

Susanne Enderwitz (Islamwissenschaft), Fanny Opdenhoff
(Klassische Archäologie), Christian Schneider (Germanistik)

Auftragen, Malen und Zeichnen

1 Allgemeines

Das Malen gilt als eine der ältesten künstlerischen Ausdrucksweisen des Menschen.¹ Wenngleich die je spezifischen formsprachlichen Merkmale der Malerei historisch variieren, lässt sich im Hinblick auf ihre charakteristischen Gestaltqualitäten folgende Grunddefinition vornehmen: Das Malen ist gekennzeichnet durch die Organisation von Bildelementbeziehungen auf einer in ihrer Ausdehnung begrenzten materiellen Fläche mit dem Mittel der Farbe. Man kann noch hinzufügen, dass es sich bei den Bildelementbeziehungen um solche handelt, die in ihrer Bedeutung über sich selbst hinausweisen. Flächengestaltung durch das Auftragen von Farbe mittels Pinsel, Spachtel oder anderer Werkzeuge hebt das Malen von anderen Verfahren der Schrift- und Bildherstellung, wie dem →Ritzen, →Meißeln, →Gießen, →Prägen oder Aufnähen (→Einweben und Aufnähen), ab. Die Verwendung von Farbe und die Tendenz zur Flächengestaltung unterscheidet die Malerei ferner von der vorwiegend linearen Gestaltung bei der Zeichnung oder Graphik. Jedoch können die Grenzen zwischen Malerei und Zeichnung fließend sein, z. B. im Fall der farbigen Graphik. Gemeinsam ist der Malerei und der Graphik auch, dass ihnen Praktiken des Auftragens zugrunde liegen, die der bildkünstlerischen Gestaltung von Flächen in einem dreidimensionalen Raum – einer Hauswand, einer Buchseite – gelten.² Ohne das eine mit dem anderen vermischen zu wollen, werden Malen und Zeichnen daher in diesem Artikel gemeinsam behandelt.

Unsere Bestimmung von Auftragen, Malen und Zeichnen schließt auch die spezifische Gestaltqualität von →Geschriebenem ein, und zwar aus zweierlei Gründen: Zum einen wurde und wird gerade auch in Kulturen, in denen heute →typographische und non-typographische Schreibpraktiken nebeneinander existieren, das Auftragen und Malen von Schriftzügen als wichtige traditionelle Fertigkeit betrachtet.³ Zum andern

Dieser Beitrag ist im SFB 933 „Materiale Textkulturen“ entstanden, der durch die DFG finanziert wird.

1 Vgl. dazu und zum Folgenden „Malerei“ 1992.

2 Auch der Farbauftrag auf einem Papier oder einer Hauswand ist dreidimensional, insofern als einerseits die Farbschichten eine Ausdehnung in die Tiefe haben (können) und andererseits z. B. jede gemalte Inschrift in einem dreidimensionalen Raum verortet ist, sodass auch die Wahrnehmung je nach der Position des Betrachters unterschiedlich ist.

3 Dies trifft z. B. auf bestimmte Schriftpraktiken in Bali zu, die von Richard Fox untersucht werden; vgl. auch Hinzler 1993.

ist zu betonen, dass auch die Schrift selbst die Qualität einer bildhaften Darstellung haben kann. Darauf macht vor allem der Begriff der „Schriftbildlichkeit“ aufmerksam. In der aktuellen kulturtheoretischen Diskussion um das Verhältnis von Diskursivität und Ikonizität, von „Sagen“ und „Zeigen“ in verschiedenen Schriftpraktiken, spielt er eine wichtige Rolle. Er löst die seit Lessings *Laokoon* in der europäischen Geistesgeschichte etablierte Trennung von Sprache *oder* Bild auf, indem er darauf verweist, dass Schriften „Attribute des Diskursiven wie des Ikonischen [verbinden]“.⁴ Besonders sinnfällig wird diese Verbindung in der Kalligraphie. Als Kunst des Schönschreibens verbindet die Kalligraphie die Funktion von Schrift, Zeichen zur Bewahrung und Weitergabe gesprochener oder anders kodierter Information zu sein, mit dem Charakter der Schrift als Bild. Aber nicht nur kalligraphische Schrift, sondern jede Form von Schrift lässt sich immer auch als Bild verstehen. Erst wenn man diese beiden Aspekte von Schrift – ihre Diskursivität und ihre Ikonizität – gesondert betrachtet, wird das besondere semantische Potential der Verschmelzung von Repräsentations- und Präsenzfunktion in dem, was Schrift ist, beobachtbar (→Schriftakte/Bildakte).

Eine Vielzahl verschiedener Befunde kann Aufschluss über Praktiken im Zusammenhang mit dem Auftragen und Malen von →Schriftzeichen geben. Wir möchten im Folgenden von Zeugnissen aus ganz verschiedenen Gesellschaften und Zusammenhängen ausgehen, um anhand dieser Objekte Fragestellungen zu entwickeln, die auch in anderen →Kontexten fruchtbar sein können. Außer dem bereits angesprochenen Phänomen der Kalligraphie werden gemalte Wandinschriften und die Buchmalerei sowie das komplexe Verhältnis zwischen Schrift und Bild innerhalb eines Befundes behandelt. Allen drei Gegenstandsfeldern ist gemeinsam, dass sich aus der je spezifischen →Materialität und „malerischen“ Qualität der →Artefakte Möglichkeiten der Erschließung zeitgenössischer Sinnzuschreibungen ergeben, die der Sonderforschungsbereich 933 im Sinne einer →Praxeologie der Artefakte zu beschreiben trachtet.

2 Gemalte Inschriften in der Antike

Gemalte Inschriften gehörten ebenso wie in →Stein gemeißelte Inschriften in vielen römisch geprägten Städten zum Bild des öffentlichen und privaten Raumes, auch wenn sie sich aufgrund der Vergänglichkeit der Beschreibstoffe und Farben schlechter erhalten als gemeißelte Inschriften. Man schrieb auf Wände – sowohl auf →Putz als auch den nackten Stein –, auf Stein- und Holzplatten (→Holz), die öffentlich ausgestellt wurden, auf Gefäße und auf andere Gegenstände des täglichen Gebrauchs. Auch gemeißelte Inschriften wurden meist zusätzlich farbig ausgemalt. Diese Praxis

⁴ Krämer u. Totzke 2012, 14.

ist nicht auf die Antike beschränkt, sondern setzt sich zum Beispiel in Beischriften im Rahmen von Wandmalereien in anderen Kontexten fort.

Zum Schreiben wurden meist Farben verwendet, die auch in der Wandmalerei zum Einsatz kamen. An vorderster Stelle sind verschiedene Töne roten Ockers, aus Ruß oder Kohle hergestelltes Schwarz und Kalkmilch zu nennen, aber auch gelber Ocker und andere Farbtöne sind bezeugt.⁵ Die Inhalte der Texte reichen von Beschlüssen, die öffentlich ausgestellt werden sollten, Listen von Beamten, Wahlkampfkampagnen (*programmata*), Ankündigungen bevorstehender Unterhaltungsveranstaltungen (*edicta munerum*), Angaben zu Inhalt, Herkunft oder Besitzern von Gefäßen bis hin zu Grüßen oder vereinzelt Namensnennungen.⁶

Der Umgang mit den Pigmenten und den Arbeitsgeräten erfordert spezifische Kenntnisse über die Eigenschaften der →Materialien. Roter Ocker beispielsweise lässt sich in nahezu allen Maltechniken verwenden. Er kann sowohl mit Wasser *al fresco* auf den Kalkputz aufgetragen als auch mit einem organischen Bindemittel wie →Wachs angerührt und dann *al secco* lange nach dem Abbinden des Putzes aufgemalt werden. Ruß, der für die schwarze Farbe benötigt wurde, muss mit einem organischen Bindemittel wie etwa Haut- oder Knochenleim gemischt werden, damit er als flüssige Farbe verwendet werden kann.⁷

Als Arbeitsgerät sind Pinsel verschiedener Stärken bezeugt, deren Spuren an einigen Zeugnissen zu erkennen sind. Dabei sind auch Einzelheiten der Arbeitstechniken nachvollziehbar: Zwar finden sich bei den antiken Inschriften keine Hinweise, dass einzelne Buchstaben oder deren Proportionen vorgezeichnet wurden, aber in einigen Beispielen haben die Maler die Grundlinien der einzelnen Zeilen vorgeritzt und sich so eine Hilfestellung für eine gleichmäßige Ausführung geschaffen.⁸ An der Ausführung der einzelnen Buchstaben ist gut zu erkennen, dass die Maler z. B. auf die erste Zeile sehr viel Zeit und Planung verwendeten, während der Rest der Inschrift in einer anderen Technik rascher gemalt wurde. Daran lässt sich nachvollziehen, dass die erste Zeile als Blickfang dienen sollte, auch wenn sie oft gar nicht die relevante Information enthielt.

Wer waren diese „Schreiber-maler“? Bei einigen der gemalten antiken Inschriften finden sich Vermerke, die auf verschiedene Tätigkeiten im Rahmen der Anbringung gemalter Schriftzüge schließen lassen. Darunter fallen insbesondere *scr* für *scripsit* mit der namentlichen Nennung des Schreibers und *dealbavit*, das denjeni-

5 Zu den Pigmenten Vitruvius 7,7,1–3; 7,10,2–4; Plinius nat. 35, 31–49; vgl. dazu vor allem Augusti 1967, 82–85, 110.

6 Zu den Wahlkampfschriften Mouritsen 1988; Franklin 2001; Chiavari 2002; zu Ankündigungen von Gladiatorenspielen Sabbatini Tumolesi 1980. Allgemein zu gemalten Inschriften, auch außerhalb der Vesuvregion, Fioretti 2012.

7 Klinkert 1957, 121–122, 139.

8 Z. B. CIL (*Corpus Inscriptionum Latinarum*) IV 7807; vgl. Fioretti 2012, 416.

gen bezeichnet, der die benötigte Wandfläche weiß grundierte.⁹ In Pompeji werden mehrere dieser Personen namentlich benannt. Einige von ihnen scheinen für ihre Arbeiten bekannt gewesen zu sein, da sie immer wieder in unterschiedlichen Zusammenhängen belegt sind.¹⁰



Abb. 1: Fassade der Casa di Trebius Valens (III 2, 1) in Pompeji mit Spielankündigungen und Wahlempfehlungen (CIL IV 7620. 7626. 7992. 7993). Die Höhe des „D“ in „Dedicazione“ beträgt ca. 50 cm (© Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei; Aufnahme Fanny Opdenhoff).

Für die verschiedenen inhaltlichen Gruppen sind ganz unterschiedliche Auftraggeber anzunehmen. Während für Aufschriften auf Gefäßen sicherlich keine professionellen Schreiber angeheuert wurden, kann als sicher gelten, dass im Rahmen des Wahlkampfes der jeweilige Kandidat den Auftrag erteilte, Inschriften zu seinen Gunsten im Stadtgebiet zu verteilen.¹¹ Bei den Ankündigungen von Veranstaltungen

⁹ Z. B. CIL IV 120,9968b; vgl. Chiavria 2002, 86–89.

¹⁰ Das gilt insbesondere für Publius Aemilius Celer, dessen Name in über 30 gemalten und geritzten Inschriften erscheint. Vgl. Sabbatini Tumolesi 1980, 122 FN 36.

¹¹ Chiavria 2002, 231–245; Mouritsen 1988, 68.

waren sicherlich diejenigen die Auftraggeber, die die Spiele organisierten und deren Namen prominent in den Inschriften genannt wurden.¹²

Gerade die gemalten Inschriften wurden offensichtlich von sehr geübten Personen angebracht. Diese legten Wert darauf, die Schrift nach verschiedenen Kriterien zu gestalten. Hierbei zeichnen sich besonders sorgfältig gemalte Schriftzüge durch eine einheitliche Formensprache der Buchstaben, aber auch einen spielerischen Umgang mit den Formen aus.¹³ Dabei tritt deutlich zutage, dass sich die Schreiber des gestalterischen Spielraumes und der technischen Variabilität gemalter Inschriften bewusst waren. Dieser Spielraum konnte jedoch nur soweit ausgenutzt werden, wie der Schriftzug damit für den Betrachter einerseits lesbar und andererseits über die Gestaltung inhaltlich gedeutet werden konnte. Wenn sich ein Passant in Pompeji einer Fassade voller kurzer Wahlwerbeinschriften gegenüber sah, musste er diese nicht alle einzeln lesen, sondern konnte sie bereits anhand von Farbe, Schriftart und Layout inhaltlich zuordnen (→Layouten und Gestalten).

3 Arabische Kalligraphie

Im arabischen Raum stand das Malen stets in einer gewissen Spannung zum „islamischen Bilderverbot“.¹⁴ In den heiligen Texten hat dieses Verbot freilich eine nur unsichere Basis. Der Koran äußert sich nicht in dieser Weise, und auch die Prophetentradition macht nicht allzu viele Aussagen dazu. Im Koran (Sure 5,90) wird eine Warnung vor „Opfersteinen“ formuliert, aber das Wort „Bild“ (*ṣūra*, pl. *ṣuwar*) taucht in diesem Zusammenhang nicht auf. In der Prophetentradition wird die Gefahr der Idolatrie angesprochen, die sich jedoch naturgemäß auf die Abbildung (menschlicher) Lebewesen beschränkt. Komplementär dazu wurde in den Kreisen der Theologen auch später immer wieder der Verdacht geäußert, der Maler pfusche als „Bildner“ (*muṣawwir*) Gott ins Handwerk und müsse dafür mit einer Höllenstrafe rechnen. Die Traditionen, die für diese Ansichten ins Feld geführt wurden, sind im Sunnitentum und in der Schia einander sehr ähnlich, und doch gingen Muslime mit dem Bilderverbot sehr unterschiedlich um. Man denke an die persische Miniaturmalerei, die stark von ihren belebten Szenen und narrativen Elementen lebt. Aber auch in der arabischen Kultur waren Buchillustrationen weit verbreitet, allerdings waren sie weniger auf die Darstellung (menschlicher) Lebewesen ausgerichtet. Heute neigt man dazu, eher einen vorhandenen Anikonismus als einen programmatischen Ikonoklasmus als Ursache dafür zu sehen, dass sich unter islamischem Vorzeichen die kalligraphische

¹² Vgl. CIL IV 7991 und 7992.

¹³ Z. B. bei den *programmata* des Kandidaten Caecilius Capella (CIL IV 7804 u. a.).

¹⁴ Zur „gewollte[n] Nicht-Gegenständlichkeit der islamischen Kunst“ u. a. Naef 2007, 65–72.



Abb. 2: Das eckige Kufī, das weichere Nashī und spielerische Schriftformen (© Arthur E. Imhof).

Schrift und das arabeske Ornament gegenüber der figürlichen Darstellung so deutlich durchsetzen konnten.¹⁵

Dennoch gab es auch religiöse Vorbehalte gegenüber der (figürlichen) Malerei (so sind auf zahlreichen Manuskripten Menschendarstellungen mit einem Strich durch den Hals „entleibt“), die ihren Ausschluss aus dem sakralen Raum nach sich zogen, während sie die Kalligraphie, Glasbläserei, Keramik, die Textilweberei, das Kunstschmiedehandwerk und andere Kunsthandwerke nicht betrafen. Gegen Ende

¹⁵ Vgl. Grabar 2000, 39.

des 8. Jahrhunderts wurde aus China die Papierherstellung bekannt, die der Buchkunst einen enormen Aufschwung bescherte. Mit dem →Papier, das aus Leinen- oder Baumwollgeweben hergestellt wurde, war auf einmal ein Schreibstoff vorhanden, der sich einerseits so glätten ließ, dass er das →Pergament nahezu ersetzte, andererseits so billig wurde, dass er die weitere Papyrusherstellung überflüssig machte. Die ältere, eckige Form des „Kūfi“,¹⁶ die einer These zufolge ursprünglich für die Verwendung in Stein oder anderen sperrigen Materialien entwickelt worden war, blieb in der Epigraphik an Bauten und auf Kunstgegenständen erhalten, wurde als Kalligraphie auf Papier und in der Buchproduktion jedoch allmählich von der runden Form des „Nashī“¹⁷ verdrängt.

4 Europäische Buchmalerei des Mittelalters

Anders als in der arabischen Manuskriptkunst ist die Buchmalerei des europäischen Mittelalters weit weniger „anikonisch“. Möglicherweise auch deshalb spielte die Kalligraphie hier nicht die herausragende Rolle, die sie im arabischen Raum hatte. Im eigentlichen Sinne meint Buchmalerei denn auch die „Bebilderung“ eines Buches mit Gemaltem, das über die kunstvolle Auszierung von Grundelementen einer mittelalterlichen Handschrift – (Über-)Schriften, Initialen, Strichelungen, Paragraphenzeichen etc. – hinausgeht. Illuminierte Handschriften sind aus dem Mittelalter unzählige erhalten. Der älteste bekannte deutschsprachige Text, der regelmäßig mit einem umfangreichen Bildzyklus überliefert ist, ist der *Welsche Gast* des Thomasin von Zerclaere (1215/16).

Wer malte die Bilder in mittelalterlichen Codices, und mit welchen Materialien und Techniken wurde gemalt beziehungsweise aufgetragen?¹⁸ Das Anfertigen einer Handschrift war ein arbeitsteiliger Prozess. Das Schreiben des Textes, die Ausführung von einfachen Dekorations- und Gliederungselementen (meist mit roter Tinte) und gegebenenfalls die buchmalerische Ausstattung stellten verschiedene, zeitlich aufeinanderfolgende Arbeitsgänge dar. Der zweite Schritt, die sogenannte Rubrizierung, wurde nicht selten von dem Schreiber selbst vorgenommen. Die Bebilderung dürfte

¹⁶ Das „Kūfi“, der sogenannte „steife Duktus“, ist nach der Stadt Kufa in Mesopotamien benannt, einer arabischen Garnison, die im Zuge der islamischen Eroberungen angelegt wurde und sich allmählich zu einer Stadt entwickelte; vgl. Kühnel 1986³, 10–22.

¹⁷ Während das „Kūfi“ für die Niederschrift des Korans auf Pergament entwickelt wurde, geht das „Nashī“, der „runde Duktus“, auf die eigentlich ältere Kurrentschrift zurück, die für die gewöhnliche Korrespondenz und Buchhaltung in Gebrauch war. Ab dem 11. Jahrhundert begann das „Nashī“ das „Kūfi“ in seiner Funktion als arabische Schönschrift allmählich zu verdrängen. Vgl. Kühnel 1986³, 22–56.

¹⁸ Zum Folgenden u. a. Alexander 1992, 35–51; Trost 1994; Schneider 2014³, 151–160.

aber fast immer in einem dritten und letzten Schritt von professionellen Buchmalern ausgeführt worden sein. Während diese im frühen und hohen Mittelalter meist dem Klerus angehörten, Mönche, Weltgeistliche oder auch Nonnen waren, nimmt ab dem 13. Jahrhundert die Zahl der Laienkünstler unter den Illuminatoren erheblich zu.¹⁹

Die Buchmaler malten auf →Pergament oder →Papier. Als Malinstrumente benutzten sie Kohle- und Kreidestifte, also trocken aufragende Stifte, die sich besonders zur Vorzeichnung eigneten; auch mit einem Metallgriffel konnten Vorzeichnungen ausgeführt werden. Zum Malen und gelegentlich auch zum Zeichnen wurden Haarpinsel verschiedener Stärke verwendet; Polierwerkzeug (Achatstein oder Tierzahn) dienten zur Politur von Goldgründen und goldenen Flächen vor dem weiteren Farbauftrag.²⁰ Entsprechende Traktate, Werkstatt- und Musterbücher lieferten Rezepte für die Herstellung der Farben.²¹

Da die Buchherstellung arbeitsteilig verlief, war eine wichtige Vorüberlegung, nämlich wo die Abbildung oder Miniatur auf der Buchseite zu platzieren sei, den Malern oft schon abgenommen. Durch Aussparungen ergab sich, wo Bilder eingefügt werden sollten. Zusätzlich gaben die Schreiber weitere Hinweise: Sie konnten durch ein Stichwort auf das auszuführende Motiv hinweisen oder sogar schon, manchmal durch Farbproben unterstützt, die zu verwendenden Farben bestimmen. Weitere Vorgaben hinsichtlich der Größe und des Formats der Abbildungen ergaben sich aus der Orientierung am Layout der Manuskriptseite, insbesondere aus der Spalteneinrichtung und Liniiierung, die den Schriftspiegel bestimmte. Die Liniiierung konnte auch eine Hilfe bei der Gestaltung der internen Proportionen der dargestellten Gegenstände sein (→Layouten und Gestalten).²²

Die bisher vorgestellten Schriftzeugnisse zeigen, dass im Zusammenhang mit Praktiken des Auftragens und Malens ein breites Spektrum an Fragen relevant ist. So beeinflussen die Materialien, auf und mit denen gemalt und geschrieben wurde, in hohem Maße die angewendeten Techniken und sind zugleich mit spezifischen sozialen Feldern verknüpft, die wiederum spezifische Formen der Rezeption anregen. Letzteres sei im Folgenden an zwei Fallbeispielen näher beleuchtet.

Fallbeispiel 1: Die Kalligraphie des „Nashī“

Auch die arabische Kalligraphie und vor allem die Buchmalerei waren hochgradig arbeitsteilig organisiert. Man könnte fast schon von einer „Industrie“ sprechen. Die meisten Kalligraphen und Buchmaler arbeiteten in Werkstätten, empfangen Lohn und

¹⁹ Alexander 1992, 10–22.

²⁰ Zu Farben und Werkzeug der mittelalterlichen Buchmaler siehe Jakobi-Mirwald 2008³, 110–120.

²¹ Alexander 1992, 39f.; Trost 1994, 114–120 (mit Rezeptbeispielen).

²² Alexander 1992, 40.

gehörten Handwerksorganisationen an. Zusammen mit der Buchmalerei stellte die Kalligraphie das am höchsten angesehene Handwerk dar, und fast kann man angesichts der Wertschätzung ihrer besten Meister von einer „Kunst“ sprechen. Das zeigt das Beispiel der Entwicklung des schon erwähnten „Nashī“.

Drei Personen waren es vor allem, die das „Nashī“ und die weitere Verfeinerung der arabischen Kalligraphie beförderten: Ibn Muqla (gest. 940), der unter drei Kalifen in Bagdad wirkte und einen Kanon für die Abmessungen der einzelnen Buchstaben entwickelte. Unter den Nachfolgern Ibn Muqlas trat vor allem Ibn Bawwāb (gest. 1032) hervor, der die vorhandenen Methoden verbesserte und eine Anzahl neuer Abwandlungen erfand. Den Höhepunkt der Entwicklung des „Nashī“ stellte dann Yāqūt Musta‘īmī (gest. 1298) dar, ein Sklave des letzten Abbasidenkalifen al-Musta‘īm (reg. 1242–1258). Er vor allem war es, der zahllose Nachahmer fand, auch und vor allem dadurch, dass er die gerade geschnittene Rohrfeder durch eine schräg gespitzte ersetzte und damit unzählige neue Wirkungen möglich machte.²³

Bei der Beurteilung kalligraphischer Leistungen im „Nashī“ kam es darauf an, ob sie in der Länge der Striche, der Weite der Schwingungen und im Zeilenverhältnis den Vorschriften entsprachen, die sich im Lauf der Zeit als Norm herausgebildet hatten. Normen gab es auch für die Anzahl der rautenförmigen Punkte, die beim Ansetzen des Schreibrohrs für Anstriche, Hasten, Schleifen etc. entstanden. Die persönliche Eigenart eines Schreibers kam vor allem im An- und Abschwellen des Strichs bzw. in der gedehnten oder gerafften Form des Textes zum Tragen, und aus der größtmöglichen Dehnung dieses begrenzten Maßes an künstlerischer Freiheit entwickelte sich der „Ṭuluṭ“,²⁴ der ein belebteres Schriftbild und dekorative Wirkungen beförderte. Noch weitere Derivate des ursprünglichen „Nashī“ kamen in Umlauf, je nachdem, welche Funktion das betreffende Schriftstück erfüllte, ob es sich also um eine offizielle Staatsurkunde in Kanzleischrift oder ein Manuskript für eine private Bibliothek handelte. Der ornamentale Gebrauch der Schrift nahm so dominante Züge an, dass sie in späteren Jahrhunderten sogar zur Grundlage einer Verbildlichung der Kunst wurde.²⁵

Die hohe Wertschätzung, die den großen Kalligraphen entgegengebracht wurde, zeigt sich in der Entwicklung ihres Handwerks zu einer regelrechten „Hofkunst“. Sie hatte ein ausgedehntes Mäzenatentum zur Folge, an dem die Herrscher regen Anteil nahmen, indem sie Schulen gründeten, sich selbst dieser Kunst widmeten und manchmal ganze Bücher über die Kalligraphie schrieben. Umgekehrt ist erstaunlich, wie oft Kalligraphen in höchste Staatsämter berufen wurden, was wahrscheinlich damit zusammen hängt, dass sie im „Hauptberuf“ aus der Administration stammten.

²³ Zu diesen drei Personen vgl. Kühnel 1986³, 25f.

²⁴ Zum „Ṭuluṭ“, das eher eine Variante des „Nashī“ als eine eigene Schrift darstellt, vgl. Kühnel 1986³, 28f.

²⁵ Beispiele einer solchen Verbildlichung der Schrift sind abgebildet bei Kühnel 1986³, 78f.

Der bereits erwähnte Ibn Muqla diente lange Jahre unter mehreren Abbasidenkalifen als Wesir, und zahlreiche Anekdoten berichten von der Demut, mit der die Herrscher ihren Kalligraphen das Tintenfass hielten, sich um ihre Bequemlichkeit sorgten und sie mit Luxus umgaben.

Fallbeispiel 2: Die bebilderten Handschriften des *Welschen Gastes*

Herkömmlicherweise spricht man im Zusammenhang mit der mittelalterlichen Buchmalerei von „illustrierten Handschriften“. Was das Verhältnis von Text und Bild betrifft, so handelt es sich bei den Illustrationen eines Manuskripts jedoch keineswegs „nur“ um die Veranschaulichung des Geschriebenen durch eine Bildbeigabe – als ob also der Text das Primäre, die Illustration hingegen das Sekundäre, ein bloßes Hilfsinstrument wäre. Demgegenüber dürfte in der jüngeren und insbesondere der kunsthistorischen Forschung zu den illuminierten Handschriften des Mittelalters Konsens sein, dass das Bild, auch dort, wo es in enger Verschränkung mit Geschriebenem auftritt, als grundsätzlich eigenständiges Medium zu betrachten ist, dessen Bedeutungspotential je eigens bestimmt werden muss. Das verdeutlicht das folgende Fallbeispiel. Es zeigt, wie Gemaltes gegenüber dem Geschriebenen einen



Abb. 3: © Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 389, fol. 61v.

„semantischen Mehrwert“ ins Spiel bringt, der für eine mögliche zeitgenössische Rezeption des aus Text und Bild bestehenden „Gesamtkunstwerks“ des *Welschen Gastes* nicht unerheblich ist.

Das Bildmotiv Nr. 69²⁶ aus dem Zyklus des *Welschen Gastes* steht in Verbindung mit der mittelalterlichen Diskussion über das Verhältnis von Tugend- und Geburtsadel. Dazu heißt es bei Thomasin:²⁷

*hie bi möht ir merken wol,
daz niemen edel heizen sol
niwan der der rehte tuot.
swer hât einn unrehten muot,
der muoz âne tugende leben
und hât sinn edeltuom gegeben
durch der untugende minne.
daz kumt niht von grôzem sinne.
er hât boesen kouf getân,
der sîns adels ist worden ân
durch erge und durch bôsheit,
durch lüge und durch unstaetekeit,
durch unzuht und durch untugent,
ez sî an alter ode an jugent.*

Daran könnt ihr gut sehen,
dass niemand edel heißen soll
außer dem, der richtig handelt.
Wer immer einen schlechten Charakter hat,
muss ohne Tugenden leben
und hat seinen Adel
aus Liebe zur Untugend dahingegeben.
Das zeugt nicht von viel Verstand.
Einen schlimmen Handel hat getätigt,
wer um Geiz und Bosheit,
um Lüge und Wankelmut,
um Ausschweifung und Laster
seinen Adel verloren hat,
er sei alt oder jung.

3905

In der Illustration der Textpassage durch die Heidelberger Handschrift A (Cod. Pal. germ. 389, fol. 61v; um 1256) sieht man links eine fast nackte Gestalt, die von drei vor ihr stehenden Personen – *bôsheit*, *lüge* und *unstaete* – widerstandslos entkleidet wird (Abb. 3). Die kleiner gezeichnete Bosheit fordert ihre Begleiter auf: *Zihe wir im sin adel abe*. Die Lüge sagt zu dem Entkleideten: *Du must din adel lan*. Hinter ihr steht in der Gestalt eines Mannes die Unbeständigkeit und treibt die Lüge an.

Im Vergleich dieser Darstellung mit den ihr entsprechenden in den Handschriften a (Cod. Pal. germ. 320, fol. 36ra; um 1460/70) und b (Cod. Pal. germ. 330, fol. 33vb; um 1420) sind aus rezeptionspraktischer Sicht zwei Details bemerkenswert. Zum einen: In der A-Handschrift ist die Figur der *unstaete* männlichen Geschlechts. In den beiden anderen Handschriften wird aus ihr eine Frau mit langem, offenem Haar. Lässt sich das allein daraus erklären, dass das Abstraktum *unstaete* schon im Mittelhochdeutschen ein Femininum ist? Warum zeichnet dann A, die älteste erhaltene Handschrift, die personifizierte Unbeständigkeit als Mann? Der Geschlechterwechsel könnte auf mehr oder weniger bewusste, kollektiv geteilte Zuschreibungen verweisen, wonach *unstaete* im Sinne von Wankelmut oder moralischer Haltlosigkeit etwas spezifisch Weibliches sei. In jedem Fall bringt das Bild in den Handschriften a und b

²⁶ Nach der Zählung der Bildmotive in Kries 1985, 27.

²⁷ Thomasin 1965.

eine Rezeption zum Ausdruck, die über den Aussagegehalt der zugrunde liegenden Textpassage hinausgeht.

Das zweite Detail weist in dieselbe Richtung, ist aber vielleicht noch aussagekräftiger: In der Darstellung der Handschrift a trägt die personifizierte Lüge keinen Hut. In der überwiegenden Zahl der Handschriften hingegen wird sie mit Kopfbedeckung gemalt. Dabei zeigen das Dresdener Manuskript D (Mscr. Dresd. M 67, fol. 32rb; um 1450/70) und die Gothaer Handschrift G (Cod. Memb. I 120, fol. 33vb; 1340; Abb. 4) einen breitkrepfigen, konisch zulaufenden Hut. Offenbar handelt es sich um einen Judenhut.²⁸ Damit wird in der Ausführung des Bildmotivs in diesen beiden Handschriften eine Rezeption fassbar, die durch den Text weder vorgegeben noch abgedeckt ist. Sie malt in der Zusammenschau von Text und Bild dem Werk ein antijudaistisches Vorurteil der Zeit „ein“ (Lügenhaftigkeit und Verschlagenheit als typisch „jüdische“ Eigenschaften; Jüdisches als verderblicher Einfluss auf den „christlichen“



Abb. 4: © Forschungsbibliothek Gotha, Cod. Memb. I 120, fol. 33vb.

²⁸ Vgl. Kries 1985, 103.

Charakter), wie es etwa im Titel von Martin Luthers 1543 gedruckter Schrift *Von den Juden und ihren Lügen* zum Ausdruck kommt. Das Bildbeispiel ist unangenehm. Aber es zeigt, inwieweit bei einem Text wie dem *Welschen Gast* mit einem festen Motivzyklus, der in einer nahezu dreihundertjährigen Überlieferungsgeschichte immer wieder neu ins Bild gesetzt wurde, das Gemalte selbst als eine Rezeption des Geschriebenen betrachtet werden muss, aus der wir Einiges darüber lernen können, wie die Zeitgenossen das Geschriebene verstanden wissen wollten.

Literaturverzeichnis

- Alexander (1992): Jonathan J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven/London.
- Augusti (1967): Selim Augusti, *I colori pompeiani* (Studi e documentazioni 1), Rom.
- Chiavia (2002): Catherine Chiavia, *Programmata. Manifesti elettorali nella colonia romana di Pompei* (Collana del Dipartimento di Storia dell'Università di Torino), Turin.
- Fioretti (2012): Paolo Fioretti, „Gli usi della scrittura dipinta nel mondo romano“, in: Paolo Fioretti (Hg.), *Storie di cultura scritta* (Festschrift Francesco Magistrale), Spoleto, 409–425.
- Franklin (2001): James L. Franklin, *Pompeii Difficile Est. Studies in the Political Life of Imperial Pompeii*, Ann Arbor.
- Grabar (2000): Oleg Grabar, „Kunst und Kultur in der Welt des Islam“, in: Markus Hattstein u. Peter Delius (Hgg.), *Islam, Kunst und Architektur*, Köln, 34–43.
- Hinzler (1993): Hedi Hinzler, „Balinese palm-leaf manuscripts“, *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 149, 438–473.
- Jakobi-Mirwald (2008³): Christine Jakobi-Mirwald, *Buchmalerei. Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin.
- Klinkert (1957): Walter Klinkert, „Bemerkungen zur Technik der pompejanischen Wanddekoration“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 64, 111–148.
- Krämer/Totzke (2012): Sybille Krämer u. Rainer Totzke, „Einleitung: Was bedeutet ‚Schriftbildlichkeit‘?“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum u. Rainer Totzke (Hgg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen* (Schriftbildlichkeit 1), Berlin, 13–35.
- Kries (1985): Friedrich Wilhelm von Kries (Hg.), *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.
- Kühnel (1986³): Ernst Kühnel, *Islamische Schriftkunst*, Graz.
- „Malerei“ (1992): Art. „Malerei“, *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. 4, 491–494.
- Mouritsen (1988): Henrik Mouritsen, *Elections, Magistrates and Municipal Élite. Studies in Pompeian Epigraphy* (Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum, 15), Rom.
- Naef (2007): Silvia Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam*, München.
- Thomasin (1965): Thomasin Circlaere, *Der wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria. Mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann*, hg. von Heinrich Rückert (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des Mittelalters, Nachdr. d. Ausg. von 1852), Berlin.
- Sabbatini Tumolesi (1980): Patrizia Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorum Paria. Annunci di spettacoli gladiatorii a Pompei* (Tituli 1), Rom.

- Schneider (2014³): Karin Schneider, *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung* (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte, B. Ergänzungsreihe 8), Berlin/Boston.
- Trost (1994): Vera Trost, „Drei Finger schreiben, aber der ganze Körper arbeitet...‘. Zur Buchherstellung im Mittelalter“, in: Josef Kirmeier, Alois Schütz u. Evamaria Brockhoff (Hgg.), *Schreibkunst. Mittelalterliche Buchmalerei aus dem Kloster Seeon* (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 28/94), Regensburg, 111–122.