = Weemans, Michel: Herri Met de Bles's Way to Calvary. A Silenic Landscape, in: *Art History* 32 (2009), S. 307–331.
- Weemans / Gamboni / Martin 2016 = Weemans, Michel / Gamboni, Dario / Martin, Jean Hubert (Hgg.): *Voir double. Pièges et révélations du visible*, Paris 2016.
- Wenderholm 2021 = Wenderholm, Iris (Hg.): Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne, Berlin / Boston 2021.
- Wood 2006 = Wood, Christopher S.: Countermagical Combinations by Dosso Dossi, in: *Res. Anthropology and Aesthetics* 40/50 (2006), S. 151–170.
- Zierholz 2021 = Zierholz, Steffen: The Subiconographic Surface. Two Temptations of Saint Anthony Painted on Stone, in: *The Art Bulletin* 103 (2021), S. 36–60.

Abbildungsnachweise

Jan Stellmann und Daniela Wagner
Materialität und Medialität. Zur Einführung

Abb. 1–3. © Victoria and Albert Museum, London

Annette Haug and Adrian Kröger-Hielscher
The Concept of *decorum* in the Design of Architecture and Artefacts. Interdependencies of Form and Material

Fig. 1. Plan: Annette Haug

Fig. 2. Foto: Annette Haug, CC BY-SA 4.0

Fig. 3. Strocka 1991, Fig. 293

Fig. 4. Image licensed by The Corning Museum of Glass, Corning, NY, under CC BY-NC-SA 4.0

Fig. 5. Foto su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archaeologico Nazionale di Napoli

Fig. 6. CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Public Domain Dedication

Fig. 7. CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Public Domain Dedication

Marianne Koos
Medien des Entbergens. Zur Materialität und Agentialität von Porträtjuwelen der Renaissance

Abb. 1. Strong 2019, Abb. 71, S. 80

Abb. 2, 4, 5, 7, 8. © London, Victoria and Albert Museum

Abb. 3. © Archiv der Autorin

Abb. 6. Hollis 1980, P10, S. 102

Abb. 9. Murdoch et al. 1981, Tafel 10, S. 51

Abb. 10. Koos 2014, Abb. 10–12, S. 845–846

Katharina Geißler
Über das Verschwinden einer amplifizierenden Materialität. Die Ästhetik frühneuzeitlicher Typographie am Beispiel preußischer Herrscherlobreden des frühen und späten 18. Jahrhunderts

Abb. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10. Public Domain Mark 1.0

Abb. 5, 9. Bayerische Staatsbibliothek, Non-commercial use only

Gabriel Nocchi Macedo

The Aesthetics of the Ancient Book between Materiality and Context

Fig. 1. Papyrussammlung, Institut für Altertumskunde, Universität zu Köln, CC BY 4.0

Fig. 2. © Abadia de Montserrat

Fig. 3. © Bodleian Libraries, University of Oxford

Leonardo Cazzadori

The Berthouville Cups of the Poets. Aesthetic Artefact and Literary *Paideia* in the Early Roman Empire

Figs. 1, 2. Tahnee Cracchiola © Getty

Fig. 3. Babelon 1916, pp. 107 and 113

Maria Streicher

candelabrum ductile ex toto auratum. Überlegungen zur Materialität siebenarmiger Leuchter

Abb. 1. © Domschatz Essen, Foto: Jens Nober, Essen

Abb. 2. Wolfgang Huber, Stift Klosterneuburg Museum

Abb. 3. Wikimedia commons, Foto: PtrQs, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20190501_BraunschweigerDom_Menora_DSC08178-2_ISO_PtrQs.jpg (letzter Zugriff: 18. Mai 2023), CC BY-SA 4.0

Abb. 4. Martin Gosebruch: Der Braunschweiger Dom und seine Bildwerke, Königstein im Taunus 1980, S. 65

Abb. 5. © Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Foto: Sandro Scarioni (Inv.-Nr. Abhex-scarioni-49-2014-554)

Abb. 6. Cervini 2000, S. 58

Abb. 7. Musées de Reims, Musée Saint-Remi, CC BY 2.0 FR

Petra Wodtke

Wasser und Aquädukt. Zur Ästhetik einer römischen Infrastruktur

Abb. 1–5. © Petra Wodtke

Michele Lange

Ästhetik der Herrschaft. Nominalspezifische Kommunikation auf Münzen der römischen Kaiserzeit

Abb. 1–5, 7, 17. American Numismatic Society

Abb. 8. Wikimedia Commons, Foto: PHGCOM, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Postumus_Treves_aureus_268_gold_7400g.jpg (letzter Zugriff: 31. August 2023)

Abb. 6, 9, 14, 18. © The Trustees of the British Museum

Abb. 10, 11, 15, 16. Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Public Domain Mark 1.0

Abb. 12, 13. Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett, CC BY-NC-SA 3.0 AT

Michael Berger

Sammeln als Problem. Materiale Spuren der Sammlungspraxis in der Überlieferung von Konrads von Würzburg *Der Welt Lohn* im Cgm 16 und im Cod. Karlsruhe 408

Abb. 1, 2. Bayerische Staatsbibliothek, CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 3, 4. Badische Landesbibliothek, CC BY 4.0

Claire Heseltine

Small gods. Miniature Images of Deities and Material Religion in 1st-century CE Campania

Figs. 1, 2a, 5, 6. © Parco di Archeologico di Pompei. All reproduced with the permission of the Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei. Further reproduction without permission is prohibited.

Figs. 2b, 4. Daniela Wagner CC BY-NC-SA 4.0

Fig. 3. Photograph author's own. Reproduced with permission of the Parco Archeologico di Pompei

Sarah Al Jarad

Materialität und Medialität statuenhafter Figuren im Bild

Abb. 1. Aurigemma 1985, Tafel 17

Abb. 2. Aurigemma 1985, Tafel 18

Abb. 3. Blanckenhagen/Alexander 1990, Tafel 25.2

Abb. 4. Foto: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Köln, 90-A0034, <https://arachne.dainst.org/entity/5681015> (letzter Zugriff: 19. Mai 2023), Fotograf: N. Hannestad

Abb. 5. Foto: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, D-DAI-ROM-7062, Fotograf: unbekannt

Abb. 6. Foto: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul, D-DAI-IST-73, Fotograf: W. Schiele

Anna Chalupa-Albrecht

Der mittelalterliche Text auf dem Artefakt. Der *Meleranz* und der ‚Brautbecher der Margarete Maultasch‘

Abb. 1. © KHM-Museumsverband

Jochen Hermann Vennebusch

„Es sei eine lebendige Quelle, belebendes Wasser, eine reinigende Welle.“
Mittelalterliche Bronzetaufbecken im Spannungsfeld von Intermedialität und
Intermaterialität

Abb. 1–3f, 3h–9, 11 und 12. Jochen Hermann Vennebusch

Abb. 3g. Michael S. Grimm

Abb. 9 und 10. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Steffen Zierholz

Versuchungen, wolkengeboren. Malerei auf Stein als andere Ästhetik

Abb. 1, 7. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Galleria Borghese

Abb. 2. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre / Gérard Blot)

Abb. 3. Metropolitan Museum of Art, Public Domain

Abb. 4. © Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF),
Photo: Luisa Oliveira

Abb. 5. © Photographic Archive Museo Nacional del Prado

Abb. 6. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Public Domain Mark 1.0

Abb. 8. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Gallerie degli Uffizi

Abb. 9. © Mann 2020, S. 131

Register der Materialien und Medien

Alabaster 463–465, 478, 480

Amethyst 341

Aquädukt 235–254

Basanit 482

Bergkristall [rock crystal] 66, 69, 190, 195, 341

Bernstein [amber] 177, 341, 353

Beryll 192, 195

Bimsstein [pumice stone] 123f.

Blei 170, 201f.

- Bleiglasur [lead glaze] 39–42

- Bleioxid [lead-oxide] 40

Bronze XIII–XXI, XXXIII, 12, 35, 37, 39f., 42, 170, 185–207, 305, 341, 350, 352, 357, 375, 378f., 393, 396, 401

- Goldbronze siehe Messing

- Leuchter, Kandelaber 185–207

- Münze 262, 267–269

- Taufbecken 431–457

Chryselephantin 350

Codex 121–123, 125–133, 315f., 318, 325–331, 412, 440 siehe auch Handschrift

Diamant [diamond] 57, 69f., 72f.

Edelstein (allg.) 57, 65–69, 71, 73, 171, 176f., 179, 195, 411, 414f., 421f., 424 siehe auch Gemme

Eichhörnchenhaar 61

Eisen [iron] 167–177, 181, 195, 306, 309, 350, 352

Elfenbein [ivory] 64, 124, 177, 179, 345, 347, 349f., 353, 356–358, 412, 443

Email 66f., 72, 74f., 197

- Grubenschmelzemail 195

Epigramm 122, 124, 126, 128, 150, 170, 357, 367–386, 393

Erde 10, 110, 172, 175–180, 201, 251, 300, 303, 305f., 309

Erz 197f., 200 siehe auch Galmei

Farbe [colour] (Werkstoff, allg.) 54, 58f., 61–64, 67, 69f., 72, 75, 90, 123, 170f., 395, 399

- i. S. v. Farbigkeit 35f., 39f., 42, 44, 76, 126, 171, 176, 186, 193, 199f., 206, 394–397, 399
- Gouache 58
- Mineralfarben 171
- Pigmente 41, 58f., 63
- Wasserfarbe 54, 58, 61f., 64, 67, 69f., 72, 75

Feder [feather] 62, 171f.

Fresko [fresco] 29, 161, 289, 369, 417, 434 siehe auch Malerei

Galmei, Zinkerz 199, 201

Gemme 66, 171, 176, 401

Gesang 217f.

Gips XVII, XIX

Glas [glass] XIII–XXI, 35, 37–39, 44, 66, 68, 341, 353, 401

Gold XVIII, 36, 51, 54, 58f., 61–70, 72–75, 168–170, 175–177, 179, 181, 185–188, 190, 192–201, 205–207, 259–291, 300, 303, 305–308, 343, 369, 374, 411, 413f., 416, 420–422, 424 f., 443f., 482

Graffiti 120, 122

Gummi Arabicum 58f.

Gussmauerwerk 236

Haar 59, 62, 68, 73 siehe auch Eichhörnchenhaar

Handschrift, Manuskript 85, 119–142, 217, 315–333, 412, 417–419 siehe auch Codex

Haut 55, 68, 71, 76 siehe auch Pergament

Holz [wood] (allg.) 53, 64, 66, 124, 350, 444

- Holztafel [wooden tablet], beschrieben 120, 122 siehe auch Inschriften

Holzschnitt 476f.

Inschrift [inscription] 59, 67f., 73, 120–122, 145, 157, 160, 190–192, 203, 265, 370, 394, 399f., 402, 413–416, 418f., 421–425, 433, 437, 439, 443, 445–456 siehe auch Epigramm, Graffiti

Irdene Gefäße 297–304, 311 siehe auch Keramik

Juwel, Porträtjuwel 51–77

Kalkstein 434

Kantharos 143–162, 403

Karton [card] (einschl. Spielkarte) 54, 59–62, 64, 67, 70–72, 75

Keramik [ceramics] 37–42, 353

– Terracotta 39–41, 349, 351

– Terra Sigillata 41 f., 44, 248

Knochen [bone] 339–360

Kristall [crystal] 192, 194, 195 siehe auch

Bergkristall

Kupfer 170, 173, 192–195, 199–203, 206, 266, 308, 444

– Kupferlegierung 197, 201, 290

Kupferstich [engraving] 145, 473 f.

Lapislazuli 478

Leder [leather] 123, 417

Lehm 437, 439, 446 siehe auch Ton

Limning 57–63, 65

Malerei (allg.) 28, 171, 346, 368–370, 372 f.,

375–380, 383–385, 471

– Miniaturmalerei 51–77 siehe auch

Limning

– auf Stein 463–484

– Wandmalerei 29–36, 41, 43 f., 351, 357, 394, 396 f., 399 siehe auch Fresko

– Vasenmalerei 380, 394, 403

Manuskript siehe Handschrift

Marmor [marble] 36, 42, 168, 170 f., 177–181, 203, 248, 378, 381, 383 f., 394, 400, 404, 420, 470, 483

Messing, Goldbronze XXIX, 186 f., 192–194, 198–202, 206 f., 262, 444

Metall, Edelmetall 39, 55, 59, 64 f., 68, 70, 168, 171, 175–177, 186, 190, 192–194, 198, 200 f., 259–263, 265–268, 270, 273, 275, 277, 279, 285, 287–291, 311, 350, 353, 482 siehe auch Bronze, Eisen, Gold, Kupfer, Messing, Münze, Silber, Zink, Zinn

Mineralien 168, 170 f., 466, 469 f.

Mosaik 392, 395–399, 405, 434

Münze 66, 259–291, 394

– Bronze 262, 267–269, 274

– Gold (Aureus) 260–279, 285–290

– Silber 262 f., 265 f., 268, 270 f., 273, 277 f., 284, 290

Muschelschalen 62

Opus mixtum 236 siehe auch Ziegel

Orichalcum siehe Messing

Papier [paper] 58, 69, 73, 84, 87, 94, 99, 110, 122, 213, 331, 418,

– Velinpapier 94

Papyrus 20, 119–132, 136–138, 145, 148, 156, 158 f., 162, 385

Pergament [parchment] 59, 60 f., 63, 69, 84, 122 f., 125, 128–130, 135

– Abertive 59

– Vellum 54, 59–63, 67, 70, 72, 75

Perle [pearl] 54, 59, 65, 67, 69 f., 72–75, 341

Perlmutter [mother of pearl] 341

Pigment siehe Farbe

Plastik 276, 403 siehe auch Bronze, Skulptur

Quartz 40

Relief 41, 149, 156, 161 f., 276, 283, 377, 395, 399–406, 436–446, 451, 454 f.

Rubin [ruby] 57, 72–75

Samt [velvet] 52, 69, 73

Sand 439

Saphir 73

Sardonyx 71–76

Schiefer 482 f.

Schminke 52, 77

Schnitzerei [carving] 341, 345, 349–351, 356 f., 359, 377

Schrift [writing] 86 f., 90 f., 103, 120–122, 124 f., 135, 213, 414, 425 f. siehe auch Inschrift,

Typographie

Schriftrolle [roll, scroll] 20, 121–124, 126 f., 136, 145, 148, 156, 158 f.

Schuppen 62

Seide [silk] 58, 62, 69, 73, 421

Silber [silver] XIII f., XIX–XXI, 38 f., 41–44, 54, 59, 62, 64 f., 67, 69 f., 72, 143–146, 148 f., 156 f., 159, 170, 173, 192 f., 199, 262–266, 268, 270 f., 277 f., 284, 289 f., 305, 307–309, 413 f., 416, 419, 421 f., 425, 443 f., 482

Skulptur [sculpture] 28, 143, 156f., 159, 170, 357,
370, 375, 377–379, 383f., 391–406, 465

Smaragd 73–75

Songdrucke 213–228

Spielkarte, siehe Karton

Staub [dust] 62f.

Stein [stone] (allg.) 59f., 168, 171, 177f., 180,
187, 192, 194, 236, 240, 248, 305, 309f.,
317, 319, 393, 399, 419, 431–434, 449, 454,
463–484 siehe auch Alabaster, Bergkristall,
Bernstein, Bimsstein, Edelstein, Kalkstein,
Kristall, Marmor

Stimme 84f., 87, 90, 217f.

Talg 437, 439

Terrakotta siehe Keramik

Tinte [ink] 87, 123f., 318, 329

Ton [clay] XVII, XIX, 37–39, 43f., 301, 306 siehe
auch Irdene Gefäße, Keramik, Lehm

Typographie 83–112

- Antiqua 98, 104f.
- Fraktur 98, 104, 110

– Schmuckbuchstaben 98f., 105

– Schwabacher 98, 105

Vase 35, 143–145, 148f., 155–158

Vasenmalerei [vase painting] siehe Malerei

Vellum siehe Pergament

Wachs [wax] 172, 192f., 373, 379, 416, 437, 439,
446

Wandmalerei [wall painting] siehe Fresko,
Malerei

Wasser 63, 178, 235–254, 402, 420, 431–435, 437,
439, 449–456, 478

Zahn [tooth] 59

Zedernöl [cedar oil] 123, 134

Zeichnung 64, 415, 445f.

Ziegel, Ziegelmauerwerk 236, 240, 244, 247f.,
435 siehe auch Opus mixtum

Zink 199–203 siehe auch Galmei

Zinn 199f., 202, 308

Register der Autor:innen, Künstler:innen und Werke

- Addison, Joseph 220–224, 228 siehe auch
Spectator, The
- Aischylos [Aeschylus] 16, 22
 – Αγαμέμνων (*Agamemnon*) 16
- Albertus Magnus 199
- Alkon (Alcon) 174
 – *Herakles* 174
- Anakreon [Anacreon], Epigramm über die Statue von 376
- Annales monasterii de Wintonia* 193
- Antipatros [Antipater] 380
- Antipatros von Thessalonike [Antipater of Thessalonica] 370–381
 – AP 9,238 378
 – A Pl 143 370, 372, 375
- Antiphilos [Antiphilus] 372, 377
 – A Pl 136 372, 377
- Anthologia Palatina* [auch *Palatine Anthology*] 368 f., 383
 – AP 9,238 378 siehe auch Antipatros von Thessalonike
 – AP 9,593 383–385
 – AP 9,713–742 und 793–798 (Epigramme auf Myrons Kuh) 368
- Anthologia Planudea* [auch *Anthology of Planudes, Planudean Anthology, Planudes' Anthology*] 368, 378 siehe auch Planudes
 – A Pl 129–134 (Niobe-Epigramme) 380–382, 385
 – A Pl 129 382, 384 f.
 – A Pl 130 380 siehe auch Julian von Ägypten
 – A Pl 131 380 siehe auch Antipatros
 – A Pl 132 380–382, 385 siehe auch Theodoridas
 – A Pl 133 380 f. siehe auch Antipatros
 – A Pl 134 380 f., 383 siehe auch Meleagros von Gadara
 – A Pl 135–143 (*Medea*-Epigramme) 367–386
 – A Pl 135 369, 385
- A Pl 136 369, 372, 377 siehe auch Antiphilos
 – A Pl 137 376, 379 siehe auch Philippos von Thessalonike
 – A Pl 138 369, 374, 377, 384
 – A Pl 139 369, 380 siehe auch Julian von Ägypten
 – A Pl 140 373
 – A Pl 141 370, 373 f., 379, 384 siehe auch Philippos von Thessalonike
 – A Pl 142 368 f., 375 f., 379, 382–386
 – A Pl 143 370, 372, 375 siehe auch Antipatros von Thessalonike
 – A Pl 306 (Epigramm über die Statue von Anakreon) 376 siehe auch Leonidas von Tarent
- Antonius' Begegnung mit einem Zentauren* 477
 siehe auch Gerardi, Antonio
- Apollonios von Rhodos [Apollonius of Rhodes] 374
 – Αργοναυτικά (*Argonautika*) 374
- Apophthegmata Patrum* 467
- Apuleius 350, 354
 – *Apologia* 350
- Aquädukte von Butrint und Nikopolis* 235–254
- Aratos von Soloi [Aratus] 145, 147, 152, 160–162
 – *Phainomena* [*Phaenomena*] 147, 161
- Archilochos [Archilochus] 157
- Aristophanes 17–22, 472
 – Αχαρνείς (*Die Acharner*) [*Acharnians*] 17–22
 – Σφήκες (*Die Wespen*) [*Wasps*] 21
 – Νεφέλαι (*Die Wolken*) 472
- Aristonidas 173
 – *Athamas* 172 f.
- Aristoteles 85, 89, 199, 220, 470, 472
 – Αθηναίων πολιτεία (*Der Staat der Athener*) [*Athenian Constitution*] 125
 – Περί ἐνυπνίου / *De insomniis* (*Über Träume*) 470
 – Περί ψυχῆς / *De anima* (*Über die Seele*) XXIV f., XXXVI

- Athanasius von Alexandrien 467f., 481
– *Vita Antonii* 467f., 476
- Augustinus 301, 450
– *In Iohannis Evangelium Tractatus* CXXIV 450
- Batman, Stephen 68
– *Upon Bartholome: His booke De proprietatibus rerum* 68
- Becher (Glas), Corning Museum of Glass 37f.
- Becher (Silber) aus der Casa del Menandro, Neapel, Museo Nazionale Archeologico 38f.
- Beda Venerabilis 198, 454
– *De tabernaculo* 198
– *De templo* 198
- Bernardi, Francesco (Senesino) 226
- Berthouville, Silberschatz von 143–145, 156
- Biblia Sacra Vulgata
– *Genesis* (Gn) 301
– *Exodus* (Ex) 186, 192, 197, 432
– *Liber Malachim* (III Rg) 197f., 205, 454
– *Isaias* (Is) 301
– *Daniel* (Dn) 305f., 310
– *Mattheus* (Mt) 432, 444
– *Marcus* (Mc) 433
– *Lucas* (Lc) 302
– *Iohannes* (Io) 432
– *Actus Apostolorum* (Act) [Apostelgeschichte] 433, 449
– *Ad Romanos* (Rm) [Römerbrief] 301f., 449
– *Ad Corinthios I* (I Cor) [1. Korintherbrief] 449, 478
– *Ad Ephesios* (Eph) [Epheserbrief] 432
– *Epistula Iohannis I* (I Io) [1. Brief des Johannes] 467
- Bickham, George 227
– *The Musical Entertainer* 227
- Bicknell, Margaret 225
- Bosch, Hieronymus 465, 475, 477
– *Versuchung des Heiligen Antonius* 475, 477
- Boscovale, Schatz von 144, 157, 160
- Bramer, Leonhard 482
– *Versuchung des Heiligen Antonius* 482f.
- Brautbecher (Brautschale) der Margarete Maultasch 411–426
- Bronzetaufbecken siehe Taufbecken
- Browne, William 60
- Burney, Charles 227
– *A General History of Music. From the Earliest Ages to 1789* 227
- Casa del Giardino, Pompeji 342
- Casa del Labirinto, Pompeji 32–34
- Casa di Lucio Elvio Severo [House of Lucius Helvius Severus], Pompeji 340–348, 354, 356, 359f.
- Cassius Dio 243, 280, 288
- Cellini, Benvenuto 65
– *Trattati dell'oreficeria* 65
- Cennini, Cennino 471
- Chellini, Giovanni XIII–XVII, XIX
- Chronicum Cluniacense* 190, 192, 195
- Cicero (Marcus Tullius Cicero) 127, 144, 150f., 153f., 175, 252, 472
– *De officiis* 153f.
– *De divinatione* 472
– *Epistulae ad Atticum* 252
– *Catilinaria* [Catilinarian Orations, Catilinarians] 127, 131f.
– *Orationes in Verrem* 175
- Cronica Przbiconis dicti Pulkava* [Pulkava-Chronik] 204f.
- Cyrril von Jerusalem 449
– *Mystagogische Katechesen* 449
- Dalimil 203f.
– *Staročeská kronika* [Dalimil-Chronik] 203f.
- Dante 471, 473
– *Divina Commedia* [Die Göttliche Komödie] 471
- De abbatibus Abbenoniae* 192
- Ps.-Demetrius 151
- Demosthenes, Statue* 379, 392
- De officio Thesaurarii. Nova constitutio facta per Episcopum et Capitulum* 193
- Descartes, René 221
- Didache* (Zwölf-Apostel-Lehre) 434
- Diodor [Diodorus Siculus] 357
- Diogenes Laertios 379

- D'Urfey, Thomas 219
 – *Don Quixote* 219
- Donatello XIII–XXI, XLI
 – *Chellini-Madonna* (einschließlich der Abformungen) XIII–XXI, XLI, XLVI
- Doni, Antonio Francesco 473
- Duncan, Dennis 507
- Emblem mit Landschaft, Ziegen und stehender Kultfigur aus der Villa Hadriana, Tivoli* 395–398
- Emblem mit Landschaft, Ziegen und sitzender Kultfigur aus der Villa Hadriana, Tivoli* 396–398
- Erasmus von Rotterdam 473
 – *Adagia* 473
- Eutrop (Eutropius) 276
 – *Brevarium ab urbe condita* 276
- Euripides 16–22, 370–372, 405
 – Βάκχαι (*Die Bakchen*) 15
 – Ἑλένη (*Helena*) 378
 – *Die Kreterinnen* [*Cretans*] 129
 – Μήδεια (*Medea*) 370–373
- Ficino, Marsilio 472
- Fielding, Henry 227
 – *The Virgin Unmasked* 227
- Fresko des Grabs der Philosophen aus Pella* 161
- Gay, John 224f.
 – *Beggar's Opera* 224f.
 – *The What D'Ye Call It* 225
- Gheeraerts d.J., Marcus 71f.
- Gebhardi, Ludwig Albrecht
 – *Auszüge und Abschriften von Urkunden und Handschriften welche vornemlich das Herzogthum Lueneburg betreffen. Zweiter Theil* 193
- Gerardi, Antonio
 – *Vita del Santissimo Padre Antonio Abbate scritta da S. Anthanasio, da Palladio, dal P. Gio. Pietro Maffei della Compagnia di Giesu, & altri celebri autori* 476f.
- Gerson, Jean 468
 – *De distinctione verarum visionum a falsis* 468
- Gesta sacristarum monasterii s. Edmundi* 192
- Giorgio Vasari 465, 471
- Gold und Zers* 331
- Gottfried von Straßburg
 – *Tristan* 411f.
- Gower, George 53, 66
 – *Porträt einer unbekannten Dame (Lady Walsingham), ein Porträtjuwel vorzeigend* 53
 – *Porträt von Mary Cornwallis* 66
- Gravina, Domenico 482
 – *Ad discernendas veras a falsis visionibus et revelationibus ΒΑΣΑΝΙΤΗΣ, hoc est lapis Lydius* 482
- Gundling, Nikolaus Hieronymus 92
 – *Bildniß Eines weisen Königes* 92, 94f., 98f., 103f., 108
- Händel, Georg Friedrich 225f.
 – *Giulio Cesare* 226
 – *Scipione* 226
- Handschriften / Manuskripte [manuscripts]
 – Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, P. Berol. inv. 13217 129
 – Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, P. Berol. inv. 16985 126
 – Berlin, Staatsbibliothek, Lat. F. 416 (*Vergilius Augusteus*) 126 siehe auch Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.3256
 – Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 488 331
 – Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 737 317
 – Cologny-Genf, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. Bodmer 72 (*Kálocsaer Codex*) 318, 326
 – Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, PSI 7.756 127
 – Kairo, Ägyptisches Museum, P.Oxy. 8.1098 135
 – Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 104 (*Liedersaal-Handschrift*) 325
 – Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 408 325–333

- Köln, Universität zu Köln,
Papyrussammlung, Inv. 04780
(Mani-Kodex) 129f.
- Leipzig, Universitätsbibliothek, Cod.
Gr. 1 / London, British Library, Add
MS 43725 / St. Petersburg, Russische
Nationalbibliothek / Sinai, Katharinen-
kloster (*Codex Sinaiticus*) 125 f.
- Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms.
Apel 8 331
- London, British Library, Papyrus 131
(P. Lit. Lond. 108) 125
- Montserrat (Katalonien), Benedik-
tinerkloster, P. Monts. Roca
inv. 129–178 (*Montserrat codex
miscellaneus*) 130–132
- München, Bayerische Staatsbibliothek,
Cgm 16 317–324, 329, 332f.
- Oxford, Bodleian Library, MS.
Gr. Class. A. 1 (P)/1-10 (Hawara-
Homer) 136f.
- Prag, Nationalmuseum, Cod. X A 12
(Liederbuch der Klara Hätzlerin) 331
- St. Gallen, Stiftsbibliothek 1394
(*Vergilius Sangallensis*) 135
- Vatikan, Biblioteca Apostolica
Vaticana, Vat.Lat.3225 (*Vergilius
Vaticanus*) 127
- Vatikan, Biblioteca Apostolica
Vaticana, Vat.Lat.3256 (*Vergilius
Augusteus*) 126
- Vatikan, Biblioteca Apostolica
Vaticana, Vat.Lat.3867 (*Vergilius
Romanus*) 127
- Wien, Österreichische National-
bibliothek, P. Vindob. inv. L 127 127
- Heneage (Armada) Jewel* 74
- Herakles, Anhänger, Pompeji* 341, 351, 356–358
- Herakles, Statuette, Pompeji* 345, 347, 356–358
- Herakles erwürgt eine Schlange*, Rom, Kapito-
linische Museen 357
- Hermant, Jean
 - *Histoire du Diocese de Bayeux* 193
- Herodian 280f.
- Hesiod 5, 9–11
 - Ἔργα καὶ ἡμέραι (Werke und Tage)
[*Works and Days*] 9–11, 13
- Hieronimus 476
 - *Vita Pauli* 476
- Hilliard, Nicholas 54, 57–59, 62–65, 69–73, 75 f.
 - *A Treatise concerning the Art of Limning.
Together with A more compendious
Discourse concerning ye Art of Limning by
Edward Norgate* 57–59, 62–65, 70
 - *Drake Jewel* 71–75
 - *Gresley Jewel* 74–77
 - *Heneage (Armada) Jewel* 74
 - *Porträt eines jungen Mannes vor
Flammen* 69–71
 - *Porträt von Königin Elizabeth I.* 53f., 62, 64
- Hills, William 479
 - *My Wife and my Mother-in-Law* 479
- Hipparchos [Hipparchus] 160
- Homer 8f., 122, 126, 136f., 162, 297, 380, 382
 - Ἰλιάς (*Ilias*) 9, 12, 126, 136f., 297, 380,
382
 - Ὀδύσσεια (*Odyssee*) 8f., 383
- Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 30, 172, 198f.,
305
 - *Ars poetica* 30
 - *Carmina* 172, 175, 198
- Hrabanus Maurus 185f., 199
 - *De universo* 199
- Hudgebut, John 219
 - *Thesaurus musicus* 219
- Hudson, Mary 219
- Hugo von St. Viktor 198, 450
 - *De sacramentis Christiane fidei* 198, 450
- Ignatius von Loyola 468
 - *Exercitia spiritualia (Geistliche
Übungen)* 468
- Inventories of Christchurch Canterbury* 193
- Isidor von Sevilla 199
 - *Etymologiae* 172, 199
- Isis, Anhänger, Pompeji* 341, 353f.
- Jacobus de Voragine
 - *Legenda aurea* 467
- Johann von Würzburg
 - *Wilhelm von Österreich* 422
- Julian von Ägypten [Julian of Egypt] 380
 - A Pl 130 380
 - A Pl 139 380

- Juvenal
– *Saturae* 265
- Kallimachos [Callimachus] 125
– *Hymnen* 381
- Kant, Immanuel 22
- Kantharoi mit Musen und Poeten [Cups of the Poets] 143–162 siehe auch Berthouville, Silberschatz von
- Kauernde Aphrodite 392
- Kolosseum, Rom 268
- Konrad von Megenberg 198 f.
– *Buch der Natur* 198 f.
- Konrad von Würzburg 315–328
– *Der Welt Lohn* 315–319, 322–328, 332 f.
– *Trojanerkrieg* 422
- Konstantinos Kephala [Constantine Cephalas] 385
- Kramer, Heinrich
– *Malleus maleficarum* (*Hexenhammer*) 468 f.
- Der Krautgarten 331
- Krüger, Johann Gerhard
– *Die beglückte und geschmückte Stadt Lübecks* 193
- Lair, Siegmund 463
- Landino, Cristoforo 473
– *Comento sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino* 473
- Leonardo da Vinci 473
- Leonidas von Tarent [Leonidas of Tarentum] 376
– A Pl 306 376
- Liber secundus Historiae hujus Ecclesiae Abendonensis* 192
- Liber ordinarius* der Essener Stiftskirche 452
- Locke, John 221 f.
– *An Essay Concerning Human Understanding* 221 f.
- Ps.-Longinos
– *Περὶ ὕψους* (*Über das Erhabene*) [On the Sublime] 151
- Lukian von Samosata [Lucian of Samosata] 133 f., 136
– *Πρὸς τὸν ἀπαιδευτὸν καὶ πολλὰ βιβλία ὠνούμενον* (*Der ungelehrte Büchernarr*) [Against the Ignorant Book-Collector] 133 f., 136
- Ps.-Lukian [Pseudo-Lucian] 353
– *Ἔρωτες* (*Amores*) 353
- Lukrez (Titus Lucretius Carus) 470
– *De rerum natura* 470
- Lycophron 145
– *Ἀλεξάνδρα* (*Alexandra*) 145
- Mantegna, Andrea 471–473, 479
– *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* 471 f.
- Marlot, Guillaume
– *Metropolis Remensis historia* 193, 206
- Martial (Marcus Valerius Martialis) 123 f., 127 f., 169, 265, 357
– *Epigram* 357
- Massys, Quentin siehe Patinir, Joachim / Massys, Quentin
- Matthäus von Vendôme [Matthaeus Vindocinensis] 299
– *Ars versificatoria* 299
- Mayer, Johann Christoph Andreas 93, 100, 107
– *Rede auf den frohen Geburtstag* 93, 96, 100, 105–109
- Meierotto, Johann Heinrich Ludwig 93, 101, 106
– *Rede an des Königs Geburtstage* 93, 96, 99, 101, 105 f., 108 f.
- Meleagros von Gadara [Meleager of Gadara] 368, 378, 380, 383
– A Pl 134 380
– *Στέφανος* (*Kranz*) [The Garland] 368, 380
- Melville (Melvil), James 57 f.
- Mercurius Musicus 216
- Michael Psellos 472
- Minerva, Anhängen, Pompeji 341, 345 f., 348 f., 351 f.
- Monthly Mask of Vocal Music* 216
- Münzen (römische Kaiserzeit)
– Medaillon, Abukir (Ägypten) 279 f.
– RIC I2 Augustus 121, Quinar Aureus, Colonia Patricia (Spanien) 271 f.
– RIC I2 Augustus 356, Denar, Rom 283 f.
– RIC I2 Nero 46, Aureus, Rom 273
– RIC I2 Nero 154, Sesterz, Rom 267 f.
– RIC I2 Nero 178, Sesterz, Rom 268 f.
– RIC II Trajan 215, Aureus, Rom 271 f.

- RIC III Antonius Pius 138c, Aureus, Rom 267, 269
- RIC III Antonius Pius 397, Aureus, Rom 270, 272f.
- RIC IV Septimius Severus 181c, Aureus, Rom 283–285
- RIC V Gallienus 82, Aureus, Rom 286, 289
- RIC V Postumus 18, Aureus, Lugdunum 283–285
- RIC V Postumus 73, Antoninian, Lugdunum 290
- RIC V Postumus 87, Antoninian, Lugdunum 290
- RIC V Postumus 260, Aureus, Köln 286f.
- RIC V Postumus 275?, Aureus, Köln 277f.
- RIC V Postumus 277, Aureus, Köln 278–286
- RIC V Septimius Severus 272, Aureus, Rom 284
- Napoletano, Filippo 482f.
 - *Versuchung des Heiligen Antonius* 482f.
- Nonnenturnier 331
- Norgate, Edward 59–62
 - *A More Compendious Discourse Concerning the Art of Limning, the Nature and Properties of the Colours* 59–62
- Oliver, Isaac 61, 66f.
 - *Porträt einer unbekannten Dame in Trauer mit rotem Bildnismedaillon* 66f.
 - *Porträt von Elizabeth I.* 61
- Ovid (Publius Ovidius Naso) 123, 152, 423, 471
 - *Amores* 152
 - *Metamorphoses* 471
 - *Tristia* 123f.
- Palatine Anthology* siehe *Anthologia Palatina*
- Panegyrici Latini* 285f.
- Patinir, Joachim / Massys, Quentin 475f.
 - *Versuchung des Heiligen Antonius* 475f.
- Pendarves, Mary 218, 226
- Petrarca 467
 - *De vita solitaria* 467
- Petronius 149–154, 160, 265
 - *Satyricon* 149–154, 265
- Pfaffe und Ehebrecherin* 328
- Philippos von Thessalonike [Philip] 368, 373, 379f., 384
 - A Pl 137 376, 379
 - A Pl 141 370, 373f., 379, 384
 - Στέφανος (Kranz) [*The Garland*] 368, 379
- Philostratos 470, 472
 - *Vita Apollonii Tyanei* (*Das Leben des Apollonius von Tyana*) 470
- Pico della Mirandola, Giovanni Francesco 469, 473
 - *Libro detto strega* 473, 477
 - *De imaginatione* (*Über die Vorstellung*) 469
- Piero di Cosimo 471
- Pindar 9, 172
 - *Olympische Oden* [*Olympians*] 14
 - *Nemeische Oden* 357
- Planudes 368, 378, 385 siehe auch *Anthologia Planudea*
- Platon [Plato] 298, 378
 - Νόμοι (*Nomoi*) [*Laws*] 350
 - Πολιτεία (*Politeia*) [*Republic*] 378
 - Τίμαιος (*Timaios*) 178, 298
- Playford, Henry 219
 - *Wit and Mirth* 219
- Pleier 411, 414, 417, 419, 422f.
 - *Meleranz* 413 f., 416–426
 - *Tandareis* 411
- Plinius der Ältere (Gaius Plinius Secundus Maior) [Pliny the Elder] 40, 167–181, 199, 262, 264f., 380, 470, 482
 - *Naturalis Historia* [*Natural History*] 36, 167–181, 199, 262, 265, 353, 369, 380, 470
- Plinius der Jüngere (Gaius Plinius Caecilius Secundus) [Pliny the Younger] 127
- Plutarch 153f., 158, 343
 - Συμποσίακα προβλήματα (*Themen zum Wein*) 153f., 158, 173
 - Βίοι παράλληλοι (*Vitae parallelae*) 281
 - *Alexander* 281
 - *Sulla* 343
- Priapus, Anhänger, Pompeji* 341, 344f., 349, 351f.
- Prosa-Lancelot* 298, 411

- Publius 150 f.
- Purcell, Henry 219
- *Lads and Lasses* 219
- Quade, Michael Friedrich 93 f., 96 f.
- *Die unschätzbahre Glückseligkeit* 93, 96–99, 102, 104 f., 108 f.
- Reliefplatte in Rom 402, 404 f.
- Reliefplatte mit Euripides, Skene und einer Dionysus-Skulptur, Istanbul, Arkeoloji Müzeleri 403–405
- Ricci, Bartolommeo
- *Instruttione di meditare* 469
- Rolli, Paolo 226 siehe auch Händel, Georg Friedrich (Scipione)
- Rosendorn, Der 328–333
- Rudolf von Ems 317 f.
- *Barlaam und Josaphat* 317 f.
- Rupert von Deutz 198, 454
- Sacramentarium Gregorianum* 452 f.
- Schongauer, Martin 473 f.
- *Peinigung des Heiligen Antonius* 473–475
- Scyphus (Terracotta mit Bleiglasur), New York, Metropolitan Museum 41
- Seneca (Lucius Annaeus Seneca) 168 f., 178, 374, 376
- *Apocolocyntosis* 288
 - *De beneficiis* 168 f.
 - *Epistulae morales ad Lucilium* 168 f., 265
 - *Medea* 374, 382
 - *Naturales quaestiones* 178
- Shakespeare, William 76
- *The Sonnets* 76
- Sidney, Sir Philip 58, 75 f.
- *Arcadia* 58
- Siebenarmige Leuchter 185–207
- Abingdon, St. Mary's Abbey 191 f.
 - Braunschweig, Dom 195–197
 - Cluny 190 f., 195
 - Durham 193–195, 200, 205
 - Essen, Münster 187 f., 190
 - Fulda, Salvatorkirche 191 f., 200, 205
 - Gloucester 190
 - Klosterneuburg, Augustinerchorherrenstift 187, 189, 191
 - Mailand, Dom 193, 202, 205
 - Montecassino (verschollen) 190–192
 - Prag, Dom 190 f., 202–205
 - Reims, St. Remi (Fragment, Musée de Saint Remi) 190, 193, 205 f.
- Sophokles 16
- S. Osmundi consuetudinarium sive de officiis ecclesiasticis tractatus* 193
- Spectator, The* 220–223 siehe auch Addison, Joseph und Steele, Richard
- Spenser, Edmund 75
- *Amoretti* 75
- Steele, Richard 220 siehe auch *Spectator, The*
- Stella, Jaques 463–466, 469 f., 473, 477–482
- *Versuchung des Heiligen Antonius* 463–467, 470, 477–480, 482
- Stricker, Der 299 f., 302 f., 310 f., 317–320, 322–324, 328 f., 333
- *Das Bild* 299, 304–311
 - *Der gefangene Räuber* 317, 320
 - *Der Hund und der Stein / Mahnung zu rechtzeitiger Buße* 317, 319 f.
 - *Die drei Gott verhasstesten Dinge* 317, 321 f.
 - *Die irdenen Gefäße* 299–304, 311
 - *Der Sünder und der Einsiedler* 328
- Sylloge Euphemiana* 385
- Sylloge Parisina* 385
- Tannhäuser und Frau Welt* 328
- Taufbecken* 431–457
- Cuxhaven-Altenbruch, St. Nicolai-Kirche 432 f., 437, 440–442, 444–447, 450–456
 - Cuxhaven-Lüdingworth, St. Jacobi-Kirche 432 f., 435–441, 444–446, 452–455
 - Hildesheim, Mariendom 437, 454
 - Jork-Borstel, St. Nikolai-Kirche 441, 443, 445 f.
 - Jork-Estebürgge, St. Martini-Kirche 441, 445, 447
 - Lübeck, St. Marien-Kirche 437
 - Lüttich, Église Notre-Dame-aux-Fonts (heute in der Kirche Saint-Barthélemy) 437, 451, 454

- Oederquart, St. Johannis-Kirche 441, 443, 445 f.
- Uelzen-Holdenstedt, St. Nicolai-Kirche 441, 445, 447–449
- Teller (Terrakotta mit Bleiglasur)*, New York, Metropolitan Museum 40
- Tempel der Dioskuren*, Cori 392
- Tempel*, Kyzikos 176 f.
- Templum pacis*, Rom 169 f.
- Tempel Salomo*, Jerusalem 191, 197 f., 203–205, 454
- Tempel der Venus Genetrix*, Rom 378
- Theophilus Presbyter 201
 - *Schedula diversarum artium* 201
- Theodoridas
 - A Pl 132 380
- The Rites of Durham* 191
- Thespis 145
- Timomachos von Byzanz [Timomachus of Byzantium] 369 f., 372, 376–379, 385
 - *Medea* 369, 372, 375, 379, 383
- Titusbogen*, Rom 169
- Torre, Carlo
 - *Il ritratto di Milano diviso in tre libri* 193
- Trunkene Alte, Die* 392
- Unton, Henry 51 f., 55–58
- Vergil (Publius Vergilius Maro)
 - *Aeneis* 176, 248, 374
- Versuchung des Heiligen Antonius* siehe Bosch, Hieronymus; Patinir, Joachim / Massys, Quentin; Stella, Jacques
- Venus Anadyomene, Anhänger* (I und II), Pompeji 341, 345 f., 351, 356
- Vinzenz von Beauvais 199
- Vitae patrum* 463
- Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio) [Vitruvius] 27–31, 33, 36–38, 41–44
 - *De architectura* 28–30, 36
- Wandmalerei, Nordwand des sog. Roten Raums*, Villa Boscotrecase 397, 399
- Weihrelief mit Fischern, eine Herkules-Skulptur bergend*, Ostia 399–402
- Weihrelief mit Satyrn und Waschung eines Kultbildes*, Rom 402–405
- Weyer, Johann 469, 472
 - *De praestigiis* 469, 473, 477
- Wirnt von Grafenberg 316
 - *Wigalois* 411
- Wilhelm Durandus 432–434
 - *Rationale divinatorum officiorum* 431 f.
- Wolfram von Eschenbach 422
 - *Titurel* 422
- Zimmerische Chronik* 417 f.