
Kapitel 2

Layout, Gestaltung, Text-Bild

Nikolaus Dietrich, Lisa Horstmann, Andrea Bernini, Susanne Börner, Sarah Braun, Johannes Fouquet, Tobias Frese, Adrian Heinrich, Rebecca Hirt, Carina Kühne-Wespi, Giuditta Mirizio, Rebecca Müller, Gustavo Fernández Riva, Anett Rózsa, Anna Sitz, Friederike Stahlke, Chun Fung Tong, Sebastian Watta

Kapitel 2

Layout, Gestaltung, Text-Bild

Nikolaus Dietrich, Lisa Horstmann, Andrea Bernini, Susanne Börner, Sarah Braun, Johannes Fouquet, Tobias Frese, Adrian Heinrich, Rebecca Hirt, Carina Kühne-Wespi, Giuditta Mirizio, Rebecca Müller, Gustavo Fernández Riva, Anett Rózsa, Anna Sitz, Friederike Stahlke, Chun Fung Tong, Sebastian Watta

Ein Text kann gesprochen, gehört oder auch nur gedacht werden, kann in seinem Wortlaut im Detail definiert oder auch wandelbar sein. Wird der Text aufgeschrieben, legt dies seinen Wortlaut fest. Während im digitalen Zeitalter das bloße Aufschreiben den Text noch offenhält für jegliche Form der Darstellung desselben, bringt unter den Bedingungen materialer Schriftkultur der Akt des Aufschreibens zwangsläufig noch eine zweite Festlegung mit sich: Der Text bekommt eine *konkrete Gestalt*. Diese ist bestimmt durch die verschiedensten Faktoren: so etwa durch den Schriftträger, durch die Schreibtechnik, durch die verwendeten Buchstaben/Schriftzeichen, ggf. durch deren Kombination mit nicht-sprachlichen Zeichen auf demselben Schriftträger, durch die räumliche Anordnung all dieser Elemente auf dem Schriftträger.¹ Dieser letzte Punkt, in dem die genannten Aspekte zusammenlaufen, ist derjenige, welcher hier als Layout verstanden wird und im Folgenden einer Analyse unterzogen werden soll.²

Die genannten Aspekte hängen vielfach miteinander zusammen und bestimmen in komplexer gegenseitiger Bedingtheit gemeinsam das Phänomen umfassend verstandenen Layouts. So hängt die spezifische Stilisierung von Buchstaben gotischer Buchschrift nicht nur an individuellen, im Rahmen zeittypischer Schriftästhetik arbeitenden Schreiber:innen, sondern steht auch in einem Zusammenhang mit dem Duktus des Schreibwerkzeugs ‚Feder‘ auf dem Schriftträger ‚Pergament‘.³ In welcher Weise das Layout eines Textes mehr als nur Schriftzeichen umfasst, ist unter anderem von der Art und dem Material des Schriftträgers abhängig. So mag das Layout des Geschriebenen in einem prächtigen liturgischen Codex bildliche Elemente verschiedenster

¹ Wir legen für diese Definition von Layout den Normalfall eines Schriftträgers von überschaubaren Dimensionen zugrunde: Papyrusrollen, Buchseiten, Steinstelen und Ähnliches. Fälle, in denen der Schriftträger derartige Dimensionen bei Weitem sprengt, und mehrteilige schrifttragende Monumente (z. B. die Steinoberflächen einer öffentlichen Platzanlage mit den dort zusammenkommenden Inschriften), wo sich die Frage nach dem Layout mit derjenigen nach der Topologie berühren würde, werden im Folgenden nicht mit in die Betrachtung einbezogen.

² Zur Konzeptionalisierung von Schreiben bzw. Geschriebenem als Anordnung siehe grundlegend Cancik-Kirschbaum/Mahr 2005.

³ Siehe Enderwitz/Opdenhoff/Schneider 2015, insbes. 475–480 zum Schreiben mit der Feder in arabischer Kalligraphie und europäischer Buchmalerei; sowie Becker/Licht/Schneidmüller 2015 zum Beschreibstoff Pergament.

Art integrieren, während die auf Architektur eingemeißelten monumentalen Steininschriften in Kombination mit ebenso eingemeißelter Ornamentik erscheinen können. Ist der beschriebene Gegenstand selbst bereits ein Bild, wie etwa im Falle einer mit Inschriften überzogenen Statue, ist das durch die Kombination von sprachlichen und nicht-sprachlichen Zeichen entstehende Layout wiederum von anderer Art. Wird für den Schreibakt dagegen ein beliebiger, sich dem Zwecke des Beschreibens anbietender, ansonsten aber wertloser Gegenstand wie eine Keramikscherbe (Ostrakon) genommen, dann kommt das Geschriebene meist ohne nicht-sprachliche ausschmückende Elemente aus. Doch auch in diesem vermeintlich einfachsten Fall pragmatischen Gesichtspunkten unterliegender Schriftlichkeit stellt sich die Frage der Gestaltung des Geschriebenen, und dies vielleicht noch in verschärfter Form, muss der/die Schreibende in einem solchen Fall für die Realisierung wünschenswerter graphischer Textgestalt doch einen Umgang finden mit den zufälligen Vorgaben, welche der als Schreibgrund umgenutzte Gegenstand macht. Ganz ohne den Gebrauch bildlicher Elemente ergibt sich mit dem pragmatischen Schreibakt zwangsläufig ein bestimmtes Schriftbild, das stets auch anders hätte ausfallen können. Grundlage der folgenden Analyse ist daher die Erkenntnis, dass es *kein Geschriebenes ohne Layout* gibt.

Neben den bereits genannten materialen Faktoren erweist sich wenig überraschend auch der Textinhalt als wesentlicher Faktor für das Layout des Geschriebenen. Von dessen Relevanz für die Analyse zeugt nicht nur die in vielen Fällen feststellbare *semantische Dimension der Anordnung* des Textes auf seinem Träger, durch die sich gewissermaßen gedankliche Ordnungen im materiell Geschriebenen kristallisieren. Wie stark der Textinhalt Layout bestimmen kann, wird auch an der scheinbar banalen, aber sowohl kultur- und epochenübergreifend sehr häufig feststellbaren als auch vielschichtigen und teils bewusst unterlaufenen Korrelation zwischen *Layout und Textsorte* deutlich. Für einzelne Textsorten bilden sich vielfach standardisierte Layouts heraus, die für sehr weite kulturelle Räume und Zeiten Gültigkeit erlangen. Die so gegebene unmittelbare Erkennbarkeit der Textsorte kann beim darauffolgenden Lesevorgang den Prozess der Sinnzuschreibung entscheidend beeinflussen, den epistemischen Status der im Text getroffenen Aussagen definieren wie im Falle eines wissenschaftlichen Textes mit seinem Fußnotenapparat oder für erfolgreiche Sinnzuschreibung sogar unverzichtbar sein wie im Falle einer Liste, die als bloßer Text ein grammatikalisch sinnloses Nebeneinander von Wörtern ergibt, im spezifischen Layout einer Liste jedoch präzisen Informationsgehalt transportiert.

Die Relevanz inhaltlicher Gesichtspunkte bei der Analyse von gelayoutetem Text gilt auch noch für Grenzfälle des Geschriebenen wie die gelegentlich anzutreffenden Nonsense-Inschriften, die man etwa in der griechischen Vasenmalerei⁴ oder in der indoskythischen Münzprägung findet, und deren sinnlose Buchstabenfolgen ‚normale‘

⁴ Siehe hierzu in monographischer Form jüngst Chiarini 2018; sowie einige Bemerkungen in Dietrich 2018, 188–192.

Inschriften in Layout und verwendeten Buchstabenformen nur imitieren. Insofern diese in ihrem Wortlaut zwar sinnlos sind, ihnen aber die Suggestion eines Inhalts inhärent ist, laden sie zur Sinnzuschreibung seitens der Rezipient:innen ein. Ein weiterer Grenzfall des Geschriebenen, der viel häufiger anzutreffen ist, ist derjenige, wo Textsinn zwar vorhanden, der Text jedoch aus verschiedensten Gründen nicht lesbar ist – etwa weil das schrifttragende Artefakt aus Gebrauchszusammenhängen durch seine Verwahrung oder Deponierung dauerhaft entfernt wurde, oder weil das Geschriebene durch den Ort seiner Anbringung und/oder seine graphische Gestaltung zwar als Schriftbild sichtbar, jedoch nicht als Text lesbar ist.⁵ Derartige Grenzfälle des Geschriebenen bringen neben den zuerst angesprochenen materialen Faktoren, die Layout bestimmen, und dem Textinhalt, noch einen weiteren Faktor auf den Plan, welcher in der folgenden Analyse von Layout als notwendiger Eigenschaft jedes Geschriebenen von wesentlicher Bedeutung sein wird: die Rezeption. Wie sich zeigen soll, sind unter den Bedingungen materialer Textkultur die Kategorien Rezeption und Produktion weniger scharf voneinander zu trennen. Weder erschließt sich Layout in materialen Textkulturen mechanistisch aus den Bedingungen der Produktion von Geschriebenem, noch dient es einseitig dem Zwecke der Rezeption von Geschriebenem, sondern durchbricht diese Dichotomie. Die vielfältige Phänomenologie der graphischen Gestaltung von Geschriebenem in materialen Textkulturen lässt sich viel besser erklären, wenn in der Analyse *Layout zwischen Produktion und Rezeption* angesiedelt wird.

Die nun folgende Analyse von Layout (inkl. seines besonders interessanten Spezialfalls: des Zusammenkommens von Schrift und Bild) wird nach den hier angesprochenen Gesichtspunkten gegliedert sein: Layout und Schriftträger, Semantik des Layouts, Layout zwischen Produktion und Rezeption, Layout und Textsorte. So unterschiedlich Layoutpraktiken zwischen Schriftkulturen und Epochen im Einzelnen auch ausfallen mögen, so markieren diese Aspekte doch grundlegende Problemfelder. In der Auseinandersetzung mit diesen bilden sich die Layoutkonventionen heraus, welche von den einzelnen Fachwissenschaften deskriptiv festgestellt werden können.

These 7

Layout und Schriftträger bedingen sich gegenseitig.
In non-typographischen Schriftkulturen ist dabei
der Einfluss des Schriftträgers diverser.

Wenn Layout als räumliche Anordnung auf dem Schriftträger verstanden wird, dann gilt es zunächst zu untersuchen, wie dieser durch seine Form, sein Material, seine jeweiligen Affordanzen für Schreibende und für Lesende das Layout mitbestimmt.

⁵ Siehe zur restringierten Schriftpräsenz Frese/Keil/Krüger 2014 sowie einige Beiträge in Keil et al. 2018.

Dass der Schriftträger mit seinem spezifischen Materialitätsprofil für das Layout des darauf Geschriebenen überhaupt in hohem Maße präskriptiv sein kann, scheint mit Blick auf den in typographischen Gesellschaften dominanten Schriftträger ‚Blatt Papier‘ (als Buchseite, loses Flugblatt, als Ausdruck eines digital erstellten Textdokuments usw.) gar nicht selbstverständlich: Hat die Tatsache, dass wir Texte gewöhnlich in parallel verlaufenden Zeilen darstellen, sie in Absätze unterteilen, dass wir einen gewissen Randstreifen um den zentralen Textblock freilassen, dass wir Texte mit Überschriften und Zwischenüberschriften versehen, haben diese und viele andere uns selbstverständliche Layoutkonventionen *wirklich* damit zu tun, dass Text auf Papier und keinem anderen Material gedruckt/geschrieben wird? Sind hierfür Kriterien wie die übersichtliche Darstellung des Textsinns und die Erleichterung flüssiger Lektüre nicht bei Weitem ausschlaggebender?

In non-typographischen Gesellschaften bereitet es keinerlei Schwierigkeiten, Beispiele von Geschriebenem zu finden, bei denen die Korrespondenz zwischen Layout und Schriftträger unmittelbar gegeben ist. Aus zusammengeordneten schmalen Bambus- oder Holzleisten bestehende Schriftrollen, die zu den ältesten bekannten chinesischen Beschreibstoffen gehören und in der frühen Reichsadministration Verwendung fanden, wären ein solcher Fall.⁶ Die vertikale Ausrichtung der ‚Zeilen‘ – das charakteristische ‚Übereinander‘ und nicht ‚Nebeneinander‘ der Schriftzeichen – ergibt sich unmittelbar aus den Affordanzen des Beschreibstoffs, dessen schmale vertikale Leisten gerade Platz für ein Schriftzeichen bieten und somit beinahe dazu zwingen, das darauffolgende Schriftzeichen darunter (und nicht daneben) zu positionieren. Man könnte dieses Beispiel, bei dem sich die Beschaffenheit des Schriftträgers als stark präskriptiv für das Layout des Geschriebenen erweist, als paradigmatischen Fall einer Theorie von Schriftlayout anführen, die materiale Faktoren betont. Doch wird man dem sofort Gegenbeispiele an die Seite stellen können, in denen sich umgekehrt der Schriftträger in seiner Beschaffenheit existierenden Layoutkonventionen anpasst, wobei jene Konventionen vor allem den Zwecken der einfachen Lektüre dienen. So fände das auch in non-typographischen Gesellschaften über Kultur- und Epochengrenzen hinweg gängigere Hochformat gegenüber dem Querformat von beschriebenen Buchseiten seine einfachste Erklärung darin, dass auf diese Weise verhältnismäßig kurze, den Lesevorgang erleichternde Zeilen entstehen. Daran ließe sich wiederum eine Theorie des Schriftlayouts festmachen, die die Rezeption des Textsinns an erste Stelle setzt und diesem Textsinn den materialen Schriftträger unterordnet. Ob den Fällen von Anpassung des Schriftträgers an das Layout oder umgekehrt von Anpassung des Layouts an den Schriftträger der theoretische Vorrang einzuräumen sei, gleicht der Frage nach dem Vorrang von Henne oder Ei. Was die Phänomenologie

⁶ Tsien 1962, 183–184. Vertikale Ausrichtung von Zeilen ist gleichwohl auch ohne derartige materiale Erklärung möglich. Auf ägyptischen Papyri ist die älteste (und später aufgegebene) Verfahrensweise ebenfalls, in Vertikalkolumnen zu schreiben, obgleich sich Papyrus durchaus für Horizontalzeilen anbietet.

materialer Schriftkulturen auf vielfältigste Weise bestimmt und hier an wenigen Beispielen dargelegt werden soll, ist vielmehr die *gegenseitige Bedingtheit* von formalem Layout und materiellem Schriftträger – wobei in dieser gegenseitigen Bedingtheit, welche im Prinzip auch für moderne Schriftkultur gilt, in den untersuchten non-typographischen Schriftkulturen der Seite des Schriftträgers in aller Regel ein viel größeres Gewicht zukommt und diese materiale Dimension von Schriftkultur oft viel stärker in das formale Layout hineindrängt, als es modernen Intuitionen entspräche.

Eine marmorne attische Inschriftenstele aus dem späten 6. Jh. v. Chr., auf welcher der Wortlaut eines athenischen Volksbeschlusses für seine öffentliche Aufstellung im Heiligtum eingemeißelt wurde, mag letzteren Punkt verdeutlichen (Abb. 1).⁷ Obwohl das Artefakt nur dazu hergestellt wurde, diese Inschrift aufzunehmen, und eine perfekt geglättete Oberfläche sowie äußerst sauber eingemeißelte Buchstaben deren gute Sichtbarkeit und Lesbarkeit garantieren, richtet sich das Layout mit seinen langen, vertikal verlaufenden Schriftzeilen nach der hochrechteckigen Form des schrifttragenden Gegenstands, statt sich mit kurzen, horizontalen Zeilen den Bedürfnissen flüssiger Lesbarkeit anzudienen. Und statt sich durch das ‚Freistellen‘ eines Schriftblocks mittels leer bleibender Randstreifen von seinem materialen Schriftgrund zu emanzipieren, zieht sich die Inschrift beginnend in der rechten oberen Ecke eng an den Kanten der Stelenvorderseite herab und füllt diese gleichmäßig und flächendeckend mit Buchstaben. Es gibt keine Unterscheidung zwischen Textfeld und Schriftgrund – beides ist miteinander verschmolzen. Um diese Verschmelzung von Text und materiellem Träger perfekt zu realisieren, wurde ein nicht unerheblicher Planungsmehraufwand in Kauf genommen. Nachdem sich die Inschriftenstele nämlich gemäß der üblichen Form derartiger Stelen nach oben hin leicht verjüngt, mussten die vertikalen Schriftzeilen ganz leicht radial angeordnet werden: Während sich die Buchstaben der Zeilenanfänge oben beinahe berühren, bewegen sie sich nach unten hin kaum merklich auseinander.

Schrift kann sich aber natürlich auch bereits existierende, nicht (oder nicht ausschließlich) für den Zweck des Beschreibens hergestellte Artefakte als Schreibgrund zunutze machen: So können etwa plastische Bildwerke beschrieben,⁸ Inschriften auf Gebäude aufgetragen,⁹ oder schlicht verworfene Keramikscherben als Schriftträger recycelt werden.¹⁰ In derartigen Fällen stellt sich die Frage nach der gegenseitigen Bedingtheit von Layout und Schriftträger auf andere Weise. Schließlich kann sich hier rein technisch nur die Schrift an ihren bereits existierenden und (zumindest primär) zu anderen Zwecken hergestellten materialen Träger anpassen. Wie sich die Schrift (bzw. die Schreiber) den geeigneten Schriftgrund am nicht *per se* zum Beschreiben

⁷ Dietrich 2020, 177–179.

⁸ Dietrich 2017, 298–316 (griechisch); Berti/Keil/Miglus 2015, 506 (assyrisch).

⁹ Zu Monumentalinschriften allgemein: Berti et al. 2017; Bolle 2020 (Spätantike). Zum Fall Pompeii (u. a. Graffiti): Lohmann 2017; Opdenhoff 2021.

¹⁰ Zu den sog. Ostraka: Caputo/Lougovaya 2021.

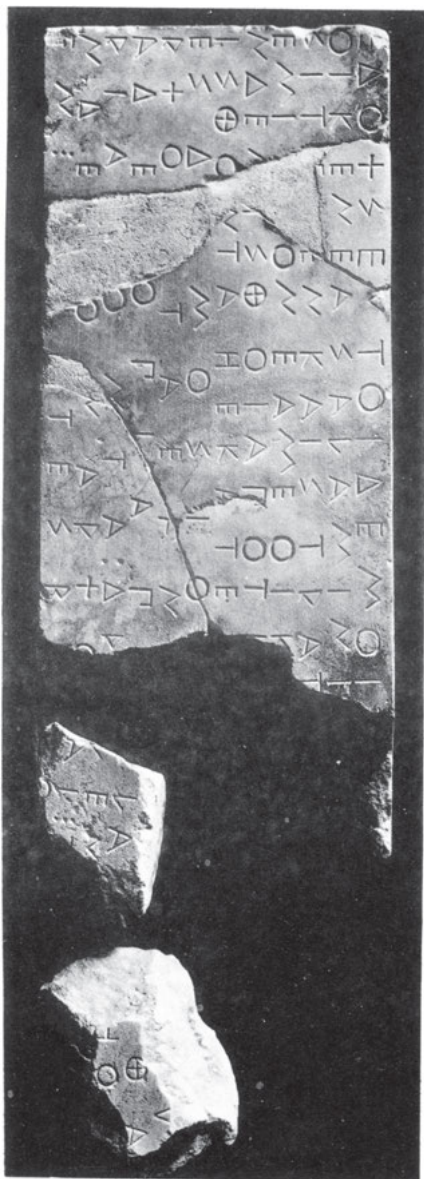


Abb. 1: Attische Inschriftenstele mit Salamis betreffendem Volksbeschluss (IG I³, 11), spätes 6. Jh. v. Chr. Athen, Epigraphisches Museum 6798, 6798a, 6825 und 12 936. Repro aus Kirchner 1935, Taf. 6.13.

vorgesehenen Artefakt ‚sucht‘, dafür sind etwa griechische Inschriften, die in die Kanneluren von Säulen eingemeißelt werden, ein Beispiel. So sehr die Inschrift in solchen Fällen die Vorgaben des als Schriftgrund verwendeten Artefakts respektiert, statt sich über diese im Gestus moderner urbaner Graffiti demonstrativ hinwegzusetzen, so bleibt hier im Verhältnis von Geschriebenem und Schreibgrund dennoch ein Element von gegenseitiger Bedingtheit. Denn das Einmeißeln der Inschrift *macht* die Kannelur auch zur Schriftzeile: Die Inschrift ‚sucht‘ sich nicht nur, sie ‚schafft‘ sich auch ihren

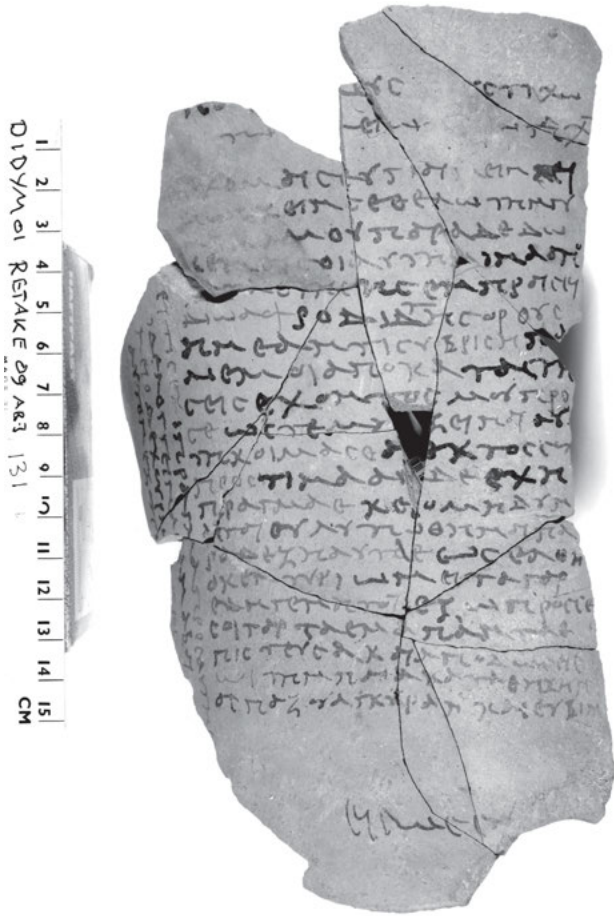


Abb. 2: Privater Brief auf Ostrakon mit *versiculus transversus* aus der östlichen Wüste Ägyptens (Didymoi-Khashm el-Menih), ca. 115–140 n. Chr. Originale Größe: 17 × 21,5 cm, aus Ton. O.Did. 406 (Inv.-Nr. D131 – CSA 131); Qift, Archaeological storeroom Did. 131; © Adam Bülow-Jacobsen.

Schriftgrund. Dieses Prinzip zeigt sich z. B. an der bekannten Votivstatue der auf einer Säule aufgestellten Nike des Kallimachos von der Athener Akropolis. Die Säule wurde nur mit zwei Kanneluren versehen – gerade so viele, wie für das Einmeißeln der Weihinschrift nötig waren – während der Rest des Säulenschafts rau belassen wurde.¹¹

Dasselbe Prinzip gegenseitiger Bedingtheit von Geschriebenem und Schriftgrund findet sich viel häufiger auf der Ebene der Alltagskultur. Die hier abgebildete Scherbe eines gebrochenen, nutzlos gewordenen Tongefäßes aus der mittleren römischen Kaiserzeit (Abb. 2) wurde erst dadurch von einem verworfenen wieder zu einem ‚aktiven‘ Artefakt menschlicher Kultur, dass sie zum Schriftträger eines Briefes wurde. Die charakteristische Porosität von gebranntem Ton, welche im früheren Dasein der Scherbe als Tongefäß noch eine diesbezüglich ungenutzte Materialaffordanz war, macht die Scherbe nun zum idealen Schreibgrund für Tinte. Schreiben mit Tinte wiederum

¹¹ Fouquet 2020, 107–108.

bringt die Verwendung anderer Buchstabenformen mit sich: griechische Kursivschrift, die sich signifikant von Majuskeln gemeißelter griechischer Inschriften unterscheidet.

Dieses maximal einfache Artefakt macht noch ein weiteres wichtiges Phänomen im Verhältnis von Layout und Schriftträger deutlich. So arbiträr die Form der Scherbe auch sei, so finden sich im Layout des darauf Geschriebenen dennoch die charakteristischen Elemente des Layouts von Briefen in dieser Zeit wieder, mit oben abgesetzter Anrede, Textblock und unten abgesetzten Schlussgrüßen – ein Layout, welches sich in analoger Weise auch bei privaten Briefen auf eigens hergestellten Schriftträgern (etwa Papyrus) fände.¹² Statt den verfügbaren Schriftraum für jede Zeile von Bruchkante zu Bruchkante maximal auszunutzen, wurde auf einen Zeilenbeginn auf selber Höhe geachtet. Der dadurch freigebliebene Bereich wurde dann zwar dennoch mit vertikal verlaufenden, zusätzlichen Zeilen (*versiculus transversus*) gefüllt, dies jedoch beschädigt letztlich das zuvor trotz widriger Umstände eingehaltene Layout eines Briefes nicht. Bei aller Bedeutung des materialen Schriftträgers für die konkrete Gestalt des Geschriebenen bleibt dem Layout, das die Textsorte hier unabhängig vom Schreibgrund erkennen lässt, eine gewisse Autonomie erhalten.

These 8

Das Layout des Geschriebenen und die Gestaltung seiner Schriftzeichen tragen immer ein Bedeutungspotential in sich.

Schreiben lässt sich konzeptionell als die Anordnung von Schriftzeichen auf der physischen Oberfläche eines Gegenstands denken. Wer schreibt, wählt Zeichen aus einem Repertoire aus, gibt ihnen eine konkrete Gestalt und setzt sie zueinander in räumliche Beziehungen.¹³ Das Bedeutungspotential einer so schrittweise eingerichteten Konfiguration von Inskriptionen erwächst wesentlich aus ihrer Zweidimensionalität und ihrer synoptischen Wahrnehmung als strukturierter Fläche.¹⁴ Denn Schrift nutzt räumliche Beziehungen, um Zusammenhänge darzustellen, die nicht *per se* räumlicher Natur sind, etwa dann – um das naheliegende, aber keineswegs einzige Beispiel zu nennen –, wenn das unmittelbare Über- oder Nebeneinander von Schriftzeichen dem zeitlichen Nacheinander sprachlicher Zeichen gesprochener Rede entspricht. In ästhetischer Perspektive hat Schrift somit weniger mit gesprochener Sprache als mit dem Bild gemein, denn wiewohl Schreiben und Lesen als basale (nicht unbedingt ausschließliche!) Produktions- bzw. Rezeptionsweisen von Geschriebenem in zeitlicher Sukzession erfolgen, unterliegt Schrift als simultan wahrnehmbare flächige Anordnung hinsichtlich ihrer Wahrnehmung Voraussetzungen, die man zumindest

¹² Sarri 2018, 112–113.

¹³ Siehe grundlegend Cancik-Kirschbaum/Mahr 2005.

¹⁴ Krämer 2005, 32; Krämer/Totzke 2012, 16–17; aus textlinguistischer Perspektive: Steinseifer 2013.

gemäß der klassischen Lessingschen Gegenüberstellung von Bild und Text dem Bild zuschreibt.¹⁵ Der Übergang vom Bild zur Schrift wäre somit nicht wesentlich, sondern situativ-funktional, d. h. eine Frage von Gebrauch und Sichtweise.¹⁶

Wird ein geschriebener Text interpretiert, so sind für die dabei zugeschriebene Bedeutung der referentielle Wert einzelner Zeichen und ihre topologisch bedeutete Relation zueinander zwar elementar, jedoch nicht allein maßgeblich.¹⁷ Derselbe Text wird anders interpretiert, wenn er in einem anderen Layout dargeboten wird, und bestimmte Informationen zu Gattung und Status des Artefakts sowie relative Hierarchien der Elemente lassen sich aus dem Layout allein feststellen. Bezüglich Gattung und Funktion eines schrifttragenden Artefakts kann dabei auch der angebliche Mangel an besonderer Gestaltung aussagekräftig sein. Die Gestaltung von Schriftzeichen und ihre Anordnung in einem bestimmten Layout sind also signifikant und besitzen genauso die Fähigkeit zur Repräsentation,¹⁸ wie es einzelne Schriftzeichen tun, wenn sie konventionell für Laute, Wörter, sprachunabhängige Begriffe oder mathematische Konzepte stehen.

Das Ganze des visuell wahrnehmbaren Textes entfaltet bei jeder Interpretation als eingerichteter und gestalteter Körper unweigerlich zusammen mit der berühr- und spürbaren Materialität des schrifttragenden Artefakts ein eigenes Bedeutungspotential: Die Physiognomie des Geschriebenen hat selbst Zeichenkraft. Dieses Bedeutungspotential ist unabhängig vom Textinhalt, steht aber in einer Spannungsbeziehung zu ihm, da es ihn unterstützen und verstärken, aber auch unterlaufen kann. Von einer wechselseitigen Dynamisierung geprägt ist überdies das Verhältnis von Schrift und Bildern sowie anderen graphischen Elementen. Ihr Zusammenspiel kann inhaltlich neue Akzente setzen, indem sich Bilder und Geschriebenes ergänzen, kontrastieren oder negieren. Auf welche Art und Weise das Layout von Geschriebenem und die Gestaltung seiner Schriftzeichen für etwas anderes stehen, d. h. wie sie als Zeichen fungieren und etwas bedeuten, lässt sich nach den Zeichenlogiken des Indexes, des Ikons und des Symbols klassifizieren.¹⁹

15 Cancik-Kirschbaum/Mahr 2005, 101, 114. Andere Aspekte der Räumlichkeit von Schrift, wie etwa der der „Zwischenräumlichkeit“ (Krämer/Totzke 2012, 17), eignen sich hingegen zur Unterscheidung zwischen Schrift und Bild: Zwischenräumlichkeit bezieht sich auf die diskrete Organisation der Zeichen eines Schriftsystems. Die so perspektivierte Unterscheidung setzt Schrift von der „kontinuierlichen ‚Dichte‘“ (ebd.) des Bildes ab. Siehe hierzu auch Grube/Kogge 2005, 14–16.

16 Zum Aspekt der Schriftbildlichkeit siehe ausführlich unten S. 82–83 sowie Kap. 1, S. 40–41.

17 Vgl. Cancik-Kirschbaum/Mahr 2005, 99–101.

18 Aleida Assmann fasst die „Fähigkeit zur Repräsentation“ als „Zeichenkraft“ (A. Assmann 2015, 53) und bestimmt diese als Definiens des Zeichens.

19 Zu dieser klassischen dreiteiligen Unterscheidung von Zeichenlogiken nach Charles S. Peirce siehe J. Assmann 2015, 54–56. Dies ist nicht der Ort, eine umfassende Semiotik der Gestaltung und des Layouts von Geschriebenem in non-typographischen Textkulturen zu entfalten. Die Ausführungen mögen lediglich skizzenhaft im Sinne der These aufzeigen, dass Layout und Gestaltung von Geschriebenem für keine Interpretation bedeutungslos sind. Zur Semiotik der Typographie in systematischer und historischer Perspektive siehe Wehde 2000.

Als Index verweist Geschriebenes zurück auf den Leib des schreibenden Menschen und die Abfolge seiner Bewegungen. Die Zeichenkraft von Layout und Gestaltung als Index beruht darin, dass beide als Wirkung oder Symptom wesentlichen Anteil an dem Prozess haben, auf den sie zurückdeuten.²⁰ Wer auf das spezifische Auf und Ab eines Schriftzugs achtet und das Nach-, Über- und Ineinander seiner Schriftzeichen als Spurenleser:in nachvollzieht, dem/der bezeichnet die konkrete Materialität des Geschriebenen eine vergangene Schreibszene und lässt Rückschlüsse auf so verschiedene Aspekte wie Schreibrichtung, Überarbeitungsschritte, verwendete Werkzeuge, textliche Vorlagen, praktisches Wissen und Fähigkeit der schreibenden Person, aber auch auf Eile oder Konzentration und somit auch auf den Zweck des Schreibens zu.²¹ Man denke hier z. B. an die augenfälligen Unterschiede zwischen einer völlig ephemeren und rasch hingeworfenen Liste eingehender Güter eines Kai-aufsehers und einem mit großer Sorgfalt als Liste ausgeführten und verwahrten Inventar eines Tempelschatzes.

Für die Semantik der räumlichen Anordnung von Geschriebenem sind die ikonischen Qualitäten von Layout und Schriftzeichengestaltung maßgeblich. Deren Zeichenkraft erwächst hier aus einer formalen oder metaphorischen Ähnlichkeit zu dem Sachverhalt, den sie ausdrücken sollen, oder zu der Sache, auf die sie verweisen. Dass aufwendig gestaltete Initialen, ein Figurengedicht oder auch die aus Buchstabenreihen gebildeten Figuren der *Masora Figurata*²² ikonische Qualität besitzen, bedarf kaum einer eingehenden Erörterung. Schon eher mag dies bei gewöhnlichen Abschnittsüberschriften der Fall sein, deren semantische Funktion auf dem metaphorischen Ähnlichkeitsverhältnis zwischen größerer Schriftgröße und übergeordneter (also größerer) Bedeutung beruht, wie man dies auch im vorliegenden Buch beobachten kann.²³ Ein übertragenes Ähnlichkeitsverhältnis lässt sich auch überall dort konstatieren, wo eine lineare räumliche Anordnung von Schriftzeichen die zeitliche Abfolge gesprochener Rede repräsentiert, wie dies bei Theatertexten wie z. B. frühneuzeitlichen ‚Dirigierrollen‘ der Fall ist. Die ikonische Positionalität von Schriftzeichen

20 Die Entscheidung, von Geschriebenem anstatt von Text oder Schrift zu sprechen, betont das indexikalische Bedeutungspotential der Materialität schrifttragender Artefakte bzw. der Gestaltung und des Layouts von Geschriebenem, vgl. Ott/Kiyanrad 2015, bes. 157–158.

21 Für eine derartige Analyse anhand der Gestalt des Geschriebenen vgl. Dietrich 2020 (Weihinschrift der frühgriechischen Statue der Nikandre auf Delos). Zum literaturwissenschaftlichen Begriff der Schreibszene vgl. Campe 1991; Stingelin 2004 sowie weitere Bände der von D. Giuriato, M. Stingelin und S. Zanetti herausgegebenen Buchreihe ‚Zur Genealogie des Schreibens‘.

22 Vgl. Attia 2015 sowie allgemein die Forschungen des Teilprojekts B04 ‚Der Masoretische Text der Hebräischen Bibel in seinen unterschiedlichen materialen Gestaltungen in Westeuropa im 12. und 13. Jahrhundert‘.

23 Analoges ließe sich beispielsweise über Fußnoten sagen, deren marginale Position auf der Seite zusammen mit der kleineren Schriftgröße die darin geführten Diskurse gegenüber dem Haupttext als sekundär kennzeichnet. Vgl. hierzu die Ausführungen bei Krämer 2005, 36–38, sowie den selbstironischen Aufsatz Rieß/Fisch/Strohschneider 1995.

codiert hier die zeitliche Dimension eines anderen medialen Ereignisses. Im Fall der Überschrift bringt sie die Qualifikation eines Verhältnisses zwischen Zeichen bzw. des durch sie repräsentierten Wissens zum Ausdruck.

Symbolische Bedeutung erlangen das Layout und die Gestaltung von Schriftzeichen vor allem in besonderen Fällen der Schriftauszeichnung wie etwa beim Einsatz von Farbcodes, der Kennzeichnung fremdsprachiger Wörter durch Kursivierung oder auch der Verwendung besonderer, z. B. archaisierender Zeichenformen. Die spezifische Semantik der Auszeichnung ausgewählter Zeichengruppen greift in all diesen Fällen nicht wie beim obigen Beispiel der größeren Überschrift auf irgendeine Ähnlichkeit zwischen der Art der Hervorhebung und der intendierten Bedeutungsunterscheidung zurück: Zwischen der Schriftart Antiqua und der lateinischen Sprache besteht weder ein metonymisches noch ein metaphorisches Verhältnis. Die Zeichenkraft beruht in solchen Fällen einzig auf einer gängigen Konvention oder einer geltenden Vorschrift, sprich einer letztlich arbiträren Zuordnung wie sie eben als Bedeutungsgrundlage für Symbole charakteristisch ist.

Nach dieser allgemeinen Herleitung der These vom Bedeutungspotential des Layouts und der Gestaltung von Schriftzeichen soll diese im Folgenden konkretisiert werden, nämlich am Beispiel der Konventionalität von Layout, des intermedialen Zusammentreffens von Schrift und Bild sowie der Schriftbildlichkeit als wesenhafter Qualität von Geschriebenem.

Bedeutungsvolle Konventionalität: In der mittelalterlichen handschriftlichen Kultur finden wir zahlreiche Beispiele von Bedeutungspotential im Layout des Geschriebenen. Bedeutung wird dabei keineswegs nur mittels außergewöhnlicher Gestaltung generiert, sondern auch mittels weitgehend unauffälliger Layouts. Derartige bedeutungsvolle Konventionalität ist bereits darin gegeben, dass Gattung und Funktion eines Artefaktes oft an dessen Layout erkannt werden können, vorausgesetzt man versteht die Konventionen des jeweiligen historischen Kontextes. Diese Konventionen werden manchmal sogar explizit in zeitgenössischen Texten dargestellt wie im Fall englischer Verwaltungsrollen, deren Gestalt von Fitz Neal im 12. Jahrhundert im Detail festgesetzt wurde.²⁴ Diese Schriftrollen haben einspaltig zu sein – im Gegensatz zu den meisten Büchern der Zeit. Fitz Neal beschreibt sogar die Eigenschaften der Linierung und des Zeilenabstandes.

Bedeutungsvolle Konventionalität findet man auch in der Gestaltung der einzelnen Layout-Elemente in mittelalterlichen Handschriften. Initialen wurden oft zum Zweck der Markierung der Anfänge eines Textteiles eingesetzt. Einführende oder zusammenfassende Sätze zu einem Textteil wurden oft in roter Farbe geschrieben. Bei sonstigen Verzierungen und Rubrizierung wurden bestimmte Elemente hervorgehoben. Besonders komplexe und aussagekräftige Layout-Konventionen weisen die im

²⁴ Clanchy 2013, 135.

Hochmittelalter häufigen glossierten Handschriften auf. Ein zweispaltiger Haupttext nimmt die Mitte der Seite ein. Der Kommentar dazu ist in einer kleineren Schriftgröße um den Haupttext herum angeordnet. An diesem weit verbreiteten Format konnten trainierte Leser und Leserinnen sofort die Textsorte und die Hierarchien der einzelnen Elemente erkennen. Auch wer diese Konventionen nicht im Einzelnen beherrschte, wusste auf einen Blick, dass es sich um das Layout eines gelehrten Textes handelt. Diese Beispiele zeigen, dass man Textsorte und Funktion sowie die Hierarchien der Elemente erkennen kann, ohne den Textinhalt entziffern zu müssen.

Schrift und Bild: Fragen nach den Bedeutungspotentialen von Layout lassen sich auch an Artefakte herantragen, wo Schrift und Bild zusammenkommen, und damit in einen allgemeinen Bereich der Forschung einbringen, der bereits auf eine gewisse Tradition zurückblicken kann. Die Perspektivierung einer sich wechselseitig dynamisierenden Interaktion von *Textinhalt* und (figürlichen) Bildern – die berühmte Pfeife René Magrittes, die erklärtermaßen doch keine ist²⁵ – gehört inzwischen seit geraumer Zeit in den methodischen Handwerkskasten bild- wie literaturwissenschaftlicher Forschung im Bereich der *Word and Image Studies*.²⁶ So zielt denn beispielsweise der von dem Literaturwissenschaftler Peter Wagner mitbegründete Begriff des ‚Ikonotexts‘ auf den wechselseitigen Verweischarakter beider Medien ab, der sich erst durch ihr umfassendes Verständnis erschließe.²⁷ Jenseits der Analysekategorien von Text und Bild bzw. Schrift *als* Bild blieb aber häufig unbeachtet, wie die Materialität von Schrift als ein visuelles Gestaltungselement eigenen Rechts, und zwar gerade im Hinblick auf ihre graphische Disposition, Sinngenerierung im Bild ergänzen oder modifizieren kann.²⁸

Eine besonders dichte Verschränkung zeigt beispielsweise eine in das mittlere 4. Jh. v. Chr. zu datierende, fragmentarisch erhaltene Giebelstele aus dem arkadischen Tegea (Griechenland), die in ihrem Bildfeld das aus der südwestkleinasiatischen Landschaft Karien stammende Herrscherpaar Ada und Idrieus sowie in ihrer Mitte den für die Hekatomniden-Dynastie besonders bedeutsamen Gott Zeus Labraundos zeigt (Abb. 3).²⁹ An der Rollenverteilung lässt die Ikonographie keinen Zweifel: Der Adorationsgestus von Ada, der erbotene Gruß von Idrieus, vor allem aber der charakteristische Größenunterschied zwischen den Figuren führt die Hierarchisierung zwischen Gottheit und Sterblichen deutlich vor Augen. Identifiziert werden alle drei Figuren

²⁵ Vgl. Foucault 1973.

²⁶ Siehe exemplarisch Newby/Leader-Newby 2007; Squire 2009; Gihardt/Grave 2018; siehe auch die einzelnen Beiträge der altertumswissenschaftlichen Gießener Tagung ‚Ikonotexte – Duale Medien-situationen‘ (2006), <https://www.uni-giessen.de/resolveuid/a124a1d394940c883a58345e21e92e31> (Stand: 9.9.2021).

²⁷ Wagner 1995; Wagner 1996. So bereits auch Montandon 1990, 6 („une œuvre dans laquelle l’écriture et l’élément plastique se donnent comme une totalité insécable“).

²⁸ Als Gegenbeispiel siehe etwa Lorenz 2010; Gerleigner 2016; Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020; diverse Beiträge in Dietrich/Fouquet 2022.

²⁹ London, British Museum, Inv. 1914,0714.1; vgl. Waywell 1993; Keesling 2017, 64.



Abb. 3: Giebelstele mit Darstellungen von Zeus Stratios und dem karischen Herrscherpaar Ada und Idrieus, mittleres 4. Jh. v. Chr., Tegea (Griechenland). Breite 43,2 cm, Höhe 44,5 cm. London, British Museum, Inv. 1914,0714.1. © The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0).

durch Namensbeischriften, die in das Kopfende des Stelenschaftes eingemeißelt wurden, wobei die Platzierung über der jeweiligen Figur die korrekte Zuordnung sicherstellt.³⁰ In der Horizontalen zeigt sich indes ein anderes Ordnungsprinzip: Indem die Namensbeischrift von Zeus höher angebracht wurde als die Beischriften des Herr-

³⁰ IG V,2 89: „Ἀδα. | Ζεύς. | Ἰδριεύς.“ Zu antiken Beischriften siehe etwa Feraudi-Gruénais 2017.

scherpaares, greift das Layout die Bildkomposition und die ihr zugrunde liegende Konzeption von Sakralität auf und hat an ihr teil. Über eine derartige produktions-ästhetische Perspektive hinausgehend lässt sich nicht zuletzt aber auch das Zusammenwirken des Layouts von Schrift *im* Bild im Prozess der Rezeption auf spezifische Sinnzuschreibungen befragen.³¹

Schriftbildlichkeit: Schriften und Schriftzeichen können, wie eben gesehen, im Layout mit figürlichen Bildern in einen spannungsreichen Dialog treten; jede Schrift besitzt aber auch selbst ein charakteristisches Schriftbild und ist deshalb im vollgültigen Sinne des Begriffs als ‚Bild‘ zu verstehen. Nicht nur bzgl. Schrift und Bild, auch bzgl. Schrift *als* Bild (Schriftbildlichkeit) erweist sich Layout als Mittel zur Generierung von Bedeutung. Ob die Ikonizität der Schrift nun forciert oder im Sinne eines standardisierten Schriftbildes eher zurückgenommen wird, ändert nichts an der grundlegenden Feststellung: Jede Schrift ist immer auch Bild.³²

In einigen Kulturen und Religionen wird die Schriftbildlichkeit als ästhetische Norm ausdrücklich gefordert und – etwa in der ostasiatischen oder arabischen ‚Kalligraphie‘ – praktisch gepflegt. In anderen kulturellen Kontexten kann dagegen die Schriftbildlichkeit geradezu ausgeblendet oder abgestritten werden: Letzteres gilt insbesondere für ikonoklastische Diskurse, in denen Schriftlichkeit als Argument gegen verpönte Bilder, unbotmäßigen Bildgebrauch oder Prunk im Allgemeinen mobilisiert wurde und wird.³³

Schriftgeschichtlich besonders interessant sind aber historische Konstellationen, in denen die jeweilige ideologische Position in einem Spannungsverhältnis zur konkreten Schriftpraxis stand. Dies war etwa am Hof des fränkischen Königs Karls des Großen (gest. 814) der Fall. In einer berühmten Streitschrift (den sog. *Libri Carolini*) verteidigte der Hofgelehrte Theodulf von Orléans wortreich die Überlegenheit der Schrift gegenüber den Bildern.³⁴ So hätten Moses, David, die Propheten, die Apostel – und sogar Christus selbst – nicht gemalt, sondern geschrieben.³⁵ Nur die Schrift und nicht die Bilder könnten folglich das göttliche Gesetz adäquat darstellen. Zeitgleich wurden am Hof Karls aber prunkvolle liturgische Handschriften hergestellt, die – wie etwa das frühe Godescalc-Evangelistar – mit Schriftseiten ausstaffiert wurden, die

31 Für eine rezeptionsästhetische Perspektive auf Schrift im Bild siehe etwa Gibhardt/Grave 2018; Lorenz 2010, bes. 133–135 sowie die Beiträge von K. Lorenz und J. Fouquet in Dietrich/Fouquet 2022.

32 J. Assmann 2012; Watts 2013; Bedos-Rezak/Hamburger 2016; Debiais 2017; Hamburger 2011 und 2014; Krämer/Cancik-Kirschbaum/Trotzke 2012; Mersmann 2015; Riccioni 2008; Roth 2010; Rehm/Simonis 2019; Frese/Horstmann/Wenig vsl. 2024. Vgl. auch die Arbeiten und Projekte des interdisziplinären DFG-Graduiertenkollegs ‚Schriftbildlichkeit‘ an der Freien Universität Berlin (2008–2013).

33 Strätling/Witte 2006, 8–9. Zum christlich geprägten Diskurs des westlichen Mittelalters: Feld 1990; Frese 2006.

34 *Libri Carolini*; Haendler 1958; Saurma-Jeltsch 1994; Saurma-Jeltsch 1997; Mitalaité 2007.

35 *Libri Carolini* II, 30, S. 303–322. Vgl. Haendler 1958, 81.

durch ihre reiche Farbigkeit (Gold- und Silbertinte, Purpurgrund) und ihr spezifisches Layout (Rahmung) wie prächtige Bildtafeln wirkten (Abb. 4).³⁶ In diesem Sinne war es nur folgerichtig, dass der Schreiber Godescalc in dem abschließenden Widmungsgedicht des genannten Evangelistars betonte, die goldenen Buchstaben seien auf den Purpurseiten „gemalt“ (*pinguntur*) worden.³⁷

Nun ist anzunehmen, dass sich die Differenz in der Wahrnehmung und Bewertung der Schriftbildlichkeit im frühen Mittelalter auch auf die Unterschiedlichkeit des jeweiligen Tätigkeitsfeldes bzw. Berufsstandes zurückführen lässt (Bischof, Theologe, Schreiber, Maler usw.). Die Differenz an sich hat aber im Kern mit der Spannung zwischen dem Bild- und Zeichencharakter zu tun, die grundsätzlich *jeder* Schrift zu eigen ist und die insbesondere in der Rezeption zum Tragen kommt. So könnte man zunächst einfach sagen: In ihrer Bildlichkeit werden Schriften *gesehen* oder *geschaut*, als eine Abfolge von Zeichen werden sie *gelesen*. In diesem Sinne wurde in der Forschung auch betont, dass in den Akten des Lesens und Decodierens die spezifische Materialität des Informationsträgers ausgeblendet bzw. absorbiert werde und das Zeichenhafte der Schrift prinzipiell zum ‚Über-Sehen‘ erziehe. Als funktionierendes Medium bringe sich Schrift idealerweise gleichsam zum Verschwinden und verweise auf das Unsichtbare.³⁸ Zugleich verschwinde aber die Materialität und damit die Sichtbarkeit der Schrift nicht, sondern bleibe stets präsent und „resistent gegenüber einer restlosen Einspeisung in Programme des Codierens und Decodierens“.³⁹

Diese Spannung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ist zweifelsohne ein wesentliches Charakteristikum von Schrift. Aus bildwissenschaftlicher und textanthropologischer Sicht ist jedoch zu betonen, dass die spezifische Bildlichkeit der Schrift nicht nur dem Textsinn gegenüber ‚resistent‘ bleibt, sondern diesen grundsätzlich auch mitbestimmen und modifizieren kann. So sind die kostbaren Farben und die ornamentale Pracht der Buchstaben im Godescalc-Evangelistar weder zu ‚über-sehen‘, noch erschöpft sich deren Wirkung in ‚reiner‘ ästhetischer Präsenz. Die spezifischen Formen und Farben suggerieren vielmehr eigene Bedeutungen, die den Textsinn des Matthäus-Evangeliums verstärken, ergänzen und soteriologisch spezifizieren (herrschaftliche Würde, Kosmologie, Transzendenz, Vitalität u. a.).⁴⁰ Layout als Mittel, die dem Geschriebenen grundsätzlich zukommende Ikonizität in bestimmten Fällen ostentativ hervorzuheben, erweist sich dadurch einmal mehr als Träger eines Bedeutungspotentials.

³⁶ Zuletzt: Embach/Moulin/Wolter-von dem Knesebeck 2019. Zum Godescalc-Evangelistar: Crivello/Denoël/Orth 2011; Reudenbach 1998; Winterer 2013, 79–85.

³⁷ *Poetae Latini aevi Carolini* 781 (Bd. 1, 94–95).

³⁸ Strätling/Witte 2006, 9; Krämer 2006, 75.

³⁹ Strätling/Witte 2006, 7. Susanne Strätling und Georg Witte sprechen hier von einer „Spannung zwischen zeichentranszendierendem Verstehen und perzeptorischer Resistenz des Materials“.

⁴⁰ Vgl. die entsprechenden Hinweise zum Kölner Hillinus-Evangeliar von Rehm/Simonis 2019, 10–11.



Abb. 4 (Doppelseite): Godescalc-Evangelistar, Lebensbrunnen und Beginn der Weihnachtspenikope nach Matthäus (Mt 1, 18–19). Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 1203, fol. 3v–4r. Worms (?), 781–783, Pergament, 310 × 210 mm. Quelle: <http://gallica.bnf.fr>.



These 9

Layout von Geschriebenem kann maßgeblich von kommunikativen Intentionen der Produzent:innen bestimmt sein.

Bisher wurde Layout als Anordnung des Geschriebenen auf einem gegebenen Schriftträger besprochen. Damit wurde die Komplexität der Sache um ein wesentliches Element verkürzt. Schließlich ist jedes Geschriebene Ergebnis eines Schreibens, und das durch diesen Produktionsakt gegebene schrifttragende Artefakt wiederum erhält seine Präsenz und Relevanz wesentlich durch Praktiken der Rezeption. Wenn nun im Folgenden Produktion (These 9) und Rezeption (These 10) in die Erörterungen zum Layout eingebracht werden, kann man zunächst feststellen, dass das Layout von Geschriebenem Rückschlüsse auf Bedingungen seiner Produktion und auf die intendierte Rezeption erlaubt. Dass der Produktionsseite nun zuerst die Aufmerksamkeit gilt, trägt der Tatsache Rechnung, dass unter den Bedingungen non-typographischer Textkultur ohne mechanisierte Vervielfältigungstechniken jedem *einzelnen* Schriftstück ein eigener Produktionsakt zugrunde liegt, bei welchem stets auch das Layout des Geschriebenen und die Gestaltung der Schriftzeichen von Neuem bestimmt werden können und müssen.

Deutlich wird dies bei der Betrachtung mittelalterlicher Codices und der Praktik des Kopierens.⁴¹ Die Entstehung und somit das Aussehen eines Manuskripts stehen in unmittelbarer Abhängigkeit von den am Produktionsprozess beteiligten Akteur:innen, also beispielsweise Auftraggeber:innen, Schreiber:innen, Maler:innen, Rubrikator:innen oder Korrektor:innen. Vom Layout eines solchen Buches kann man Rückschlüsse auf ihre Intentionen ziehen. Besonders gut lässt sich das an unterschiedlichen Abschriften desselben Werkes nachzeichnen, wenn sich diese im Wortlaut des Geschriebenen weitestgehend gleichen, in dessen Layout untereinander dagegen stark unterscheiden. Die von den Produzent:innen für jede einzelne Abschrift getroffenen Layoutentscheidungen haben eine Lenkungswirkung für den Rezeptionsprozess, indem sie den Rezipierenden kommunizieren, *wie* und *als was* der Text gelesen werden will.

Der ‚Welsche Gast‘ beispielsweise ist heute in 24 Handschriften überliefert,⁴² die alle in unterschiedlichem Verwandtschaftsgrad auf eine, heute verlorene Handschrift zurückgehen.⁴³ Die mittelhochdeutsche Verhaltenslehre wurde 1215/16 von dem italienischen Kleriker Thomasin von Zerclaere verfasst und knapp 250 Jahre kopiert und

⁴¹ Gertz et al. 2015.

⁴² Alle erhaltenen Handschriften des ‚Welschen Gastes‘ finden sich als Digitalisate unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/handschriften.html> (Stand 6.3.2023). Zum Folgenden vgl. auch die Publikationen des Teilprojekts B06 ‚Materiale Präsenz des Geschriebenen und ikonographische Rezeptionspraxis in der mittelalterlichen Lehrdichtung. Text-Bild-Edition und Kommentar zum Welschen Gast des Thomasin von Zerclaere‘ (<https://thomasin.materiale-textkulturen.de/publikationen.php>, Stand: 6.3.2023), zuletzt Schneider et al. 2022.

⁴³ Handschriften-Stemmata, die Auskunft über die Verwandtschaftsverhältnisse geben, finden sich bei Kries 1985, 154 (<https://doi.org/10.11588/diglit.52821#0168>) und Horstmann 2022, 315.

verbreitet. Bei fast gleichbleibendem Text unterscheiden sich die Kopien in Größe, Material, Layout und Gestaltung der Schriftzeichen erheblich.⁴⁴ In der ältesten und zugleich kleinsten erhaltenen Handschrift A ist der Text einspaltig in Gotischer Minuskel geschrieben worden (Abb. 5a). Die kolorierten Federzeichnungen des textbegleitenden Bilderzyklus befinden sich am Seitenrand und sind größtenteils um 90 Grad zum Text gedreht. Buchanfänge werden mit einfachen roten Überschriften und Spaltleisteninitialen gekennzeichnet. Zwar ebenfalls in Gotischer Minuskel, aber zweispaltig geschrieben, weist die 100 Jahre jüngere Handschrift E eine deutlich reichere und ambitionierte Ausstattung auf (Abb. 5b).⁴⁵ Die Miniaturen sind mit Deckfarben gemalt, mit Gold ausgeschmückt und durch Zierleisten gerahmt. Im Gegensatz zu Handschrift A sind diese in geplante Aussparungen im Textspiegel eingeschoben, so dass sie festen Textpassagen zugeordnet werden. Die Kopisten lassen dementsprechend durch die Seitengestaltung keinen Spielraum in der Text-Bild-Beziehung, wie es durch die recht lose Verbindung in Handschrift A der Fall ist. Verschiedene Arten von Initialen ergeben zusammen mit anderen Auszeichnungsbuchstaben eine hierarchisierende, deutlich stringendere visuelle Gliederung des Textes.⁴⁶ Aufgrund von Layout und Gestaltung kann die Handschrift der Werkstatt Kunos von Falkenstein zugeschrieben werden, deren Qualitäten in diesem Prachtcodex anschaulich werden.⁴⁷ Eine vollkommen andere Erscheinung bei gleichbleibendem Inhalt weist die im 15. Jahrhundert entstandene Papierhandschrift b auf (Abb. 5c). Der Text ist zweispaltig in Bastarda geschrieben, die lavierten Federzeichnungen sind ungerahmt in die Textspalte eingepasst, teilweise aus Platzgründen im Vergleich zu den anderen Handschriften um Objekte oder Figuren in den einzelnen Motiven reduziert. Den Text begleiten zwischen den Zeilen sogenannte Interlinearglossen in lateinischer und tschechischer Sprache. Die flüchtige, wahrscheinlich unvollständige Ausführung des Bilderzyklus und die Ergänzung der punktuellen Übersetzung des Textes verweisen in der Produktion auf einen intendierten Gebrauch als Lehrbuch für den Deutschunterricht.

Die Kopisten passen also das Aussehen der jeweiligen Handschrift an sich verändernde Rezipientenkreise, Stile, Werkstattkonventionen, Auftraggeberwünsche usw. an. Layout und Gestaltung können daher veränderte Gebrauchssituationen und Gestaltungsansprüche sichtbar machen.⁴⁸ Die Produzent:innen kommunizieren – so könnte man sagen – mit den Rezipierenden mittels Layout, indem sie beispielsweise ihre Fähigkeiten zum Ausdruck bringen oder auch eine bestimmte, gegenüber der Vorlage veränderte Art und Weise der Rezeption nahelegen.

⁴⁴ Ott 2002.

⁴⁵ Ott 2002, 35.

⁴⁶ Wolf 2018.

⁴⁷ Ronig 1984; Roland 1991.

⁴⁸ Horstmann 2022, 2. Die unterschiedliche Verwendung von Textgliederungselementen in den Handschriften des ‚Welschen Gastes‘, also verschiedene Initialen, Schriftgestalt, Überschriften und andere Besonderheiten im Text, die für einen visuellen Rahmen sorgen und das Auge des Lesers lenken, beschreibt Starkey 2022.

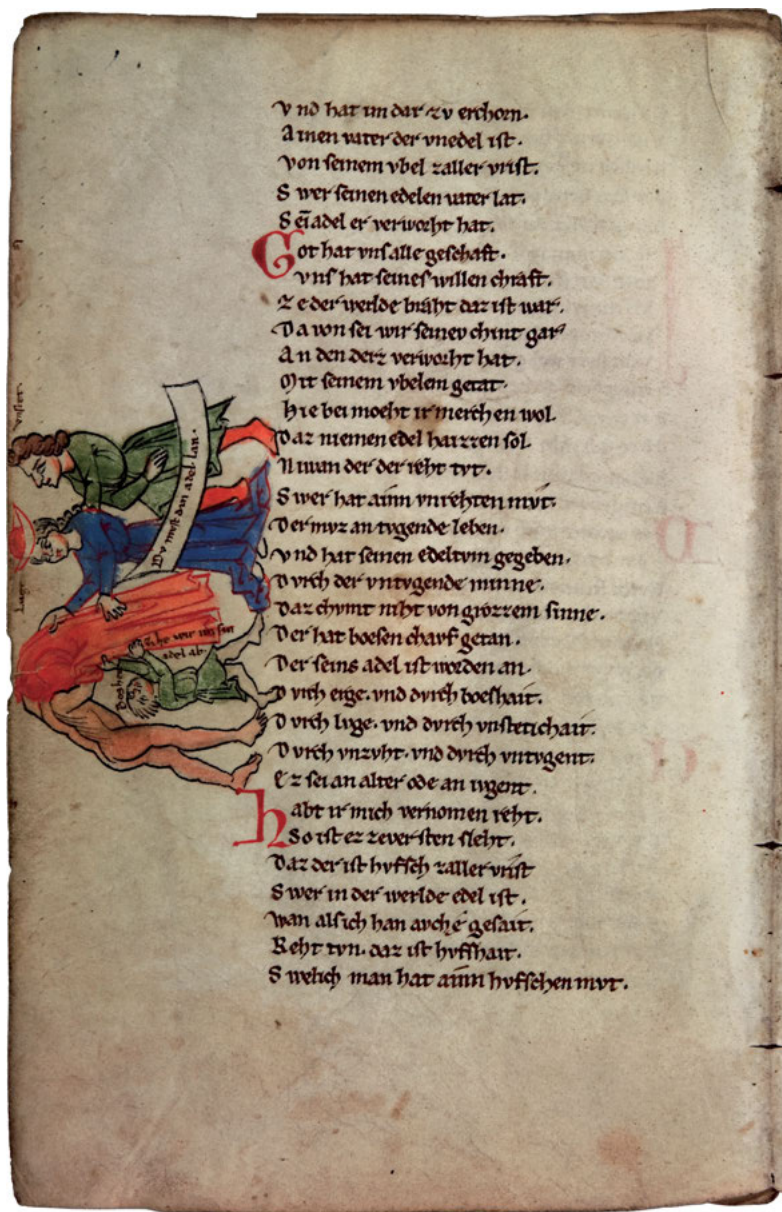


Abb. 5a: Thomasin von Zerklare, „Der Welsche Gast“. Motiv 69: „Die Laster ziehen einem Adeligen seinen Adel wie ein Kleid aus“. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 61v. Kärnten, um 1256, Pergament, 18,1 × 11,5 cm. Text in gotischer Minuskel, eine Hand; 106 kolorierte Federzeichnungen, drei Zeichner, zwei Bildtextschreiber. Einspaltig, gegliedert durch rubrizierte Auszeichnungsbuchstaben. Miniatur am Seitenrand um 90 Grad zum Text gedreht.



Abb. 5b: Thomasin von Zerclaere, ‚Der Welsche Gast‘. Motiv 69: ‚Die Laster ziehen einem Adeligen seinen Adel wie ein Kleid aus‘. New York, The Morgan Library & Museum, Ms. G. 54, fol. 24v. Trier (?), Werkstatt Kunos von Falkenstein, um 1380, Pergament, ca. 35,4 × 25,6 cm. Text in gotischer Minuskel, eine Hand; 72 durch Zierborten gerahmte Miniaturen, vermutlich ein Zeichner und ein Bildtextschreiber. Zweispaltig, gegliedert durch Farbfeldinitialen (D) mit goldenem Grund, florale Binnenfeldfüllung und den Textspiegel flankierenden Rankenausläufern und Auszeichnungsbuchstaben am Seitenanfang mit Kardellen und menschlichem Profil, Miniatur in ausgespartem Platz im Textfeld, goldener Rahmen mit roter und blauer Füllung und Rankenausläufern.



Abb. 5c: Thomasin von Zerklare, „Der Welsche Gast“. Motiv 69: „Die Laster ziehen einem Adeligen seinen Adel wie ein Kleid aus“ und Motiv 70: „Verbundenheit von Recht, Adel und Höflichkeit“. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330, fol. 33v. Eichstätt (?), um 1420, Papier, ca. 31,2 × 21,8cm. Text in Bastarda, eine Hand, lateinische und tschechische Interlinearglossen; 113 lavierte Federzeichnungen, vermutlich eine Hand. Zweispaltig, gegliedert durch rubrizierte Auszeichnungsbuchstaben, Miniaturen ungerahmt in die Textspalte eingefügt.

In der Handschriftenproduktion lassen sich darüber hinaus innerhalb von Werkstattkreisen Prozesse der Normierung beobachten, die in der Regel der Effizienzsteigerung dienen, die aber auch dazu führen können, dass Layout und Gestaltung zum Erkennungsmerkmal einer Produktionsstätte werden. Unabhängig von den in ihnen überlieferten Texten erscheinen die Handschriften solcher Werkstätten dann im Layout recht einheitlich. Handschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers im 15. Jahrhundert etwa weisen eine Vereinheitlichung in der Gestaltung auf, die ein repräsentatives Format, genormte Textgliederung und Ausstattung, Register der durchnummerierten Kapitel und rote Kapitelüberschriften sowie großformatige, meist ganzseitige Illustrationen umfasst. Das steigert die Wiedererkennung der verantwortlich zeichnenden Produzent:innen. Das so normierte Layout wird zum Merkmal der Werkstatt und die dort entstandenen Handschriften werden für die Rezipierenden erkennbar zum ‚Markenartikel‘.⁴⁹ Die Produzent:innen kommunizieren so über das Layout und die Gestaltung den Rezipierenden bzw. potentiellen Käufer:innen der Bücher, dass diese in einer fähigen Werkstatt entstanden sind.

Diese Überlegungen führen zu der oben aufgestellten These: Layout von Geschriebenem kann maßgeblich von kommunikativen Intentionen der Produzent:innen bestimmt sein.⁵⁰ Dies beginnt teils schon mit der im Layout angelegten Auswahl des adressierten Publikums: Die Person oder Personengruppe, die einen Text auf einem Schriftträger anbringt oder anbringen lässt, kann über das Layout den Inhalt etwa absichtlich derart verrätseln und chiffrieren, dass diejenigen Rezipierenden ausgeschlossen werden, die nicht über das entsprechende Spezialwissen verfügen. Dies gilt etwa für die spätantiken Figurengedichte (*carmina figurata*) in der Form der Gittergedichte, die über die Anordnung der Buchstaben eines Textes einen zweiten Text lesbar werden lassen (*versus intexti*, Intext).⁵¹ Auch in manchen ashkenasischen Handschriften bis zum 13. Jahrhundert finden sich derartige Verschlüsselungsversuche.⁵² Von hier ist der Übergang fließend zu einem Layout, das Ausdruck von Virtuosität ist und Betrachter:in wie Leser:in beeindrucken soll. Betont kunstvolle Layouts, wie sie die spätantiken Figurengedichte oder die *Masora Figurata*-Illustrationen der späteren ashkenasischen und sefardischen Bibelmanuskripte ab dem 14. Jahrhundert aufweisen und die sich deutlich absetzen von zeitgleichen Standardlösungen, setzen ein Nachdenken der Dichter bzw. bildenden Künstler über das Layout voraus und machen die Intention deutlich, die eigenen technischen und künstlerischen Fähigkeiten den Rezipierenden über das Layout zu kommunizieren.

Ein selbstreflexives Moment von Layout kann besonders dann zum Tragen kommen, wenn ein Schreiber oder Maler den eigenen Namen gestaltet. So führt zum Beispiel

⁴⁹ Saurma-Jeltsch 2014.

⁵⁰ Siehe für die Prämissen von Kommunikation Kapitel 1, S. 38–39.

⁵¹ Squire/Wienand 2017. Zu Figurengedichten der klassischen Antike: Pappas 2012.

⁵² Vgl. Attia 2015; Liss 2018 und 2021; Halperin 2021.

die Signatur des Jan van Eyck in seinem Bildnis eines jungen Mannes vor, dass er verschiedene Schrifttypen in verschiedenen Materialien zu imitieren bzw. selbst zu kreieren vermag (Abb. 6).⁵³ Als Schriftträger im Bild dient eine Brüstung aus Stein, und zwar einem als bestoßen und alt charakterisierten Stein. Der Maler schreibt darauf seinen Namen in weißer Farbe in einer sich als Handschrift ausgebenden Schrift, einer Kanzleischrift, wie sie typischerweise mit der Feder in Urkunden geschrieben wurde. Damit evoziert er – wie auch mit der ungewöhnlichen Formulierung „Actum [...] a [...]“ statt des in Signaturen gebräuchlichen *fecit* – einen Rechtsakt.⁵⁴ Eine weitere, französische Inschrift in Gotischer Majuskel („LEAL SOUVENIR“) ist in gemeißelten Buchstaben fingiert. Schließlich steht darüber, mittig auf der Brüstung in weißer Farbe und griechischen Großbuchstaben der Schriftzug „TYM. ΓΘΕΟC“, der als Name etwa eines antiken Musikers oder Bildhauers und damit beziehend auf den Beruf des Porträtierten gedeutet wurde, oder als lateinische Wörter in griechischen Buchstaben („TUM OTHEOS“ – ‚dann Gott‘).⁵⁵ Die Ölmalerei, Technik und Medium zugleich, und der Pinsel als Instrument werden hier in der Imitation unterschiedlicher Arten von Material und Schriftduktus ausgereizt. Die mit dem Layout einhergehenden Erwartungen werden vom Maler durch seine Virtuosität sowohl geweckt als auch enttäuscht: Die gemeißelte Inschrift ist gemalt, und gegenüber der durch die Buchstabenform und das fingierte Material vermittelten Assoziation einer Namensinschrift auf einem Monument steht ein Ausdruck, bei dem es sich um ein Motto oder eine hier spezifische Aufforderung zur ‚treuen Erinnerung‘ handeln kann. Dabei findet keine wirkliche Täuschung statt – der Betrachter wird über den Umstand, vor einem Tafelbild zu stehen, nicht im Unklaren gelassen –, sondern der Maler spielt über das Layout mit der Wahrnehmung, den Erwartungen und dem Wissen.⁵⁶ Während die einzelnen Textinhalte in ihrer Bedeutung unscharf bleiben und geradezu verrätselt erscheinen,

⁵³ London, National Gallery, Öl auf Holz, 33,3 × 18,9 cm, die Signatur lautet: „Actu(m) an(n)o d(omi)ni 1432 10 die octobris a ioh(anne) de eyck“. Die aufwendige Inszenierung der Signatur fällt hier besonders auf, da Jan van Eyck einer der ersten, wenn nicht der erste Maler in den Niederlanden war, der Tafelbilder signierte, siehe Gludovatz 2005, bes. 118. Schrift ist in diesem Porträt zusätzlich durch die Rolle (?) thematisiert, die der Porträtierte in der Hand hält: Überraschenderweise ist die – fiktive (Campbell 1998, 218), jedenfalls unleserliche – Schrift auf der Außenseite aufgetragen. Zu den Inschriften des Gemäldes bes. Fruhstorfer 1987 (mit der zutreffenden Beobachtung, dass die weißen Inschriften unabhängig von den gemalten Beschädigungen des Steins geführt sind; der zeitliche Verlauf der Anbringung wäre damit auch zu bedenken); Paviot 1995; Harbison 2012, 246–247.

⁵⁴ U. a. Wood 1978, 653.

⁵⁵ In Anspielung auf den Musiker Timotheos von Milet identifizierte u. a. Panofsky 1949 den jungen Mann als den Musiker und Komponisten Gilles Binchois, Mitglied der burgundischen Hofkapelle. Wood 1978, 650, stimmte zu, dass „Timotheus“ nicht direkt den Dargestellten benenne und argumentiert mit dem Layout: Die Schrift sei zumal gegenüber der Künstlersignatur zu unscheinbar, klein und ohne jede Ausschmückung. Für einen Überblick über die zahlreichen Identifikationsversuche siehe Campbell 1998, 220, siehe hier 222 für die Lesung als lateinische Wörter.

⁵⁶ Wie all dies mit der Person des Dargestellten zu verbinden ist, bleibt weiter umstritten, siehe u. a. Dhanes 1980, 182–184; Rehm/Simonis 2019, 12–13.



Abb. 6: Jan van Eyck, Porträt eines Mannes (sog. Timotheos). London, National Gallery, 1432. Öl auf Holz, Höhe 33,3 cm, Breite 18,9 cm. © The National Gallery, London.

kommuniziert der Maler mithilfe des Layouts und der Vielzahl der zur Schau gestellten Schriftarten, einschließlich der damit suggerierten Schreibinstrumente und des materialen Schriftträgers, den Rezipienten sehr klar sein Anspruchsniveau und seine Erwartungshaltung gegenüber einem gebildeten Publikum.

Nicht nur seitens des ausführenden Künstlers, auch von Auftraggeberseite kann ein besonderes Anspruchsniveau über das Layout manifest und an die Rezipierenden vermittelt werden, und dies sowohl unabhängig vom Inhalt des aufgezeichneten Textes als auch einhergehend mit dem Ziel, bestimmte Sinnbezüge zu forcieren. Kostbares Material, kontrastierende Farben und Unterstreichungen wurden gewählt, um nicht nur einzelne Namen hervorzuheben, sondern auch um visuell inhaltliche Bezüge herzustellen, die Prestige und nicht nur eine Interaktion der Menschen, sondern auch eine Nähe zum Göttlichen assoziieren ließen. Im Medium der antiken und spätantiken Mosaikinschrift etwa konnte dies durch mit Goldfolie versehene Glastesserae (kleine Glaswürfel oder -quader) geschehen. Sie wurden aufgrund ihrer Empfindlichkeit und kostenintensiven Herstellung nur selten für Bodenmosaiken verwendet, so dass ihr Einsatz hier umso mehr auffallen musste. In der im 4. Jahrhundert errichteten Paulus-Kirche im makedonischen Philippi verweist im Ostabschnitt des Naos eine Inschrift auf das Engagement des Bischofs Porphyrios, der die Kirche des hl. Paulus im Namen Christi mit Mosaiken ausgestattet habe.⁵⁷ Goldglastesserae vor einem grauen Hintergrund fanden als auffällige Hervorhebung Verwendung für die Namen Christi und Pauli sowie denjenigen des Porphyrios. Sie stellen Kosten und Aufwand vor Augen, verbinden aber auch optisch die Person des Stifters mit der Sphäre des Heiligen, vertreten durch den Apostel sowie Christus selbst. Die übrigen Wörter der Inschrift setzte man in steinernen Tesserae von blauer Farbe vor einem weißen Hintergrund, allein das Wort „ἐν“ (in) erscheint in Rot, wodurch inhaltlich wohl die Bezugnahme der Stiftung auf Christus unterstrichen werden sollte.⁵⁸

Auch die schiere Größe und Länge von Inschriften vermitteln über eine gute Sichtbarkeit und den notwendigen körperlichen Einsatz bei der Lektüre einen besonderen Anspruch von Auftraggeberseite. Die fünf Inschriften an der Kirche San Matteo und dem gegenüberliegenden Palast in Genua, die Schlachtensiege von Admirälen der Familie Doria feiern, waren offensichtlich mit einem hohen finanziellen und planerischen Aufwand verbunden:⁵⁹ Sie verlaufen auf Lagen in Carrara-Marmor je nur dreizeilig, aber in über mehr als neun Metern Länge. Es wäre in der Planung und Ausführung einfacher und wohl kostengünstiger gewesen, die Inschriften (wie auch in Genua ansonsten üblich) auf wenige, höhere Steinplatten mit kleineren Lettern zu setzen. Die

⁵⁷ Philippi, Archäologisches Museum, Δ 15.265; SEG 27, 304: „Πορ[φύ]ριος ἐπίσκο- | πος τῇ[ν κ]έντησιν τῆς βασιλικῆς | ὁ Παῦλος ἐποίησεν ἐν Χρ(ιστ)ῷ“ (Bischof Porphyrios machte das Mosaik der Basilika des Paulos in Christus). Siehe auch Pilhofer 2009, 394–396 Nr. 329/G472; Leatherbury 2020, 42, 44, 46; Dadaki 2011; Pelekanides 1975, 101.

⁵⁸ Leatherbury 2020, 42.

⁵⁹ Müller 2002, 126–133.

niedrigen, aber langen Inschriften dürften durch ihr ungewöhnliches Layout nicht nur die Blicke und die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, sondern sie sind durch ihren Verlauf über die gesamte Kirchen- bzw. Palastfassade auch von jedem Standpunkt auf der davorliegenden Piazza aus zu sehen. Der grundsätzlich mit dem Medium der Monumentalinschrift verbundene Anspruch,⁶⁰ in diesem Fall der in Genua um die Führung ringenden Adelsfamilie der Doria, wird so einem breiten Personenkreis vermittelt, während erst ein mühsames und zeitaufwendiges Ablaufen der Fassade die inhaltlichen Aussagen der Texte erfassbar macht. Die rezeptionsästhetischen Vorgaben, die hier klar durch den Auftraggeber gesteuert sind, erweitern insofern das Spektrum der Wahrnehmung und erscheinen gänzlich in den Dienst der Familie gestellt.

These 10

Durch das Layout werden unterschiedliche Rezeptionspraktiken angeboten.

Wie in der letzten These gezeigt, bestimmt der Produzent durch das Layout und die Gestaltung von Geschriebenem die Rezeption und damit auch ihre Form in entscheidendem Maße.⁶¹ Das Layout und die Gestaltung kann einen Text in seiner Leserlichkeit steigern, das Auge des Lesers lenken, Deutungsangebote machen, aber auch die Lesbarkeit verunklären und bis zur Unleserlichkeit führen.

Im Zuge der karolingischen Bildungsreform im 8. Jahrhundert beispielsweise entstehen eine Vielzahl an Codices, die ein Bestreben nach Klarheit und Eindeutigkeit in ihrer Gestaltung erkennen lassen. Neben der Einführung einer übergreifenden Schrifttype, der Karolingischen Minuskel, die die Regionalschriften der einzelnen Schreibzentren ablöste, zeugt auch die Seitengestaltung vom Streben nach Einheitlichkeit.⁶² Abgeschriebene Texte werden in ein neues Layout überführt, das den Text für den Leser visuell strukturiert und über regionale Grenzen hinweg lesbar ist. Neben der Karolingischen Minuskel als Textschrift werden antike Capitalisschriften als Auszeichnungsschriften eingesetzt. Dabei bildet sich sogar eine feste Hierarchie der Schriften heraus:⁶³ Für Buch- und Kapiteltitel, Textbeginn und Kolophone zeigt sich eine regelmäßige Rangfolge von Capitalis quadrata, Unziale und Halbunziale. Die Capitalis rustica wurde außerdem für das Incipit und Explicit und für laufende Titel verwendet. In der karolingischen *Renovatio* war das richtige Verständnis der Heiligen Schrift und anderer Texte Voraussetzung für den richtigen Glauben – wer die Worte der Schrift

⁶⁰ Hierzu grundlegend Petrucci 1986; Bartoli Langeli/Giovè Marchioli 1996.

⁶¹ Ast/Attia/Jördens/Schneider 2015.

⁶² Weiterführende Kennzeichen der neuen karolingischen Ästhetik bei der Gestaltung liefert Tino Licht am Beispiel des Lorschers Skriptoriums, vgl. Licht 2013.

⁶³ Job 2013.

nicht korrekt verstand und falsch wiedergab, der setzte sich der Gefahr der Häresie aus. Dabei beginnt das inhaltliche Verständnis des Textes bereits bei dessen Lesbarkeit.⁶⁴

Durch ein spezifisches Layout können darüber hinaus auch intendierte Abschreibeprozesse erleichtert werden.⁶⁵ Die sogenannten *pipe rolls*, die seit dem 12. Jahrhundert für die Aufzeichnungen der Rechnungsprüfung der englischen Verwaltung eingesetzt werden, sind einzelne Pergamentrotuli, die an den Köpfen zusammengebunden und aufgerollt wurden. Die horizontale Gliederung des Textes auf den Rollen folgt der Logik der Abrechnung. Dabei zeugen die großen Abstände, die der Schreiber ließ, nicht nur von einer angestrebten Übersichtlichkeit dieser Dokumente, sondern sie erleichterten durch die Unterteilung in einzelne Abschnitte auch das Abschreiben.⁶⁶

Das Layout eines Textes kann diesen aber nicht nur in seiner Leserlichkeit steigern, sondern auch bis zur Unleserlichkeit führen. Die Gestaltung kann dementsprechend eine Rezeption nahelegen, die eine eigentliche Lektüre offenbar nicht als erste und wichtigste Rezeptionsmöglichkeit sieht. Eine durch unterschiedliche gestalterische Mittel oder räumliche Anordnung restringierte Präsenz der Schrift kann die Erkennbarkeit der Schriftzeichen selbst verunklären. Beispielsweise verbirgt sich die goldene Schrift auf einer Zierseite des am Anfang des 11. Jahrhunderts entstandenen Guntbald-Evangeliars hinter ebenfalls goldenem und den Buchstabenkörpern gleichendem Rankenwerk.⁶⁷ Müheloses Lesen war in diesem Fall nicht intendiert, die Seite sollte schlichtweg zunächst angeschaut werden.⁶⁸ Auch die berühmte Chi-Rho-Seite des um 800 entstandenen Book of Kells zeigt eindrücklich,⁶⁹ dass die Gestaltung von Schrift auf der rein visuellen Dimension christliche, unsichtbare Mysterien in sichtbaren und zugleich untrennbaren Verschränkungen von Schrift, Bild und Ornament veranschaulicht, indem das Christusmonogramm fast bis zur Unkenntlichkeit virtuos ausgeschmückt wird.⁷⁰ Auf die Rezipierenden wirken solche Prachtseiten in einer Handschrift zunächst visuell eindrucksvoll, der Text kann erst bei genauer Betrachtung aus dem Bild herausgelesen werden. Das Anschauen der Seite, das Staunen, das genaue und lange Betrachten wird vor allem durch die Gestaltung des Geschriebenen provoziert.⁷¹

Eine der Rezeptionspraktiken, zu denen gelayouteter Text einladen kann, ist schließlich auch das Schreiben. Bereits bei der Festlegung des Schriftspiegels werden solche Praktiken im Layout berücksichtigt. Die oftmals erstaunlich breiten Randstreifen, welche in mittelalterlichen Codices trotz des teuren Beschreibstoffes Pergament um den

⁶⁴ Scholz 2015, 280–281.

⁶⁵ Kypta 2015 untersucht explizit von dem Layout der Rollen ausgehend die Verwendungszwecke der *pipe rolls*.

⁶⁶ Kypta 2015, 281.

⁶⁷ Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, Inv.-Nr. DS 33, fol. 88v; dazu: Frese 2014, 4–5. Zur ‚Enigmatic Calligraphy‘ in frühmittelalterlichen Evangeliaren siehe Reudenbach 2021.

⁶⁸ Verschiedene Rezeptionsmodi mittelalterlicher Schriftzeichen zeigt Becht-Jördens 2014 auf.

⁶⁹ Dublin, Trinity College, Ms. 58.

⁷⁰ Lewis 1980.

⁷¹ Becht-Jördens 2014.



Abb. 7: Aristoteles, *Opera varia. Metaphysica cum glossis*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Handschriften und Historische Drucke, Ms. lat. fol. 286, 1300, 111 Bl., fol. 37r. Public Domain Mark 1.0.

zentralen Textblock gelassen werden, kommen mit diesem Layout etwa der üblichen Praxis des schriftlichen Kommentierens entgegen.⁷² Die Einteilung von Schrift-, Bild- und Kommentarraum wird bereits bei der Blindlinierung der leeren Seite festgelegt (Abb. 7).⁷³ So nimmt der eigentliche Text lediglich einen Teil der Seite ein. Sowohl die den Text umgebend eingezeichneten Spalten als auch der vergrößerte Zeilenabstand bieten Raum für Kommentare und Interlinearglossen. Explizit dem Hinzufügen handschriftlicher Notizen gilt das Layout der frühneuzeitlichen Schreibkalender: Jahreskalender, die im Druckzeitalter mit der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern (16. Jh.) aufkommen.⁷⁴ Sie bestehen aus einem Kalendarium für die zwölf Monate des Jahres, bei denen jeder Kalenderseite eine Schreibseite gegenübergestellt wird, in denen handschriftliche Notizen eingetragen werden können. Innerhalb des Kalendariums wird astrologisches, medizinisches, alltagsrelevantes und lebenspraktisches Wissen den einzelnen Monatstagen zugeordnet, sodass beispielsweise die besten Termine für Aderlass, Haarschnitt oder Heirat identifiziert werden können.⁷⁵ Auf der Schreibseite, die entweder über das Layout mit einem Schreibfeld ausgezeichnet ist oder aus einer einfachen Blankoseite besteht (Durchschuss⁷⁶), kann der/die Kalenderschreiber:in persönliche Erlebnisse festhalten, Termine planen oder Erlebtes reflektieren. Schreibkalender sind also durch ihr Drucklayout mit einer spezifischen Affordanz ausgestattet: Handschriftliche Vermerke werden explizit antizipiert und kalkuliert.

Vorgaben des Layouts können jedoch auch unterlaufen werden, sei es von Zeitgenoss:innen, sei es in Neu- und Umnutzungen späterer Zeit, sodass der Ansatz der Rezeptionsgeschichte fruchtbar gemacht werden kann. Diese nimmt weniger die bei der Produktion mitgedachten Rezipierenden in den Blick als das historische Publikum, die Nutzer:innen eines Artefakts und den Umgang, das Handeln mit ihm.⁷⁷ So zeigt es sich, dass intendierte Rezeptionsmodi nicht immer umgesetzt wurden. Die Nutzer:innen der Schreibkalender etwa haben teilweise einen sehr eigenwilligen Umgang mit den vorgesehenen Schreibfeldern. In manchen erhaltenen Exemplaren lässt sich beobachten, wie die ausgewiesenen Schreibfelder leer bleiben und handschriftliche Einträge nur an den unteren Seitenrand unterhalb des Textfeldes geschrieben wurden.⁷⁸ Die Beziehung zwischen Hand- und Druckschrift bzw. die Bindung der Handschrift an den vorgegebenen Druckrahmen gestaltet sich quantitativ und qualitativ unterschiedlich.

⁷² Unterschiedliche Buchtypen können für eine solche produktive Rezeption mit breiten Seitenrändern versehen sein: glossierte Bibelmanuskripte (de Hamel 1984), Rechtscodices (L'Engle/Gibbs 2001), enzyklopädische Handschriften (Meier 1997) oder Codices im Lehrgebrauch (Wimmer 2018).

⁷³ Zu Linierung und Seiteneinteilung siehe auch: Schneider 2014, 128–139.

⁷⁴ Vgl. Tersch 2008, 19–21.

⁷⁵ Vgl. Landwehr 2014, 22.

⁷⁶ Zum Thema Durchschuss vgl. Brendecke 2005, 91–105.

⁷⁷ Siehe den Überblick in „Rezeptionsgeschichte“ im *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (hg. von Pfisterer 2011) sowie den Sammelband Bell et al. 2021.

⁷⁸ Zum Beispiel der Kalender mit der Signatur 4° Nw 2404 [1571] aus der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseum, Schreibseite zum April.

Das Layout und die Gestaltung von Geschriebenem können die Lesbarkeit steigern und so in der Rezeption das Lesen, Verstehen oder Abschreiben eines Textes erleichtern. Sie können aber auch Praktiken in der Rezeption evozieren, die Lesen nicht als erste und wichtigste nahelegt: Schrifttragende Artefakte regen durch ihre Gestaltung zur sukzessiven Entschlüsselung bei intensiver Betrachtung an, bei der das Bedeutungspotential nicht nur auf der Textebene liegt und somit auf andere Art in der Rezeption erfasst wird. Darüber hinaus können das Layout und die Gestaltung die Handhabung des Artefakts beeinflussen, indem die Rezipierenden zum Erfassen des Geschriebenen einer bestimmten Vorgehensweise folgen müssen. Schließlich können schrifttragende Artefakte mit ihrem Layout auch zu zusätzlichem Be-Schreiben auffordern: als produktionsseitig intendierten oder davon unabhängigen Rezeptionsmodus, in einer dem Layout sich konformierenden oder dieses unterlaufenden Weise.

These 11

Layout und Textsorte stehen in enger und vielschichtiger Verbindung, die von verschiedener Seite aus beeinflusst werden kann.

Am Layout erkennt man oftmals unmittelbar die Textsorte, mit der man es zu tun hat: eine Quittung mit aufgelisteten Waren und Preisen; ein Gedicht mit Zeileneinteilungen; ein wissenschaftliches Buch – wie dieses – mit Inhaltsverzeichnis, Abschnittsüberschriften und Literaturverzeichnis. Tatsächlich definiert das Layout manchmal die Textsorte: Die spezifische Formatierung kann – gemeinsam mit bestimmten Paratexten – darauf hindeuten, dass es sich bei einem Text um einen Brief handelt. Doch was ist mit ‚Textsorte‘ gemeint? Während sich die Begriffe ‚Genre‘ oder ‚Gattung‘ nach traditionellem Verständnis auf eine Gruppe von Texten aus einem bestimmten kulturellen und epochalen Kontext mit bestimmten gemeinsamen Merkmalen beziehen (zum Beispiel antike griechische Grabinschriften), ist die ‚Textsorte‘ als transkultureller Begriff auf keine spezifische Zeit oder Kultur bezogen (zum Beispiel Grabinschriften von der Antike bis heute).⁷⁹ Die wissenschaftliche, textlinguistische Einteilung von Texten in Textsorten ist fließend, breiter und lässt sich durch eine Vielzahl von Kriterien fassen: Merkmale und Stile (deskriptiv, normativ, informativ, kognitiv, ästhetisch etc.); die Instanzen, die die Texte erstellen (einzelne Personen oder Institutionen); die Klassen, denen Texte aus emischer oder etischer Perspektive zugeordnet werden (Briefe, Widmungen, Listen, Verwaltungsdokumente, Gedichte usw.); oder sogar das Medium selbst.⁸⁰ Diese verschiedenen Kriterien, nach denen Textsorten klassifiziert werden, können helfen, einige der inhaltsbasierten Kategorien auszufil-

⁷⁹ Fricke 1981, 132–138; Kubina 2018, 151–152.

⁸⁰ Gansel/Jürgens 2009.

ferenzieren, die üblicherweise beim Studium historischer Texte verwendet werden: Ein ‚Brief‘ kann von einer administrativen, kommerziellen oder religiösen Institution verfasst werden; er kann als persönliche Mitteilung informativ, als Verwaltungskorrespondenz beschreibend oder als Anordnung eines Vorgesetzten normativ sein. Es kann ein gänzlich fiktiver Brief sein, der in eine Erzählung eingebettet ist, oder aber ein realer Brief, der ein Gedicht enthält. So grundsätzlich sich all diese Vertreter der Textsorte ‚Brief‘ nach inhaltlichen Kriterien unterscheiden, können sich doch alle das gleiche Grundlayout emulieren.

Der Prozess der Entwicklung eines standardisierten Layouts, das einer bestimmten Textsorte zugeordnet ist, kann schrittweise oder schnell erfolgen und kann Ergebnis institutioneller Vorgaben sein (‚top-down‘) oder als eigendynamischer Prozess vonstattengehen (‚bottom-up‘). Zu welchen standardisierten Layouts dieser Prozess führt, hängt von einer Vielzahl von Faktoren ab: von der Beschaffenheit der Schriftträger, von Fragen der Benutzerfreundlichkeit oder auch vom verwendeten Schriftsystem selbst (von links nach rechts geschrieben, von oben nach unten, logographisch oder alphabetisch usw.).⁸¹ Beispielsweise sind die Texte auf Münzen, Siegeln und Edelsteinen aufgrund des begrenzten verfügbaren Platzes typischerweise kurz und/oder eng mit Bildern verbunden. Im Falle wissenschaftlicher Texte ist es die Nutzerorientierung, welche im europäischen Mittelalter zur Entwicklung von Layoutelementen wie großer Überschriften, Rubrizierung, Nummerierungen und dem Absetzen von Abschnittanfängen geführt hat. Entscheidungen über das Layout werden dabei oftmals nicht von den Autor:innen der Texte selbst getroffen, sondern können im Ermessen von Schreiber:innen, Steinmetzen, Künstler:innen, Auftraggeber:innen oder Zwischenfiguren liegen. Beispielsweise könnte die Entscheidung, in einem Manuskript größere Leerräume zu lassen, von einer Auftraggeberin oder von einem Verwalter getroffen werden, die umfangreiche Randnotizen in das Buch schreiben oder die bewusst gelassenen Lücken einer Verwaltungsrechnung (vgl. Kapitel 6 ‚Politische Herrschaft und Verwaltung‘) ausfüllen wollten, oder es könnte die Entscheidung eines Schreibers sein, der die Bedeutung des Textes durch diesen wertvollen ‚vergeudeten‘ Raum zeigen wollte. So unterschiedlich die beteiligten Akteur:innen und die treibenden Faktoren der Entwicklung sein können, an einem bestimmten Punkt entsteht ein konventionelles Layout, wenn nicht sogar eine normierte Anordnung, die von einer bestimmten Textsorte innerhalb einer kulturellen Gruppe ungeachtet aller weiteren Entwicklungen erwartet wird.

Einige Textsorten hatten gleichbleibende Layouts über weite geographische und zeitliche Räume hinweg. Postalische Ankunftsvermerke in chinesischen Verwaltungsakten, die auf der Rückseite von Bambus- oder Holzleistenrollen vom 3. Jh. v. Chr. bis zum 1. Jh. n. Chr. geschrieben wurden, hatten ein festes Layout (Abb. 8a und 8b).⁸²

⁸¹ Ast/Attia/Jördens/Schneider 2015.

⁸² Für das Bild von Juyan no. 506.9b siehe *Juyan Han jian*, 155; für Wuyi Guangchang no. 412b siehe *Changsha Wuyi Guangchang Dong Han jiandu*, 88.



Abb. 8a (links): Chinesische Holzleiste aus Juyan, mit der Inschrift: 十月壬戌卒周平以來; 即日 齋夫尊發尉前 („Am neunundzwanzigsten Tag des zehnten Monats des ersten Jahres der Yuanyan-Periode übermittelte der Soldat Zhou Ping dieses Dokument; Am selben Tag öffnete Vorarbeiter Zun dieses Dokument vor dem Kommandanten.“). 12 v. Chr., 21,9 × 2,4 cm. Juyan, Nr. 506.9B (Inv.-Nr. H11678). © Courtesy of the Institute of History and Philology, Academia Sinica, Taiwan; Academia Sinica Center for Digital Cultures (CC BY-NC-ND 3.0 TW).

Abb. 8b (rechts): Chinesische Holzleiste aus Wuyi-Platz, mit der Inschrift: 正月 日 郵人以來; 史 白開 („Am [Lücke] Tag des zehnten Monats übermittelte Zusteller dieses Dokument; Schreiber [Lücke] berichtete und öffnete dieses Dokument.“). 110 n. Chr., 23,4 × 3 cm. Wuyiguangchang, Nr. 412B (Inv.-Nr. 2010CWJ1③:201-21), © Changsha städtisches Institut für Kulturrelikte und Archäologie (Changsha Municipal Institute of Cultural Relics and Archaeology).

In späteren Exemplaren solcher Notizen wurden die Ankunftsvermerke als Lückentext vorgeschrieben oder niemals ausgefüllt. Einer der möglichen Gründe für diese Praxis könnte das Bemühen gewesen sein, das Schriftstück so als offizielles Dokument erkennbar zu machen. Signalwert hätte dieses Layout allerdings nur für das Personal, welches mit der Praxis der Ankunftsvermerke vertraut war. Diese im normierten Layout enthaltene Information wäre somit exklusiv, aber nicht personenbezogen.

In anderen Fällen waren diese außertextlichen Informationen aus dem Layout für die breite Öffentlichkeit innerhalb eines Kulturraums zugänglich. Antike römische Rechtsgesetze und Dekrete wurden häufig auf Bronzetafeln graviert öffentlich ausgestellt. Das Layout derartiger öffentlicher Abschriften war stark standardisiert, was eine zentrale Organisation des Entwurfsprozesses voraussetzt.⁸³ Ein konsequentes und geordnetes Layout suggeriert eine institutionelle Kontrolle über die Materialien und Methoden der Textproduktion und vermittelt so Autorität. Der Fall der *Res Gestae* des ersten römischen Kaisers Augustus illustriert diese Gedanken. Augustus' autobiographischer Bericht über seine Leistungen wurde in einer hauptsächlich griechischsprachigen Stadt in eine Tempelwand eingemeißelt, und dies sowohl im lateinischen Originaltext als auch in einer griechischen Übersetzung. Es stellt sich die Frage, warum man sich die Mühe gemacht hat, vor einem griechischsprachigen Publikum auch eine Abschrift des lateinischen Textes präsent zu machen. Auch wenn die Inschrift den Betrachtenden als *lorem ipsum* (unsinniger Text) erschien, vermittelte die in der Sprache der römischen Zentralmacht verfasste Inschrift dennoch Autorität durch das Vorhandensein einer Überschrift in großen Buchstaben und die Gliederung des Textes in Spalten, beides Merkmale offizieller Regierungsdokumente in dieser Zeit.⁸⁴ Einen vergleichbaren, wenngleich mit konträren Mitteln arbeitenden Signalcharakter hat häufig das Layout von magischem Geschriebenen (Flüche, Gebete, Wahrsagerei usw.) von Privatpersonen oder Ritualspezialist:innen. Hier werden traditionelle Layouts oftmals geradezu vermieden, entsprechend der Alterität der Texte und ihrer beabsichtigten Leser:innen, nämlich – nach modernem Verständnis – übernatürliche Kräfte (vgl. Kapitel 5 ‚Sakralisierung‘).⁸⁵ Magische Texte, die auf einer Vielzahl von Artefakten im antiken Mittelmeerraum gefunden wurden, nutzten etwa häufig geschwungene Zeilen, sich ändernde Schreibrichtungen und Texte in ‚Bildform‘, um mit dem Jenseits zu kommunizieren.⁸⁶

Die vielfach zu beobachtende Übereinstimmung zwischen Textsorte und Layout gilt jedoch nicht ausnahmslos. Dies ist beispielsweise bei einem demotischen Weisheitstext der Fall, der in mehreren textgleichen, im Layout aber unterschiedlichen Handschriften, unter anderem auf dem Papyrus Insinger aus dem 1. Jh. v. Chr. erhalten ist (Abb. 9). Der Text besteht aus einer Reihe von Maximen, die in nummerierte Kapitel

⁸³ Decorte 2015, 253.

⁸⁴ Roels 2018; Sitz 2019.

⁸⁵ Kiyanrad/Theis/Willer 2018.

⁸⁶ Faraone 2012.

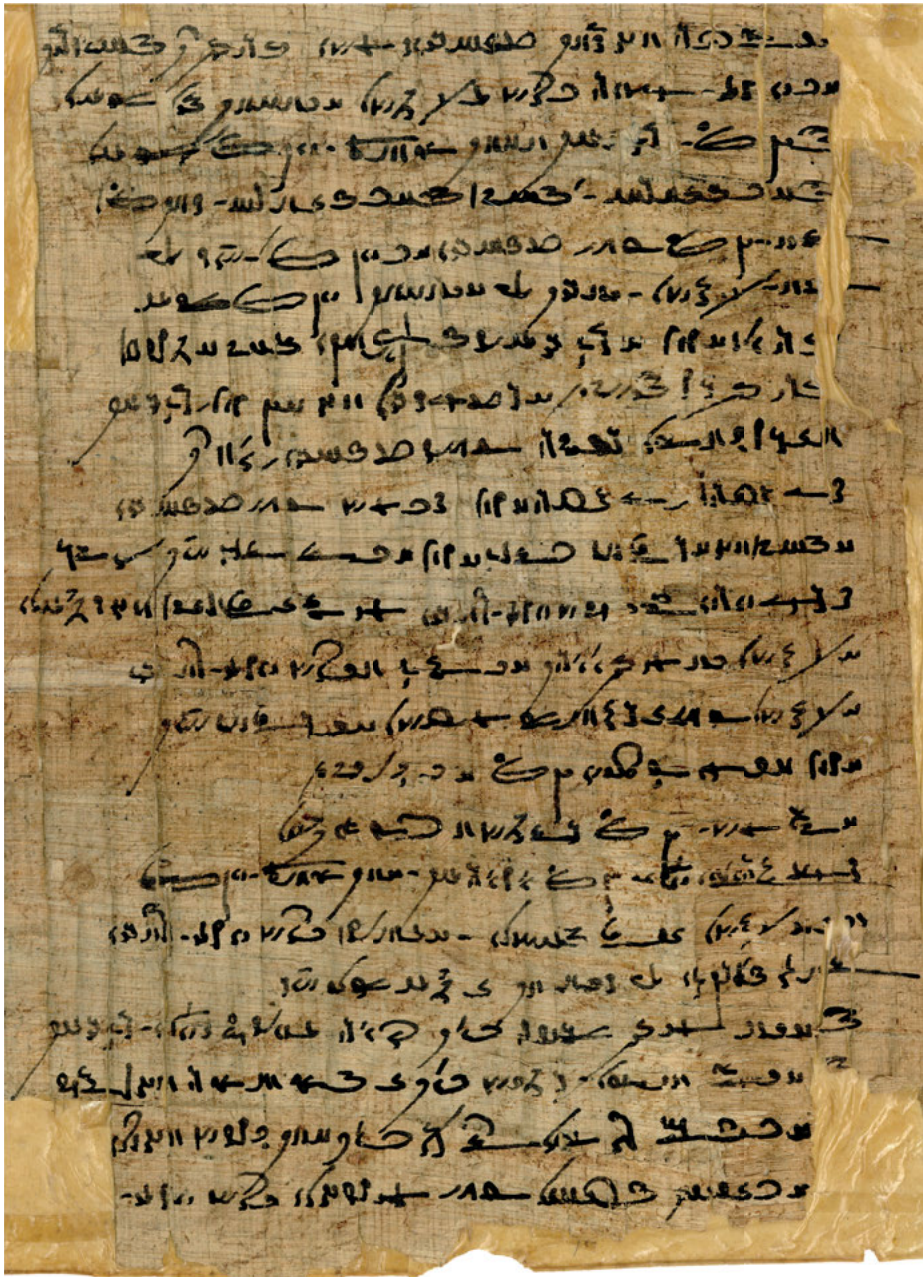


Abb. 9: Papyrus Insinger, eine Handschrift des 'großen demotischen Weisheitsbuchs', recto Kol. 5; 1. Jh. v. Chr., Achmim, 18,5 × 24,9 cm (Ausschnitt). Rijksmuseum van Oudheden, Leiden, F 95/5.1 vel 2.

gruppiert sind. Diese Kapitel besitzen jeweils ein übergreifendes Thema, die einzelnen darin enthaltenen Maximen beziehen sich jedoch nur selten aufeinander. Auf dem Papyrus Insinger spiegelt sich diese inhaltliche Struktur auch im Layout wider: Jede Maxime ist in einer einzelnen Zeile geschrieben.⁸⁷ Dies ermöglicht es, schnell einzelne Maximen zu erkennen und den Lesefluss zu strukturieren. Doch nicht jede Handschrift, in der dieser Text erhalten ist, weist dieses Layout auf. So sind die einzelnen Maximen im Papyrus Carlsberg 2 zum Teil durch Spatien voneinander getrennt und erhalten nicht in jedem Fall ihre jeweils designierte Zeile. In dieser Handschrift sind dafür die Kapitelnummern durch rote Tinte hervorgehoben, was das Auffinden der Kapitelanfänge deutlich vereinfacht.⁸⁸

Von besonderem Interesse ist die fehlende Übereinstimmung von Textsorte und Layout dann, wenn man sich bewusst an das typische Layout einer *anderen* Textsorte hielt. In der Han-Zeit in China (202 v. Chr.–220 n. Chr.) nahmen etwa rituelle Texte wie der ‚Brief an die Unterwelt‘ manchmal die Form von Verwaltungsschrifttum an, indem sie deren Layout und andere materiale Merkmale nachahmten. Dies bedeutet jedoch nicht, dass diese beiden Texte auf die gleiche Weise funktionieren oder in einem ähnlichen Kontext verfasst wurden.⁸⁹ Ebenso kann bei gleicher Textsorte der Einfluss des Beschreibstoffs auf das Layout deutlich werden. Ein Beispiel sind lateinische Militärlisten, die auf Ostraka geschrieben sind (meistens Tonscherben, die als Schreibmaterial wiederverwendet wurden).⁹⁰ Obwohl im Prinzip standardisiert, zeigen solche Urkunden in verschiedenen Fällen auch die Tendenz zur Anpassung des Layouts an die Schreiboberfläche. Dies zeigt sich in den Unterschieden zwischen dem standardmäßigen Layout der auf Papyrus geschriebenen Militärliste Ch.L.A. I 7 I gegenüber dem unregelmäßigen Layout der auf einem Ostrakon geschriebenen Liste O.BuNjem 8, wo die letzten Zeilen dem halbkolumnaren Layout nicht folgen. In anderen Fällen bleibt das Layout im Grunde gleich, und der kleinere Schreibrahmen des Ostrakons beeinflusst stattdessen den Text: Das Gitterschema in O.Claud. II 308 (Ostrakon) entspricht dem von Ch.L.A. I 7 V, doch die Wörter, die in die kleinen Quadrate geschrieben sind, werden in ersterem insgesamt stärker abgekürzt als diejenigen in letzterem. In wieder anderen Fällen sind unterschiedliche Layouts bei gleicher Textsorte eher auf unterschiedliche kulturelle Prägungen als auf unterschiedliche Materialität zurückzuführen. So kann sich der paläographische Hintergrund von Schreibern im Layout ihrer Briefe spiegeln. Ein beliebiges Beispiel dafür wäre der lateinische Brief SB XXVIII 17 098, der durch ein strukturiertes Layout gekennzeichnet ist, gegen-

⁸⁷ Lichtheim 1983, 109–112.

⁸⁸ Quack 2019, 422–429; zur Verwendung roter Tinte in ägyptischen Texten siehe Ast/Jördens/Quack/Sarri 2015, 310–311; zum Einfluss der visuellen Form auf die Lesbarkeit siehe Berti et al. 2015, 641–642.

⁸⁹ Lai 2015.

⁹⁰ Bagnall 2011, 117–137; Sarri 2018, 77–79; Caputo/Lougovaya 2021.

über dem griechischen Brief O.Krok. II 203, bei dem das Layout keine Besonderheit aufweist.⁹¹

Schließlich konnte seitens der schreibenden Akteur:innen mit dem Layout bewusst gespielt werden. Eine in Rom gefundene lateinische Inschrift wirbt für die Dienste einer Steinmetzwerkstatt.⁹² Die Inschrift beginnt allerdings mit den Buchstaben DM: eine Abkürzung für *dis manibus* („den Geistern der Toten“), ein üblicher Anfang römischer Grabtexte. Diese Buchstaben ‚D‘ und ‚M‘ werden in Grabinschriften meist mit einem gewissen Abstand voneinander in einer eigenen Zeile angeordnet. In diesem Layout ergaben sie ein charakteristisches Schriftbild, das als solches ohne eigentlichen Lesevorgang unmittelbar erkannt werden konnte. Das Layout der Inschrift aus Rom entspricht genau diesem Layout und präsentiert die Inschrift also als Epitaph, und erst näheres Betrachten/Lesen spezifiziert den Inhalt als Anzeige von Bildhauern, die ihre Dienste – etwa für die Errichtung eines Grabmals – anbieten.⁹³ Dieser ‚Schriftbild-Witz‘ zeigt auf einzigartige Weise, wie bewusst sich die Steinbildhauer der Bedeutung von Textlayouts und zugehörigen Textsorten waren.

Zum Verhältnis von Layout und Textsorte lässt sich also Folgendes feststellen: Einer selben Textsorte angehörendes Geschriebenes schließt sich oftmals durch die Ähnlichkeit ihres Layouts zusammen, und dies teils über Kultur- und Epochengrenzen hinweg. Dadurch gewinnt das Layout für die Rezipierenden auch ohne eigentlichen Lesevorgang einen Signalcharakter bezüglich des zu erwartenden Inhalts und Charakters und der zu erwartenden Art des jeweiligen Textes. Die für derlei Korrespondenzen verantwortlichen Prozesse der Standardisierung sind teils Ergebnis institutionell vorgegebener Normierung (etwa bei Herrschafts- und Verwaltungsschrifttum), teils gehen sie auf Eigendynamiken im Zusammenwirken der unterschiedlichen an der Produktion von Geschriebenem beteiligten Akteur:innen zurück. Doch auch die materiale Beschaffenheit der Schriftträger – etwa deren kleines Format bei Münz- oder Gemmeninschriften – kann für Korrespondenzen zwischen Layout und Textsorte mitverantwortlich sein. Eine Übereinstimmung zwischen Layout und Textsorte gilt gleichwohl nicht ausnahmslos. Der meist nicht streng-präskriptive Charakter dieser Übereinstimmung kann von einzelnen Akteur:innen dazu genutzt werden, den genormten Charakter von Layouts bestimmter Textsorten, den dadurch gegebenen Erwartungshorizont und die eröffneten Konnotationsfelder textsortentypischer Layouts in spielerischer Weise und teils unter bewusstem Durchkreuzen der Korrespondenzen als besonderes Gestaltungsmittel zu nutzen.

⁹¹ Für Bilder der genannten Artefakte siehe Ch.L.A. I, 15–16 (für Ch.L.A. I 7 I und Ch.L.A. I 7 V); O.BuNjem, 126 (für O.BuNjem 8); O.Claud. II, Taf. 39 (für O.Claud. II 308); Bülow-Jacobsen 2003, 425, Abb. 223 (für SB XXVIII 17 098); Bülow-Jacobsen/Fournet/Redon 2019, 92 (für O.Krok. II 203).

⁹² CIL VI 9556.

⁹³ Kruschwitz 2008.

Bibliographie

Abkürzungen und Sigla

- Ch.L.A. I** *Chartae Latinae Antiquiores I*, hg. von Albert Bruckner u. Robert Marichal, Olten/Lausanne, 1954.
- CIL VI** *Corpus Inscriptionum Latinarum VI: Inscriptiones Urbis Romae Latinae*, hg. von Wilhelm Henze, Giovanni Battista de Rossi, Eugen Bormann, Christian Huelsen u. Johann Martin Bang, Berlin 1876–2000.
- IG I³,1** *Inscriptiones Graecae*, Vol. I, Ed. 3: *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores*, Fasc. 1: *Decreta et tabulae magistratuum*, hg. von David Lewis, Berlin 1981.
- IG V,2** *Inscriptiones Graecae*, Vol. V: *Inscriptiones Laconiae Messeniae Arcadiae*, Fasc. 2: *Inscriptiones Arcadiae*, hg. von Friedrich Hiller von Gaertringen, Berlin 1913.
- O.BuNjem** *Les Ostraca de Bu Njem*, hg. von Robert Marichal (*Libya Antiqua*, Suppl. VII), Tripolis 1992.
- O.Claud. II** *Mons Claudianus. Ostraca graeca et latina II*, hg. von Jean Bingen, Adam Bülow-Jacobsen, Walter E. H. Cockle, Hélène Cuvigny, François Kayser u. Wilfrid Van Rengen, Kairo 1997.
- O.Krok. II** *Ostraca de Krokodilô II: La correspondance privée et les réseaux personnels de Philoklès, Apollôs et Ischyra*, hg. von Adam Bülow-Jacobsen, Jean-Luc Fournet u. Bérangère Redon (*Fouilles de l'Ifao* 81), Kairo 2019.
- SB XXVIII** *Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten*, Bd. XXVIII, hg. von Andrea Jördens, bearb. von Rodney Ast, Wiesbaden 2013.
- SEG 27** *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Vol. XXVII (1977), hg. von H. W. Pleket u. R. S. Stroud, Amsterdam 1980.

Quellen

- Changsha Wuyi Guangchang Dong Han jiandu* 长沙五一廣場東漢簡牘 (= Die Östlichen Han-Leisten und Tafeln von Changshas Wuyi-Platz), Bd. 2, hg. von Changsha shi wenwu kaogu yanjiusuo 长沙市文物考古研究所 (= Changsha städtisches Institut für Kulturrelikte und Archäologie) et al., Shanghai 2018.
- Juyan Han jian* 居延漢簡 (= Die Han-Leisten von Juyan), Bd. 4, hg. von Jiandu zhengli xiaozu 簡牘整理小組 (= Das Redaktionsteam von Leisten und Tafeln), Taipei 2017.
- Libri Carolini: Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)*, hg. von Ann Freeman unter Mitw. von Paul Meyvaert (*Monumenta Germaniae Historica: Concilia*, Bd. 2, Suppl. 1), Hannover 1998.
- Poetae Latini aevi Carolini*, Bd. 1, hg. von Ernst Dümmler (*Monumenta Germaniae Historica: Poetae Latini medii aevi* 1), Berlin 1881.

Forschungsliteratur

- Assmann, Aleida (2015), *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin.
- Assmann, Jan (2012), „Schriftbildlichkeit. Etymographie und Ikonographie“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum u. Rainer Totzke (Hgg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen* (Schriftbildlichkeit 1), Berlin, 139–145.

- Ast, Rodney/Attia, Elodie/Jördens, Andrea/Schneider, Christian (2015), „Layouten und Gestalten“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 597–609, <https://doi.org/10.1515/9783110371291.597>.
- Ast, Rodney/Jördens, Andrea/Quack, Joachim Friedrich/Sarri, Antonia (2015), „Papyrus“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 307–321, <https://doi.org/10.1515/9783110371291.307>.
- Attia, Élodie (2015), *The Masorah of Elijah ha-Naqdan. An Edition of Ashkenazic Micrographical Notes* (Materiale Textkulturen 11), Berlin/Boston, <https://doi.org/10.1515/9783110417920>.
- Bagnall, Roger S. (2011), *Everyday Writing in the Graeco-Roman East* (Sather Classical Lectures 69), Berkeley/Los Angeles.
- Bartoli Langeli, Attilio/Giovè Marchioli, Nicoletta (1996), „Le scritte incise della Fontana Maggiore“, in: Carlo Santini (Hg.), *Il linguaggio figurativo della fontana maggiore di Perugia*, Perugia, 163–195.
- Becht-Jördens, Gereon (2014), „Schrift im Mittelalter – Zeichen des Heils“, in: Joachim Friedrich Quack u. Daniela Christina Luft (Hgg.), *Erscheinungsformen und Handhabung Heiliger Schriften* (Materiale Textkulturen 5), Berlin/München/Boston, 245–310, <https://doi.org/10.1515/9783110371277.245>.
- Becker, Julia/Licht, Tino/Schneidmüller, Bernd (2015), „Pergament“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 337–347, <https://doi.org/10.1515/9783110371291.337>.
- Bedos-Rezak, Brigitte/Hamburger, Jeffrey F. (Hgg.) (2016), *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)* (Dumbarton Oaks Symposia and Colloquia), Washington D. C.
- Beinlich, Horst (1991), *Das Buch vom Fayum. Zum religiösen Eigenverständnis einer ägyptischen Landschaft* (Ägyptologische Abhandlungen 51), Wiesbaden.
- Beinlich, Horst (2013), *Der Mythos in seiner Landschaft – das ägyptische „Buch vom Fayum“*, Bd. 1: *Die hieroglyphischen Texte und Tafelband* (Studien zu den Ritualszenen altägyptischer Tempel 11,1), Dettelbach.
- Beinlich, Horst (2014), „Das Buch vom Fayum“, in: Horst Beinlich, Regine Schulz u. Alfried Wiczorek (Hgg.), *Die Entstehung der Welt. Schöpfungsmythen aus dem Alten Ägypten nach dem Buch vom Fayum*, Dettelbach, 27–77.
- Beinlich, Horst (2014), „Wiedergeburt aus dem Wasser. Kosmologische Vorstellungen der alten Ägypter nach dem „Buch vom Fayum““, in: *Antike Welt* 5, 17–25.
- Beinlich, Horst (2017), *Der Mythos in seiner Landschaft – das ägyptische „Buch vom Fayum“*, Bd. 3: *Die hieratisch-demotischen Texte* (Studien zu den Ritualszenen altägyptischer Tempel 11,3), Dettelbach.
- Bell, Peter/Fehrmann, Anje/Müller, Rebecca/Olariu, Dominic (2021), *Maraviglia. Rezeptionsgeschichte(n) von der Antike bis in die Moderne*, Wien/Köln/Weimar.
- Berti, Irene/Bolle, Katharina/Opdenhoff, Fanny/Stroth, Fabian (Hgg.) (2017), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Berlin, <https://doi.org/10.1515/9783110534597>.
- Berti, Irene/Haß, Christian D./Krüger, Kristina/Ott, Michael R. (2015), „Lesen und Entziffern“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 639–650, <https://doi.org/10.1515/9783110371291.639>.

- Berti, Irene/Keil, Wilfried E./Miglus, Peter A. (2015), „Meißeln“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 503–518, <https://doi.org/10.1515/9783110371291.503>.
- Bolle, Katharina (2020), *Materialität und Präsenz spätantiker Inschriften. Eine Studie zum Wandel der Inschriftenkultur in den italienischen Provinzen* (Materiale Textkulturen 25), Berlin, <https://doi.org/10.1515/9783110633566>.
- Brendecke, Arndt (2005), „„Durchschossene Exemplare“. Über eine Schnittstelle zwischen Handschrift und Druck“, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 59, 50–64.
- Bülbow-Jacobsen, Adam (2003), „The Traffic on the Road and the Provisioning of the Stations“, in: Hélène Cuvigny (Hg.), *La route de Myos Hormos. L'armée romaine dans le désert Oriental d'Égypte. Praesidia du désert de Bérénice I* (Fouilles de l'IFAO 48), Le Caire, 399–426.
- Campbell, Lorne (1998), *The Fifteenth Century Netherlandish Schools: National Gallery Catalogues*, London.
- Campe, Rüdiger (1991), „Die Schreibszene. Schreiben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer (Hgg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche, Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a. M., 759–772.
- Cancik-Kirschbaum, Eva/Mahr, Bernd (2005), „Anordnung und ästhetisches Profil. Die Herausbildung einer universellen Kulturtechnik in der Frühgeschichte der Schrift“, in: Birgit Schneider (Hg.), *Diagramme und bildtextile Ordnungen* (Bildwelten des Wissens 3,1), Berlin, 97–114.
- Caputo, Clementina/Lougovaya, Julia (Hgg.) (2021), *Using Ostraca in the Ancient World. New Discoveries and Methodologies* (Materiale Textkulturen 32), Berlin/Boston, <https://doi.org/10.1515/9783110712902>.
- Chiarini, Sara (2018), *The So-Called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases between Paideia and Paidia*, Leiden.
- Clanchy, Michael T. (2013), *From Memory to Written Record. England 1066–1307*, Chichester.
- Crivello, Fabrizio/Denoël, Charlotte/Orth, Peter (2011), *Das Godescalc-Evangelistar. Eine Prachthandschrift für Karl den Großen*, Darmstadt.
- Dadaki, Stavroula (2011), „Part of a Mosaic Floor“, in: Anastasia Lazaridou (Hg.), *Transition to Christianity: Art of Late Antiquity, 3rd – 7th Century AD* (Katalog zur Ausstellung des Onassis Cultural Center, New York City, 7. Dezember 2011 – 14. Mai 2012), New York, 135, Kat. Nr. 96.
- Debiais, Vincent (2017), *La croisée des signes: L'écriture et les images médiévales (800–1200)*, Paris.
- Decorte, Robrecht (2015), „Publishing Laws: An Investigation of Layout and Epigraphic Conventions in Roman Statutes“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 195, 243–254.
- Degler, Adam (2017), „Aureus of Postumus with the Owner's Graffito (Gounthiou)“, in: Maria Caccamo Caltabiano (Hg.), *XV International Numismatic Congress. Taormina 2015. Proceedings, Vol. II*, Rome/Messina, 723–726.
- Dhanens, Elisabeth (1980), *Hubert und Jan van Eyck*, Königstein.
- Dietrich, Nikolaus (2017), „Framing Archaic Greek Sculpture: Figure, Ornament and Script“, in: Michael S. Squire u. Verity J. Platt (Hgg.), *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, Cambridge, 270–316.
- Dietrich, Nikolaus (2018), *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst*, Berlin.
- Dietrich, Nikolaus (2020), „Überlegungen zum Layout griechischer Statueninschriften ausgehend von der Nikandre-Weihung“, in: Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet u. Corinna Reinhardt, *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin/Boston, 147–195, <https://doi.org/10.1515/9783110645422-004>.

- Dietrich, Nikolaus/Fouquet, Johannes (Hgg.) (2022), *Image, Text, Stone. Intermedial Perspectives on Graeco-Roman Sculpture* (Materiale Textkulturen 36), Berlin/Boston, <https://doi.org/10.1515/9783110775761>.
- Dietrich, Nikolaus/Fouquet, Johannes/Reinhardt, Corinna (2020), *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin, <https://doi.org/10.1515/9783110645422>.
- Embach, Michael/Moulin, Claudine/Wolter-von dem Knesebeck, Harald (Hgg.) (2019), *Die Handschriften der Hofschule Kaiser Karls des Großen. Individuelle Gestalt und europäisches Kulturerbe*, Trier.
- Enderwitz, Susanne/Opdenhoff, Fanny/Schneider, Christian (2015), „Auftragen, Malen und Zeichnen“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 471–484, <https://doi.org/10.1515/9783110371291.471>.
- Faraone, Christopher A. (2012), *Vanishing Acts on Ancient Greek Amulets: From Oral Performance to Visual Design*, London.
- Feld, Helmut (1990), *Der Ikonoklasmus des Westens* (Studies in the History of Christian Thought 41), Leiden.
- Feraudi-Gruénais, Francisca (2017), „Das syntaktive Potential von Beischriften“, in: Irene Berti, Katharina Bolle, Fanny Opdenhoff u. Fabian Stroth (Hgg.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Berlin, 43–76, <https://doi.org/10.1515/9783110534597-004>.
- Foucault, Michel (1973), *Ceci n'est pas une pipe. Deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, Montpellier.
- Fouquet, Johannes (2020), „Dekorative (Un)fertigkeit. Zum Prozess des Beschreibens auf einer Gruppe von spätarchaisch-frühklassischen Statuenbasen aus Athen“, in: Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet u. Corinna Reinhardt, *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin/Boston, 103–146, <https://doi.org/10.1515/9783110645422-003>.
- Frese, Tobias (2006), *Die Bildkritik des Bernhard von Clairvaux. Die Apologia im monastischen Diskurs*, Bamberg.
- Frese, Tobias (2014), „‚Denn der Buchstabe tötet‘ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston 2014, 1–16, <https://doi.org/10.1515/9783110353587.1>.
- Frese, Tobias/Horstmann, Lisa/Wenig, Franziska (Hgg.) (vsl. 2024), *Sakrale Schriftbilder. Zur ikonischen Präsenz des Geschriebenen im mittelalterlichen Kirchenraum* (Materiale Textkulturen 42), Berlin/Boston.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2014), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, <https://doi.org/10.1515/9783110353587>.
- Fricke, Harald (1981), *Norm und Abweichung: Eine Philosophie der Literatur*, München.
- Fruhstorfer, Martin (1987), „Fiktionssprünge in Van Eycks Bildnis des sogenannten Timotheos“, in: *Oud Holland* 101 (4), 277–279.
- Gansel, Christina/Jürgens, Frank (2009), *Textlinguistik und Textgrammatik. Eine Einführung*, 3. Aufl., Göttingen.
- Gerleigner, Georg S. (2016), „Tracing Letters on the Eurymedon Vase. On the Importance of Placement of Vase-Inscriptions“, in: Dimitrios Yatromanolakis (Hg.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford, 165–184.

- Gertz, Jan Christian/Schultz, Sandra/Šimek, Jakub/Wallenwein, Kirsten (2015), „Abschreiben und Kopieren“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 585–595, <https://doi.org/10.1515/9783110371291.585>.
- Gibhardt, Boris R./Grave, Johannes (Hgg.) (2018), *Schrift im Bild. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf Text-Bild-Relationen in den Künsten* (Ästhetische Eigenzeiten 10), Hannover.
- Gludovatz, Kathrin (2005), „Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 54, 115–175.
- Grube, Gernot/Kogge, Werner (2005), „Zur Einleitung: Was ist Schrift?“, in: Gernot Grube, Werner Kogge u. Sybille Krämer (Hgg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, 9–19.
- Haendler, Gert (1958), *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin.
- Halperin, Dalia-Ruth (2021), „Micrography Mounted Falconers: An Exegetic Text and Image“, in: Hanna Liss (Hg.), *Figurative Masorah in Western European Manuscripts*, Frankfurt a. M. et al., 59–101.
- Hamburger, Jeffrey F. (2011), *The Iconicity of Script. Writing as Image in the Middle Ages* (Word & Image 27.3), Abingdon et al.
- Hamburger, Jeffrey F. (2014), *Script as Image* (Corpus of Illuminated Manuscripts 21), Paris et al.
- Hamel, Christopher de (1984), *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Booktrade*, Woodbridge.
- Harbison, Craig (2012), *Jan van Eyck: The Play of Realism*, 2. Aufl., London.
- Horstmann, Lisa (2022), *Ikonographie in Bewegung. Die Überlieferungsgeschichte der Bilder des Welschen Gastes*, Heidelberg 2022, <https://doi.org/10.11588/heibooks.1004>.
- Job, Jon (2013), [Art.] „Karolingische Schriftenhierarchie“, in: *Wörterbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (WSK) Online*, https://www.degruyter.com/database/WSK/entry/wsk_id_wsk_artikel_artikel_21970/html (Stand: 10.9.2021).
- Keesling, Catherine (2017), *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*, Cambridge.
- Keil, Wilfried E./Kianrad, Sarah/Theis, Christoffer/Willer, Laura (Hgg.) (2018), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin, <https://doi.org/10.1515/9783110619928>.
- Kemmers, Fleur/Scholz, Markus (2017), „Ein spezifischer Wert: Ein republikanischer Denar mit Graffiti aus Groß-Rohrheim (Lkr. Bergstraße)“, in: Udo Reker (Hg.), *Iucundi acti labores. Festschrift für Egon Schallmayer anlässlich des 65. Geburtstags* (Jahrbuch für Archäologie und Paläontologie in Hessen, Sonderbd. 5), Wiesbaden, 124–128.
- Kirchner, Johannes (1935), *Imagines inscriptionum Atticarum. Ein Bilderatlas epigraphischer Denkmäler Attikas*, Berlin.
- Kianrad Sarah/Theis, Christoffer/Willer, Laura (Hgg.) (2018), *Bild und Schrift auf ‚magischen‘ Artefakten* (Materiale Textkulturen 19), Berlin/Boston/München, <https://doi.org/10.1515/9783110604337>.
- Kneißl, Peter (1969), *Die Siegestitulatur der römischen Kaiser. Untersuchungen zu den Siegerbeinamen des ersten und zweiten Jahrhunderts* (Hypomnemata 25), Göttingen.
- Krämer, Sibylle (2006), „Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen“, in: Susanne Strätling u. Georg Witte (Hgg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, 75–84.
- Krämer, Sybille (2005), „Operationsraum Schrift“. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung von Schrift“, in: Gernot Grube, Werner Kogge u. Sybille Krämer (Hgg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, 23–57.

- Krämer, Sybille/Cancik-Kirschbaum, Eva/Totzke, Rainer (2012), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen* (Schriftbildlichkeit 1), Berlin.
- Krämer, Sybille/Totzke, Rainer (2012), „Einleitung: Was bedeutet Schriftbildlichkeit?“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum u. Rainer Tötzke (Hgg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen* (Schriftbildlichkeit 1), Berlin, 13–35.
- Kries, Friedrich Wilhelm von (1985), *Thomasin von Zerclaere. Der Welsche Gast*, Bd. 4: *Die Illustrationen des Welschen Gasts: Kommentar mit Analyse der Bildinhalte und den Varianten der Schriftbandtexte. Verzeichnisse, Namenregister, Bibliographie* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 425/IV), Göppingen, <https://doi.org/10.11588/diglit.52818>.
- Kruschwitz, Peter (2008), „Patterns of Text Layout in Pompeian Verse Inscriptions“, in: *Studia Philologica Valentina* 11 (8), 225–264.
- Kubina, Krystina (2018), „Manuel Philes – A Begging Poet?“, in: Andreas Rhoby u. Nikos Zagklas (Hgg.), *Middle and Late Byzantine Poetry: Texts and Contexts*, Turnhout, 147–181.
- Kypta, Ulla (2015), „Selbstreproduzierende Abrechnungen. Was das Layout der englischen Pipe Rolls des 12. Jahrhunderts über ihren Zweck verrät“, in: Gudrun Gleba u. Niels Petersen (Hgg.), *Wirtschafts- und Rechnungsbücher des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Formen und Methoden der Rechnungslegung: Städte, Klöster, Kaufleute*, Göttingen, 273–293.
- L'Engle, Susan/Gibbs, Robert (2001), *Illuminating the Law. Legal Manuscripts in Cambridge Collections* (Ausstellungskatalog), London/Turnout.
- Lai, Guolong (2015), *Excavating the Afterlife: The Archaeology of Early Chinese Religion*, Seattle.
- Landwehr, Achim (2014), *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.
- Leatherbury, Sean V. (2020), *Inscribing Faith in Late Antiquity. Between Reading and Seeing*, New York.
- Lewis, Susanne (1980), „Sacred Calligraphy: The Chi Rho Page in the Book of Kells“, *Traditio* 36, 139–158.
- Licht, Tino (2013), „Beobachtungen zum Lorscher Skriptorium in karolingischer Zeit“, in: Julia Becker, Tino Licht u. Stefan Weinfurter (Hgg.), *Karolingische Klöster. Wissenstransfer und kulturelle Innovation* (Materiale Textkulturen 4), Berlin/München/Boston 2014, 145–162, <https://doi.org/10.1515/9783110371222.145>.
- Lichtheim, Miriam (1983), *Late Egyptian Wisdom Literature in the International Context*, Freiburg/Göttingen.
- Liss, Hanna (2018), „Aschkenasische Bibelcodices als Träger exegetischer und theologischer Geheimnisse“, in: Ursula Schattner-Rieser u. Josef M. Oesch (Hgg.), *700 Jahre jüdische Präsenz in Tirol. Geschichte der Fragmente, Fragmente der Geschichte*, Innsbruck, 203–223.
- Liss, Hanna (2021), „Negation oder Transformation? Illustrative Auflösung masoretischer Listen in einem mittelalterlichen hebräischen Manuskript“, in: Şirin Dadaş u. Christian Vogel (Hgg.), *(Nicht)Wissen – Dynamiken der Negation in vormodernen Kulturen*, Wiesbaden, 313–330.
- Lohmann, Polly (2017), *Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis* (Materiale Textkulturen 16), Berlin, <https://doi.org/10.1515/9783110574289>.
- Lorenz, Katharina (2010), „Dialectics at a Standstill: Archaic Kouroi-cum-Epigram as I-Box“, in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic u. Ivana Petrovic (Hgg.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 131–148.
- Meier, Christel (1997), „Illustration und Textcorpus. Zu kommunikations- und ordnungsfunktionalen Aspekten der Bilder in den mittelalterlichen Enzyklopädiehandschriften“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 31, 1–31.
- Meier, Thomas/Ott, Michael/Sauer, Rebecca (Hgg.) (2015), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, <https://doi.org/10.1515/9783110371291>.

- Mersmann, Birgit (2015), *Schriftikonik. Bildphänomen der Schrift in kultur- und medienkomparativer Perspektive*, Paderborn.
- Mitalaité, Kristina (2007), *Philosophie et théologie de l'image dans les Libri Carolini* (Collection des études augustinienes: Série Moyen Âge et temps modernes 43), Paris.
- Montandon, Alain (Hg.) (1990), *Iconotextes, Colloque international à l'Université Blaise Pascal du 17 au 19 mars 1988*, Paris.
- Müller, Rebecca (2002), *Sic hostes lanua frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, Marburg 2002.
- Newby, Zahra/Leader-Newby, Ruth (Hgg.) (2007), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge.
- Opdenhoff, Fanny (2021), *Die Stadt als beschriebener Raum. Die Beispiele Pompeji und Herculaneum* (Materiale Textkulturen 33), Berlin, <https://doi.org/10.1515/9783110722758>.
- Ott, Michael R./Kiyanrad, Sarah (2015), „Geschriebenes“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 157–168, <https://doi.org/10.1515/9783110371291.157>.
- Ott, Norbert H. (2002), „Mise en page. Zur ikonischen Struktur der Illustrationen von Thomasins ‚Welschem Gast‘“, in: Horst Wenzel u. Christina Lechtermann (Hgg.), *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ‚Welschen Gastes‘ von Thomasin von Zerclaere* (Pictura et poesis 15), Köln, 33–64.
- Panofsky, Erwin (1949), „Who is Jan Van Eyck's ‚Tymotheos‘?“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 12, 80–82.
- Pappas, Alexandra (2012), „The Treachery of Verbal Images: Viewing the Greek Technopaegnia“, in: Jan Kwapisz, David Petrain u. Mikolaj Szymanski (Hgg.), *The Muse at Play: Riddles and Word-play in Greek and Latin Poetry*, Berlin, 199–224.
- Paviot, Jacques (1995), „The Sitter for Jan van Eyck's ‚Leal Sovvenir‘“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58, 210–215.
- Pelekianides, Stylianos M. (1975), „Ανασκαφή Φιλίππων“, in: *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας* 130, 91–102.
- Petrucchi, Armando (1986), *La scrittura: Ideologia e rappresentazione*, Turin.
- Pfisterer, Ulrich (Hg.) (2011), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, 2. Aufl., Stuttgart.
- Pilhofer, Peter (2009), *Philippi*, Bd. II: *Katalog der Inschriften von Philippi* (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 119), 2. Aufl., Tübingen.
- Quack, Joachim Friedrich (2019), „Neue Fragmente des großen demotischen Weisheitsbuches mit einer Kollation der bereits Publizierten Fragmente“, in: Joachim Friedrich Quack u. Kim Ryholt (Hgg.), *Demotic Literary Texts From Tebtunis and Beyond* (The Carlsberg Papyri 11), Copenhagen, 421–469.
- Rehm, Ulrich/Simonis, Linda (2019), „Formen und Wirkungsweisen der Inschrift in epochen- und fächerübergreifender Perspektive. Umrisse eines Forschungsprogramms“, in: Ulrich Rehm u. Linda Simonis (Hgg.), *Poetik der Inschrift*, Heidelberg, 7–23.
- Reudenbach, Bruno (1998), *Das Godescalc-Evangelistar: Ein Buch für die Reformpolitik Karls des Großen*, Frankfurt a. M.
- Reudenbach, Bruno (2021), „Enigmatic Calligraphy: Lettering as Visualized Hermeneutic of Sacred Scripture“, in: Jörg B. Quenzer (Hg.), *Exploring Written Artefacts. Objects, Methods, and Concepts*, Bd. 2 (Studies in Manuscript Cultures, Bd. 25), Berlin/Boston, 773–794.
- Riccioni, Stefano (2008), „Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage“, in: *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre* 12, 1–12.
- Rieß, Peter/Fisch, Stefan/Strohschneider, Peter (1995), *Prolegomena zu einer Theorie der Fußnote*, Münster.

- Roels, Evelien (2018), „The Queen of Inscriptions Contextualized. The Presence of Civic Inscriptions in the Pronaos of Ancient Temples in Hellenistic and Roman Asia Minor (4th cent. BCE – 2nd cent. CE)“, in: Emilie van Opstall (Hg.), *Sacred Thresholds. The Door to the Sanctuary in Late Antiquity*, Leiden, 221–253.
- Roland, Martin (1991), *Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts*, Wien.
- Ronig, Franz (1984), „Die Buchmalerei-Schule des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein. Ein Forschungsbericht“, in: Michael Berens, Claudia Maas u. Franz Ronig (Hgg.), *Florilegium artis. Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege, Festschrift für Wolfgang Götz*, Saarbrücken, 111–115.
- Roth, Michael (Hg.) (2010), *Schrift als Bild* (Ausstellungskatalog Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin 29.10.2010 – 23.1.2011), Petersberg.
- Sarri, Antonia (2018), *Material Aspects of Letter Writing in the Graeco-Roman World*, (Materiale Textkulturen 12), Berlin/Boston, <https://doi.org/10.1515/9783110426953>.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte (1994), „Karolingische Bildtheologie. Zur karolingischen Haltung gegenüber dem Bilderstreit“, in: Johannes Fried, Rainer Koch, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch u. Andreas Thiel (Hgg.), 794 – *Karl der Große in Frankfurt am Main. Ein König bei der Arbeit* (Ausstellungskatalog zum 1200-Jahre Jubiläum der Stadt Frankfurt am Main im Historischen Museum Frankfurt am Main, 18.5. – 28.8.1994), Sigmaringen, 69–72.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte (1997), „Das Bild in der Worttheologie Karl des Großen. Zur Christologie in karolingischen Miniaturen“, in: Rainer Berndt SJ (Hg.), *Das Frankfurter Konzil 794. Kristallisationspunkt karolingischer Kultur*, Bd. 2: *Kultur und Theologie* (Quellen und Abhandlungen zur mittelhochdeutschen Kirchengeschichte 80/2), Mainz, 635–675 u. 1069–1079.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte (2014), „Der Einzelne im Verbund. Kooperationsmodelle in der spätmittelalterlichen Buchherstellung“, in: Armand Tif (Hg.), *Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit*, Böhlau, 177–201.
- Schneider, Christian/Schmidt, Peter/Šimek, Jakub/Horstmann, Lisa (Hgg.) (2022), *Der ‚Welsche Gast‘ des Thomasin von Zerklare. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild* (Kulturelles Erbe: Materialität – Text – Edition 2), Heidelberg, <https://doi.org/10.17885/heup.545>.
- Schneider, Karin (2014), *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung*, 3. Aufl., Berlin/Boston.
- Scholz, Sebastian (2015), „Bemerkungen zur Bildungsentwicklung im Frühen Mittelalter. Zusammenfassung“, in: Julia Becker, Tino Licht u. Stefan Weinfurter (Hgg.), *Karolingische Köster. Wissenstransfer und kulturelle Innovation* (Materiale Textkulturen 4), Berlin/München/Boston 2014, 275–289, <https://doi.org/10.1515/9783110371222.275>.
- Sitz, Anna M. (2019), „Beyond Spolia: A New Approach to Old Inscriptions in Late Antique Anatolia“, in: *American Journal of Archaeology* 123 (4), 643–674.
- Squire, Michael J. (2009), *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge.
- Squire, Michael/Wienand, Johannes (Hgg.) (2017), *‚Morphogrammata‘ / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine* (Morphomata 33), Paderborn.
- Starkey, Kathryn (2022), „Die Entstehung eines Nachschlagewerks?“, in: Christian Schneider, Peter Schmidt, Jakub Šimek u. Lisa Horstmann (Hgg.), *Der ‚Welsche Gast‘ des Thomasin von Zerklare. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild* (Kulturelles Erbe: Materialität – Text – Edition 2), Heidelberg, 151–177, <https://doi.org/10.17885/heup.545>. c13908.
- Steinseifer, Martin (2013), „Texte sehen – Diagrammatologische Impulse für die Textlinguistik“, in: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 41 (1), 8–39.
- Stingelin, Martin (Hg.) (2004), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte* (Zur Genealogie des Schreibens 1), München.

- Strätling, Susanne/Witte, Georg (2006), „Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band“, in: Susanne Strätling u. Georg Witte (Hgg.), *Sichtbarkeit der Schrift*, München, 7–20.
- Tersch, Harald (2008), *Schreibkalender und Schreibkultur. Zur Rezeptionsgeschichte eines frühen Massenmediums*, Wien.
- Tsien, Tuen-Hsui (1962), *Written on Bamboo and Silk. The Beginnings of Chinese Books and Inscriptions*, Chicago.
- Wagner, Peter (1995), *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*, London.
- Wagner, Peter (1996), „Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)“, in: Peter Wagner (Hg.), *Icons – Texts – Iconotext. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (European Cultures 6), Berlin, 1–40.
- Watts, James (Hg.) (2013), *Iconic Books and Texts*, Sheffield.
- Waywell, Geoffrey, B. (1993), „The Ada, Zeus and Idrieus Relief from Tegea in the British Museum“, in: Olga Palagia u. William D. Coulson (Hgg.), *Sculpture from Arcadia and Laconia. Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10–14, 1992* (Oxbow Monograph 30), Oxford, 79–86.
- Wehde, Susanne (2000), *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69), Tübingen.
- Werz, Ulrich (2004), *Gegenstempel auf Reichs- und Provinzialprägungen der römischen Kaiserzeit. Katalog der Sammlung Dr. Konrad Bech, Mainz* (Schriftenreihe der Numismatischen Gesellschaft Speyer 45), Speyer.
- Wimmer, Hanna (2018), *Illustrierte Aristotelescodices. Die medialen Konsequenzen universitärer Lehr- und Lernpraxis in Oxford und Paris* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 7), Wien/Köln/Weimar.
- Winterer, Christoph (2013), „„Das Wort Gottes in ruhmvollem Glanz blinkend“. Kunst im Umkreis Karls des Großen“, in: Michael Imhof u. Christoph Winterer: *Karl der Große. Leben und Wirkung, Kunst und Architektur*, 2. aktual. Aufl., Petersberg, 76–117.
- Wolf, Jana (2018), *Das Überführen des Welschen Gastes in ein französisches Layout-System. Die New Yorker Handschrift E*, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5861/> (Stand: 19.7.2022).
- Wood, Wendy (1978), „A New Identification of the Sitter in Jan van Eyck's ‚Timotheus' Portrait“, in: *The Art Bulletin* 60 (4), 650–654.
- Woytek, Bernhard (2010), *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117)*, Bd. 1 (Moneta Imperii Romani 14), Wien.