



memo

Ausgabe 10/2023

Medieval and Early Modern Material Culture Online

Material aspektiveren

Mit Beiträgen von Elisabeth Gruber, Thomas Kühtreiber,
Isabella Nicka und Heike Schlie

www.memo-journal.online

MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online

MEMO 10 (2023): Material aspektivieren

DOI: [10.25536/2932102023](https://doi.org/10.25536/2932102023)

Herausgeber / Editor

Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Universität Salzburg, in Zusammenarbeit mit Medium Aevum Quotidianum – Gesellschaft zur Erforschung der materiellen Kultur des Mittelalters.

Institute of Medieval and Early Modern Material Culture, University of Salzburg, in cooperation with Medium Aevum Quotidianum – Society for the Research of Medieval Material Culture.

Verantwortliche Herausgeberinnen und Redaktion / Responsible Editors and Editorial Office

Elisabeth Gruber und Matthias Däumer

Kontakt / Contact

memo@sbg.ac.at

Website

memo.imareal.sbg.ac.at | memo-journal.online

DOI

<https://dx.doi.org/10.25536/2932102023>

ISSN 2523-2932

Erstveröffentlichung / Initial Publication

November 2023

Letzte Verweisprüfung / Last Check of References

20. November 2023

Lizenz / Licence

Falls nicht anders angegeben / If not stated otherwise CC BY-SA 4.0

Medienlizenzen / Media licences

Medienrechte liegen, sofern nicht anders angegeben, bei den Autoren

All media rights belong to the authors unless stated otherwise

Empfohlene Zitierweise / Recommended Citation

MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online 10 (2023): Material aspektivieren. doi: [10.25536/2932102023](https://doi.org/10.25536/2932102023).

Inhalt

MEMO 10 (2023): Material aspektivieren

Zur Einleitung <i>Elisabeth Gruber, Thomas Kühtreiber, Isabella Nicka, Heike Schlie</i>	1–21
Das Kunstwerk als materiale Figura. Aspektivierung, Agency und Affordanz der Bronze im Fall des Lütticher Taufbeckens <i>Heike Schlie</i>	22–59
Wasser fließt. Ein methodischer Versuch, Wasser als Material ernst zu nehmen <i>Elisabeth Gruber</i>	60–80
Kommunizierende Gefäße. Flüssigkeiten als Trägersubstanzen beim Gebrauch figürlicher Gießgefäße <i>Thomas Kühtreiber</i>	81–119
Stein und Erde gestalten. Die Concordantiae Caritatis als Experimentierfeld eines Distant Viewings zur Materialdarstellung im 14. Jahrhundert <i>Isabella Nicka</i>	120–160

Zur Einleitung

Elisabeth Gruber, Thomas Kühtreiber, Isabella Nicka, Heike Schlie

Welchen Anteil haben Materie und Material an den produktiven und praxeologischen Prozessen innerhalb kultureller Systeme? Diese Frage steht in der vorliegenden MEMO-Ausgabe im Mittelpunkt von vier Aufsätzen aus den Geschichtswissenschaften, der Kunstgeschichte und der Mittelalterarchäologie. Im Zuge des Material Turn wurde zuletzt in verschiedenen kulturwissenschaftlichen Disziplinen die Bedeutung des Materials, des Stofflichen und der Substanzen für die Materielle Kultur zunehmend herausgearbeitet, während zuvor eher Dinge und Dinglichkeit im Vordergrund standen. Mit dem Konzept der Aspektivierung wurde am Institut für Realienkunde in Krems ein interdisziplinärer Ansatz entwickelt, mit dem die Relevanz der jeweiligen materialbezogenen Eigenschaften und Zuschreibungen für die kulturellen Dynamiken gezielt herausgearbeitet werden kann. Der hier zur Diskussion gestellte methodische Zugriff schließt Fragen nach den Affordanzen und der Agency von Materie und Materialien ein, um zu erhel- len, wie das Stoffliche konkret in kulturellen Prozessen mitwirkt, diese an- stößt und entscheidend beeinflusst.

How do matter and material contribute to productive and praxeological processes within cultural systems? This question is at the heart of four essays in this issue of MEMO from the fields of history, art history and medieval archaeology. In the course of the material turn, the significance of matter, material and substances for material culture has recently been increasingly explored in various disciplines of cultural studies, rather than focusing on things and thinghood. With the concept of aspectivisation, an interdisciplinary approach has been developed at the Institute for Material Culture in Krems, which can be used to analyse the relevance of material properties and attributions for cultural dynamics. The methodological approach presented here includes questions about the affordances and agency of matter and materials in order to shed light on how material participates in, initiates and decisively influences cultural processes.

Das Anliegen der Beiträge dieses Bandes ist es, dezidiert das Material bzw. die Materialien der so genannten ‚Materiellen Kultur‘ in den Blick zu nehmen: Wie und inwieweit ‚macht‘ Material Kultur?¹ Die Idee zu dieser Publikation ent-

1 Die Einleitung stellt den konzeptionellen Rahmen unseres Publikationsprojekts dar und war nicht Teil des Peer Review-Verfahrens. Für die Begutachtung der einzelnen Beiträge wurde eine Kurzfassung dieser Einleitung als Handreiche für die Gutachter*innen formuliert.



memo

Empfohlene Zitierweise:
Gruber, Elisabeth / Kühtreiber,
Thomas / Nicka, Isabella /
Schlie, Heike: Material aspek-
tivieren. Zur Einleitung. In:
MEMO 10 (2023): Material
aspektivieren, S. 1–21. Pdf-For-
mat, doi: 10.25536/20231001.

stand im Rahmen der Forschungsperspektive ‚Materialities – Material Ties‘, die neben zwei weiteren Schwerpunkten seit dem Jahr 2015 am IMAREAL etabliert wurde. Neben dem bereits vorhandenen und weiterhin als grundlegenden Schwerpunkt des mit digitalen Mitteln unterstützen kulturwissenschaftlichen Denkens und Arbeitens wurde zunächst mit der Forschungsperspektive ‚Object Links – Objects Link‘ (<https://www.imareal.sbg.ac.at/object-links/>) ein Fokus auf die Frage der Rolle von Dingen bei der Konstitution, Aufrechterhaltung und Transformation von sozialen Beziehungen und kulturellen Sinnbezügen gelegt. Erste Ergebnisse wurden im gleichnamigen Sammelband 2019 publiziert, das Konzept selbst wird in Einzelprojekten vertieft und weiter entwickelt.² Mit der Forschungsperspektive ‚Materialities – Material Ties‘ (<https://www.imareal.sbg.ac.at/materialities/>) wiederum wollen wir ganz konkret Material/Materialien als kulturelle Analysekategorie in den Blick nehmen, zumal gemeinsame, interdisziplinär ausgerichtete Lesezirkel den Eindruck erweckten, dass es hierzu in den *Material Culture Studies* Forschungsdesiderata gibt.³ In der 2019 gemeinsam mit dem ‚Interdisziplinären Zentrum für Mittelalter und der Frühneuzeit‘ der Universität Salzburg organisierten Tagung „Medialität und Materialität ‚großer Narrative‘: Religiöse (Re-)Formationen“ wurde dieser Ansatz weiterentwickelt und auf die Frage hin konkretisiert, wie Materialität auf die Medialisierung von religiösen Inhalten wirkt(e).⁴ Die Irritation, dass in vielen Projekten und Publikationen zur Materiellen Kultur von ‚Materiellem‘ die Rede ist, aber ‚Dinge‘ gemeint sind, warf für uns die Frage auf, ob Materialien überhaupt unabhängig von materiellen Dingen – Naturalia und Artificialia – beforscht werden können. Die daraus folgende zentrale Frage ist, welche konstitutive und produktive Relevanz das Material bzw. die Materialien selbst sowie ihre Bedingtheiten für die Kulturen haben.

Zunächst ist daher zu fragen, wie ‚Material‘ im ontologischen Sinne zu verstehen ist. Wesentliche Überlegungen dazu wurden in der Einleitung des Bandes „Materiale Textkulturen“ von Thomas Meier unter Mitarbeit von Friedrich-Emanuel Focken und Michael R. Ott geleistet, auf die im Folgenden rekurriert wird.⁵ Aufbauend auf antiken bis neuzeitlichen Diskursen verstehen die Autoren ‚Materialität‘ „als das Konzept vom materiellen Ding-Sein der Dinge“, ‚Material‘ hingegen als die „stoffliche Referenz dieses Konzepts“. Material bildet als „Rohstoff“ die physische Grundlage eines Dings neben seinen stofflichen Eigenschaften, das dann kulturell gestaltet und mit Bedeutungen versehen wird.⁶ Die begriffliche Engführung von ‚Material‘ mit Herstellungsprozessen von Artefakten führt konsequent zur Frage, wie Grundstoffe unabhängig von ihrer Affordanz zur Verarbeitung begrifflich gefasst und abgegrenzt werden können. Meier u. a. (2015) schlagen dafür, analog zur Unterscheidung der *materia prima* von der *materia secunda* durch Aristoteles und ihm folgenden den Scholastikern, den Begriff der ‚Materie‘ vor.⁷ ‚Materialität‘ bezeichnet im Gegensatz zu ‚Materie‘ und ‚Material‘ die konzeptionelle Ebene, auf der vielfältigste Bedeutungsfelder subjektiv oder sozial konstituiert werden und mit ‚Materie‘ oder ‚Material‘ interagieren bzw. diese aktualisieren. Es lässt sich

2 Institut für Realienkunde (Hg.) 2019a.

3 Siehe auch Kühtreiber/Schlie 2017, S. 2–4 (Kapitel 2: Perspektive ‚Materialities‘).

4 Kern u. a. 2021.

5 Meier u. a. 2015.

6 Meier u. a. 2015, S. 21.

7 Meier u. a. 2015, S. 21. f. (mit weiterführender Literatur).

daher eine doppelte Gerichtetheit konstatieren: Zum einen wird Materie als Rohstoff nach Meier et al. durch ihre Bearbeitung zum Material; der soziale Umgang mit beiden trägt zum Bedeutungsfeld ‚Materialität‘ bei. Materie wäre demnach „prädiskursive Substanz“, während umgekehrt Material als „wesentlicher Aspekt“ eines Dings zu verstehen ist.⁸

Es ließe sich hier allerdings einwenden, dass der Begriff ‚Materie‘ in diesem Zusammenhang durchaus problematisch ist. Die Autoren beziehen sich explizit auf das Verständnis von *materia prima* und *materia secunda* bei Aristoteles, ohne zu berücksichtigen, dass es dort die *materia prima* physisch nicht gibt und auch die Realisierung in der *materia secunda* weder einen bestimmten Stoff noch einen Aggregatzustand meint.⁹ Es ist eine methodologische Entscheidung, ob man alles physisch gegebene Stoffliche noch einmal nach dem unverarbeiteten und dem verarbeiteten Stofflichen unterscheidet, oder ob man diese Unterscheidung gerade nicht trifft, wenn es um das Potenzial und die Affordanz alles Stofflichen geht, durch Material Kultur zu machen. Die Autor*innen dieses Bandes haben sich aus disziplinären Erwägungen heraus für verschiedene Wege der Begrifflichkeit entschieden; allen Beiträgen gemein ist aber das Erkenntnisinteresse, inwiefern Materie und Material Kultur machen.

Wir verstehen ‚Materialität‘ als Konzept und Diskursstelle alles Materiellen bzw. Materiellen. Der soziale Umgang mit der Materie und dem Material trägt zum Bedeutungsfeld ‚Materialität‘ bei; umgekehrt wirken die sozialen wie subjektiven Zuschreibungen und Sinnbezüge auf der Ebene der ‚Materialität‘ wesentlich auf den Umgang und die Wahrnehmung alles Materiellen ein. Man könnte hier von der Materialität der Kultur sprechen.

Mit diesem Verweis auf Material als „wesentliche[m] Aspekt eines Dings“¹⁰ sei zur Kernthematik übergeleitet. Im Folgenden soll der Begriff ‚Aspekt‘ bzw. der Zugang der ‚Aspektivierung‘ als Leitbegriff für die Frage nach der Rolle des Materiellen in der „Materiellen Kultur“ hergeleitet, diskutiert und in vier Fallstudien aus disziplinären Einzelperspektiven auf seine Brauchbarkeit hin überprüft werden. Wir sind im Alltagssprachlichen Gebrauch gewohnt, dieses Wort dann anzuwenden, wenn wir vermitteln wollen, dass wir einen Sachverhalt nicht *in toto* zu behandeln gedenken, sondern auf Spezifika fokussieren. Selten wird dabei aber ausverhandelt bzw. vermittelt, wie der dahinterstehende Prozess, den wir im Folgenden ‚Aspektivierung‘ bezeichnen, von staten geht. Damit einhergehend stellt sich die Folgefrage, welche Bedeutung Aspektivierung für kulturelle Prozesse im Allgemeinen und im Besonderen für jene, die mit Materialität in Verbindung stehen, innehat.

Schon am Begriff ‚Kultur‘ kann einleuchten verständlich gemacht werden, dass Materielles samt der Aktivierung seiner verschiedenen Aspekte essenziell daran beteiligt ist Kultur zu ‚machen‘. Aus etymologischer Sicht wird ‚Kultur‘ vom lateinischen Wort *colere* abgeleitet, das im Neuhochdeutschen dem Wortfeld „bebauen, pflegen, urbar machen, ausbilden“ entspricht und somit historisch im landwirtschaftlichen Kontext verankert ist.¹¹ Es verweist auf die

8 Meier u. a. 2015, 22.

9 Siehe zum Beispiel Meier u. a. 2015, 21 f. mit Bezugnahme auf Welsch u. a. 2013, S. 11: „So bezeichnet ‚Materie‘ allein den physikalischen Stoff, etwa entsprechend der *materia prima* Aristoteles‘ oder der Scholastik, während ‚Material‘, technisch angewandte, oft stark bearbeitete oder umgewandelte Materie – etwa die *materia secunda* – meint.“

10 Wie oben: Meier u. a. 2015, S. 22.

11 Kluge/Götze 1975, S. 411.

Umwandlung vom Natur- zum Kulturraum als Teil der menschlichen Subsistenz. Damit wird ‚Kultur‘ zum Gegensatzbegriff zu ‚Natur‘, auch wenn – gerade auf der Ebene des Materiellen, aber auch des menschlichen Körpers – die Übergänge zwischen diesen Polen fließend sind und oftmals eine Frage der Betrachtungsperspektive darstellen.¹² Ein genauerer Blick auf die Vorgänge bei der Domestikation von Tieren und Pflanzen ist daher auch hinsichtlich des Verständnisses von kulturellen Prozessen erhellend: Landwirtschaftliche ‚Kulturen‘ sind das Produkt langfristiger Selektions- und Standardisierungsprozesse aus komplexeren ökologischen Systemen hin zu reduzierter Artenvielfalt. Spezifische Eigenschaften dieser Lebewesen wurden für bestimmte Zwecke (Arbeitskraft, Nahrungsmittel, Rohstofflieferanten für Textilien, Farb-, Heilstoffe u. a.) in den Vordergrund gerückt und durch gezielte Selektion gefördert, andere wiederum unterdrückt. Das deutsche Synonym zu *colere* – ‚pflegen‘ – bringt dabei zum Ausdruck, dass derartige menschliche Interventionen keine einmaligen Akte darstellen, sondern es iterativer Annäherungen bedurfte, um die – aus ökologischer wie aus ökonomischer Sicht – fraglichen landwirtschaftlichen ‚Kulturen‘ zu generieren und zu erhalten. ‚Kulturen‘ bezeichnen also auch Ergebnisse von Standardisierungsprozessen, die aus der grundsätzlich unerschöpflichen Vielfalt von Sinnbezügen zwischen der physischen Welt und ihrer Konnotation jene herausgreifen, die sich für die Konstitution, Aufrechterhaltung, aber auch für die Transformation von Sozialem als *affordant* erweisen.¹³ Gleichzeitig entwickelte die Materialität kultivierter Pflanzen und Tiere *Agency* auf den Menschen: Ackerbau bindet an den Ort des Anbaus und an jahreszeitliche Abläufe, die Versorgung großer Tierherden kann zu Transhumanz, d. h. saisonaler Mobilität und Nomadentum, führen. Auf der Ebene der nicht lebendigen Güter spielen ebenfalls Fragen des Erhalts eine nicht unwesentliche Rolle. *Materiales* bzw. *Materielles* ‚macht‘ also etwas mit Menschen.

Der gewählte Ansatz der Aspektivierung zielt somit als Analysekategorie auf das Wahrnehmen, Identifizieren und Nutzen von spezifischen Eigenschaften alles Materiellen ab – sei es nun belebt oder unbelebt. Dieser Prozess spielt sowohl hinsichtlich des als ‚*Affordanz*‘ bezeichneten Angebotscharakters als auch hinsichtlich der als ‚*Agency*‘ bezeichneten Wirkmächtigkeit eine zentrale Rolle.¹⁴ So verweist Marcel Mauss darauf, dass lat. *materies* sowohl den Kern des Baumes, der als Kernholz zu Bauholz prozessierbar ist (*Affordanz*), als auch die Maserung von Marmor bezeichnet, auf die der Steinmetz beim skulpturalen Gestalten Rücksicht nehmen muss (*Agency*).¹⁵ Es sind somit nicht alle Eigenschaften und Materialverhalten, die für bestimmte Zwecke und in konkreten Situationen von Relevanz sind, sondern nur spezifische. Tim Ingold spricht daher materiellen Eigenschaften ihre – im wahrsten Sinne des Wortes – substantielle Bedeutung ab, sondern sieht diese als *relational* zu denkende Attribute, die jeweils erst im Umgang mit Materialien ‚entstehen‘.¹⁶ (Roh-)Stoffe und Substanzen sind nicht ‚neutral‘, sondern historisierbar, insofern sich ihre materiellen Eigenschaften in Wechselwirkung mit Bewertungen, Technologie-

12 Siehe dazu Hansen 2003, S. 19–31.

13 Zur Kultur als sozialen Standardisierungsprozess siehe Hansen 2003, S. 43–158.

14 Zum Begriff ‚*Affordanz*‘ siehe Gibson 1982; Fox u. a. 2015; zum Begriff ‚*Agency*‘ siehe Gell 1998; Latour 2008; Bredekamp 2010; und speziell zur ‚*Agency* des Materials‘ siehe Wagner 2012.

15 Mauss 1969, S. 162

16 Ingold 2007, S. 12–14. Zur Rolle Ingolds für die Material Culture Studies siehe Hahn 2019, S. 13 f.

entwicklung, Wissen und sozialen Beziehungen wandeln.¹⁷ Gleiches lässt sich auch für Werkstoffe sagen. Materialwissen speist sich einerseits aus Empirie und Erfahrung, die ihren Ursprung im Umgang mit Materie und Materialien hat, aber auch aus Erfahrungen, die ihren Ausgangspunkt nur im Einwirken von Materie auf Menschen hat, wie dies beispielsweise bei Hochwasser der Fall wäre. Dieses Wissen wird aber erst durch Diskurse sozial verfügbar gemacht und sinngebend eingeordnet.

An diesem Punkt setzt das hier vorgestellte Konzept an: Aspektivierung rückt einerseits diese Prozesse hinsichtlich spezifischer materieller Eigenschaften, Verfügbarkeiten, Zuschreibungen, Bedeutungen und Wirkungen, andererseits die Verarbeitung von Materie/Material in kulturellen Praktiken, die sowohl filternd als auch durch Bedeutungszuschreibungen aggregierend ablaufen können, in den Blick. Erst durch diese Prozesse wird Materie kulturbildend, gleichzeitig wirken Materie und Materialien konkret auf diese Prozesse ein.

1. Positionierung in der Forschungslandschaft

Die historische Beschäftigung mit Materiellem ist aus forschungsgeschichtlicher Perspektive so alt wie die Kulturgeschichte als historische Teildisziplin selbst. Dies resultiert vor allem aus der engen Anbindung derselben an die Gründung von Museen im 19. Jahrhundert wie dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg oder den Museen für Kunstgewerbe. Die Beforschung der Sammlungsbestände wurde als grundlegende Notwendigkeit angesehen, um ein tieferes Verständnis für die Rolle der Objekte in den jeweiligen – damals vor allem ethnisch gedeuteten – ‚Kulturen‘ zu entwickeln.¹⁸ Der Zugang, den frühere Publikationen zur materiellen Kultur wählen, erscheint aus heutiger Sicht antiquiert. Es stand zunächst in erster Linie das Kategorisieren und die Darstellung formaler Entwicklungen von Dingen im räumlich-zeitlichen Zusammenhang im Vordergrund. Einzelne Titel verraten darüber hinaus das Interesse an den mit den Objekten verbundenen Materialien, wie z. B. das von Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck 1870 veröffentlichte Werk zu „Eisenwerk oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance“.¹⁹ Für dieses Buch wie für viele Folgepublikationen mit ähnlichen Titeln lässt sich eine Grundproblematik konstatieren: Während im Titel Material und Verarbeitungstechniken im Fokus stehen, behandeln die Publikationen in der Regel vor allem Artefakte und Produkte aus den jeweiligen Materialgruppen. Es geht also vielmehr um Dinge als um Materialien, auch wenn vielen Autoren – hier passt die männliche Form – eine große Kenntnis zu den Spezifika von Materialien in historischer Verwendung zuzubilligen ist.

Daneben etablierten sich im 20. Jahrhundert Publikationen, welche die Rolle von Materialien epochen- und kulturenübergreifend behandelten. Beispielhaft kann an dieser Stelle „Das große Buch vom Wachs“ von Reinhard Büll genannt werden, das versucht, eine Technik- und Kulturgeschichte dieser Werkstoffgruppe zumindest für die sogenannte ‚Alte Welt‘ und teilweise darüber hinaus zu leisten.²⁰ Bülls Anliegen, die Rolle eines Materials für kulturelle

¹⁷ Haumann 2020, S. 19, Otter 2010, S. 54.

¹⁸ Siehe dazu in Bezug auf die Sachkulturforschung des Mittelalters Kühnel 1967, S. 220–236.

¹⁹ Hefner-Alteneck 1870.

²⁰ Büll 1977.

Phänomene aller Art aufzuzeigen, kann trotz der Fülle an Belegen nicht darüber hinwegtäuschen, dass nur selten nach dem ‚Wie‘ des Wirkens von Wachs auf kulturbildende Prozesse gefragt wird. Aus Bülls Arbeit lässt sich ein weiterer Zugang, der sich aus der älteren Forschung entwickelte, erkennen, nämlich technikgeschichtliche Betrachtungen zu spezifischen Materialien. In diesen steht die Entwicklung von Ver- und Bearbeitungstechniken im Vordergrund, die – wie beispielsweise bei Fragen des Holzbaus²¹ – auch kulturgeschichtlich relevant sein können, aber vom Erkenntnisinteresse nicht deckungsgleich sind. Manche Arbeiten behandeln dabei mehr die zur Ver- und Bearbeitung verwendeten Geräte und Werkzeuge als die Materialien selbst.²²

Neben den bereits genannten Zugängen ist in der Technik- und Wissenschaftsgeschichte²³ der letzten Jahrzehnte vermehrt auch die historische Dimension von Materialien in den Vordergrund gerückt und Materialbedeutungen und -verwendungen betrachtet und analysiert worden.²⁴ Auch der Begriff ‚Stoffgeschichte‘²⁵ wurde eingeführt, ohne eine spezifische stoffhistorische Methode aufzubringen.²⁶ In rezenten Beiträgen kulturwissenschaftlicher Forschung werden auch Konzepte wie jenes der Wertschöpfungskette integriert und an eine Global- und Verflechtungsgeschichte angeknüpft.²⁷ Ältere Handbücher zur Technikgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, bei denen „nicht nur Gegenstände, Geräte, Maschinen im Mittelpunkt der Beiträge stehen sollen, sondern auch Verfahren“,²⁸ thematisieren die Rolle des Materials, die Wechselwirkungsprozesse zwischen Stoffen und Innovationen für alle diese Bereiche nicht explizit, auch wenn – wie etwa im Abschnitt „Bergbau und Verhüttung“ in Lothar Suhlings „Erdöl- und Erdölprodukte“²⁹ – einige Beiträge der Geschichte einzelner Materialien gewidmet sind, aber z.B. Holz einerseits als Teil der ‚Agrartechnik‘ Forstkultur und andererseits im Kontext des Bauwesens verhandelt wird.

Ähnliches gilt für praxisnah konzipierte Werke für Restaurierung wie etwa die von Volker Koesling als eine Art von ‚Globalgeschichte‘ der Werkstoffe ausgerichtete Publikation „Vom Feuerstein zum Bakelit. Historische Werkstoffe verstehen“.³⁰

Mit den Restaurierungswissenschaften ist hier eine Disziplin angesprochen, die explizit spezifisches Materialverhalten an historischen Objekten im Fokus hat und insbesondere mit den Kunstwissenschaften seit jeher in engem Austausch steht. Nicht zuletzt durch ihren Anteil an der Kunstvermittlung sind in den letzten Jahrzehnten materialbezogene Befunde mehr mit den Kontexten von Produktion, Rezeption und Verwendung der Kunstwerke verbunden worden – teils wurden sie auch ganz explizit in den Vordergrund gerückt. Ein Bei-

21 Siehe beispielsweise Binding 1996.

22 Sporbeck 1996.

23 Die Zusammenstellung der Entwicklung folgt hier teils den Ausführungen von Heike Weber im Kapitel „Materialien und Technikgeschichte: Was eine ‚Stoffgeschichte‘ in den Blick rückt“. Weber 2015.

24 Vgl. die Sammelbände von Klein/Spary 2010 oder Reith 2001.

25 Huppenbauer/Reller 1996. Hier gibt es auch die als Kooperation des oekom e.V. und des Wissenschaftszentrum Umwelt der Universität Augsburg geführte Buchreihe „Stoffgeschichten“ sowie das interdisziplinäre Forschungsnetzwerk „Stoffgeschichte“ (<https://www.oekom.de/buecher/stoffgeschichten/c-175>).

26 Zumbrägel 2020, S. 3.

27 Z. B. Riello 2013.

28 Lindgren 1996, S. 14, S. 13–25.

29 Lindgren 1996, S. 257–263.

30 Koesling 1999.

spiel dafür war etwa die Bruegel-Ausstellung in Wien 2018/19, in der im ersten Raum der Sonderausstellung – auf eine große Leinwand projiziert – Details aus den Infrarotreflektografie-Aufnahmen neben jene aus der Makrofotografie gestellt und die materiale Präsenz der Bilder auf dieser Ebene gleich zu Beginn greifbar wurde.³¹ Auch *Augmented Reality*-Anwendungen haben in letzter Zeit dazu beigetragen, die Substanz von Kultur zu adressieren und vermittelbar zu machen.³² In Ausstellungskatalogen finden sich dagegen immer noch Beispiele dafür, dass die materiale Beschaffenheit von Kulturerbe wenig thematisiert bzw. mehr oder weniger am Ende der inhaltlichen Beiträge platziert und als nahezu parallele Auseinandersetzungsmöglichkeit mit dem Gegenstand aufgefasst wird.³³

Es verwundert daher nicht, dass in der kunsthistorischen Forschung die Reflexion des Materiellen in der Kunst als Forschungsgegenstand erst sehr spät in das Blickfeld rückte. Obwohl die Bedeutung des Materials für die mittelalterliche Kunst spätestens seit den 1960er Jahren grundsätzlich bewusst war, wurde eine systematische Materialikonologie erst in den 1990ern und bezeichnenderweise für moderne Kunst begründet.³⁴ Es dürfte sich nicht um einen Zufall handeln, dass sich neuere, seit dem Material Turn entstandene Publikationen mit einem mediävistisch-materialikonologischen Schwerpunkt extensiv auf das Handbuch von Thomas Raff beziehen,³⁵ weil umfassende Studien zu den einzelnen Materialien immer noch ausstehen oder gerade erst aktuell erscheinen,³⁶ von Ausnahmen wie den Materialien Gold und Bronze einmal abgesehen.

Tatsächlich scheint auf den ersten Blick mit dem Material Turn in den Geistes-, Sozial und Kulturwissenschaften das Interesse am Materiellen und somit am Stofflichen im weitesten Sinne zugenommen zu haben. Wesentliche Impulse kamen dazu aus der Soziologie, konkret über die Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour³⁷ oder über die Theorie Sozialer Praktiken von Theodore Schatzki,³⁸ die beide den materiellen Entitäten der physischen Welt eine weit- aus größere und vor allem aktivere Rolle für menschliches Denken und Handeln zuschreiben, als dies zuvor der Fall war. Der Europäische Ethnologe Karl C. Berger spitzt dies in seiner Einleitung zum Tagungsband „Stofflichkeit in der Kultur“ folgendermaßen zu: „Alle Kultur ist auch materiell oder: sie ist nur in materialisierter Form sicht-, hör- oder greifbar, oder noch einmal anders formuliert: sie muss sich materialisieren.“³⁹ Blickt man allerdings in die einzelnen

31 Dieses Bildmaterial ist für die Forschung und Öffentlichkeit während und nach der Ausstellung auf Inside Bruegel (<https://www.insidebruegel.net/>) verfügbar gemacht worden.

32 Pescarmona 2020.

33 Im Wiener Ausstellungskatalog wurde trotz dem Anspruch, über technische Untersuchungen (u. a. Infrarotreflektografie, Dendrochronologie, Querschliffanalyse, Dickenmessung der Bildträger) mehr über die Bilder zu erfahren und „die Bilder ein Stück weit von den kunsttheoretischen Überfrachtungen zu befreien“ (S. 14), im Katalogteil nur anlassbezogen auf Zusammenhänge zwischen Materialbeschaffenheit und Kunstwerk hingewiesen. Die explizit diesem Bereich zugehörigen Untersuchungen wurden an das Ende des nur als E-Book verfügbaren Begleitbands zur Ausstellung gestellt. Auch in der Münchner Bruegel-Ausstellung (Neumeister 2013) wurde der Beitrag zu restauratorischen und materialtechnischen Befunden an das Ende gestellt.

34 Hier sind vor allem die Arbeiten Monika Wagners grundlegend, so z. B. Wagner 2001.

35 Raff 1994.

36 Zum Beispiel zum Bergkristall der Ausstellungskatalog „Magie Bergkristall“, Beer 2022.

37 Latour 2007; Latour 2008.

38 Schatzki 2002; Schatzki 2003; Schatzki 2010.

39 Berger 2015, S. 10. Ähnlich auch Scharfe 2005, S. 94: „Es gibt Kultur nicht ohne Materialität; mithin ist alle Kultur materiell.“ Ebenso Hahn 2019, S. 1.

Beiträge des Sammelbandes, so ist fast ausschließlich von Dingen, kaum aber von Roh- und Werkstoffen die Rede. Tatsächlich ist in der Forschung zu den Materiellen Kulturen/*Material Culture Studies* in der Vergangenheit in erster Linie die Bedeutung der Dinge angesprochen worden, mit einer eher generalisierenden Betonung der ‚Materialität‘ als Gegensatz zu einer Ideen- oder auf Schriftquellen basierenden Geschichte. Auch im Handbuch „Materielle Kultur. Eine Einführung“ des Ethnologen Hans Peter Hahn, einem der prominentesten Vertreter der *Material Culture Studies* im deutschsprachigen Raum, geht es in erster Linie um Dinge, weniger um deren Stofflichkeit, geschweige denn um Materie und Materialien per se.⁴⁰ Im 2018 erschienenen „Handbuch Literatur & Materielle Kultur“, herausgegeben von Susanne Scholz und Ulrike Vedder, sind neben ‚*Thing-theories*‘ und verwandten theoretischen Modellen hingegen wiederum in erster Linie Dinge in Texten thematisiert (einschließlich in der Auflistung eines „Dingmagazins“, das von ‚Abfall‘ bis ‚Zettelkasten‘ reicht).⁴¹

Aus Sicht des IMAREAL meint Materielle Kultur hingegen gleichermaßen die Kulturen der Dinge und die Kulturen der Materialien. Die tatsächliche Bedeutung der verschiedenen Materialien als solche ist erst in den letzten Jahren verstärkt in den Fokus gerückt. So wurde im Sonderforschungsbereich „Materiale Textkulturen“ an der Universität Heidelberg die Materialität des Textträgers in den Vordergrund gestellt, um den Text selbst einzuordnen. Zwar wurden in den einzelnen Teilprojekten dann doch die Dinge als Träger der Texte thematisiert, das Erscheinen des Texts qua des konkreten Materials spielt aber doch immer wieder eine gewichtige Rolle. So werden im ersten Band der Reihe „Materiale Textkulturen“, der eine Art Glossar ist, nicht nur Begriffe wie ‚Material‘, ‚Materialität‘ oder ‚Affordanz‘ reflektiert, sondern einzelne Materialien per se aufgeführt, jedoch nicht losgelöst von Praktiken.⁴² Der Begriff ‚Materialen Textkulturen‘ zeigt das Bemühen an, tatsächlich die Materialität der Schrift und damit notwendigerweise das Material des Textträgers zu betonen, und nicht nur den Textträger als Teil der Materiellen Kultur. Allerdings bleibt letztendlich unklar, wie das Adjektiv ‚material‘, wie im Namen des Sonderforschungsbereichs verwendet, von ‚materiell‘ konzeptionell abgegrenzt wird. Es kann nur vermutet werden, dass dieser Begriff entsprechend der oben zitierten Einleitung auf den Werkstoff des Schriftträgers, d. h. das aus der Materie (= Rohstoff) durch Bearbeitung gewonnene Material, rekurriert.

Der Exzellenzcluster ‚*Matters of Activity*‘ der Humboldt-Universität Berlin (2019–2025) stellt nicht nur das Material/die Materialien selbst in den Vordergrund, sondern die soziale, produktive und symbolische Eigenaktivität des Materials, wobei es weniger um historische Fragen als um Herausforderungen an Materialien und Materialfragen der Zukunft geht (z. B. in der Bauforschung, Biophysik und im Industriedesign). Am ehesten wird dieses Gleichgewicht auf konzeptioneller Ebene (neben den bereits genannten Arbeiten von Latour und Schatzki) durch Herbert, Kalthoff, Torsten Cress und Tobias Röhl angesprochen und eingefordert.⁴³ Sie widmen sich im Rahmen des Sammelbandes „Materialität in Kultur und Gesellschaft“ den Herausforderungen von Materialität für die Sozial- und Kulturwissenschaften und konstatierten den Bedarf, auf die Span-

40 Hahn 2005.

41 Scholz/Vedder 2018.

42 Meier u. a. 2015.

43 Kalthoff/Cress/Röhl 2016.

nungsverhältnisse zwischen dem „Physischen und dem Symbolischen“ sowie zwischen „Materialität und Sozialität“ produktiv zu reagieren. Sie schlagen vor, das Zusammenspiel der materiellen und symbolischen Dimension in spezifischen Kontexten, Umgangsweisen und materiellen Arrangements in den Fokus zu nehmen, ohne eine analytische Engführung auf bestimmte Formen des Materiellen vorzunehmen. Sie begreifen „das Materielle weder [als] eine Determinante menschlichen Handelns“, noch sei es „beliebig durch menschliches Handeln konstruierbar; vielmehr werden die jeweiligen Arten und Weisen der Verflechtung als empirisch offene Frage behandelt“.⁴⁴

Genau darauf baut das den Beiträgen dieser MEMO-Ausgabe zu Grunde liegende Konzept der Aspektivierung auf: Es möchte das von den Autor*innen beschriebene Spannungsverhältnis von Physischem und Symbolischen durch den Zugang der Aspektivierung dynamisch und produktiv analysierbar machen. Dies soll, bevor das Konzept der Aspektivierung detaillierter dargelegt wird, kurz am Beispiel der Geschichtswissenschaften exemplifiziert werden: Aus deren Perspektive sind immer menschliche Akteure Teil der disziplinären Auseinandersetzung. Wird Material in den Mittelpunkt gestellt, braucht es den menschlichen Umgang damit, der sich in den Praktiken widerspiegelt. Ausgangspunkt für derartige Überlegungen kann daher immer nur sein, welche Aspekte von Material derart wahrgenommen wurden, dass sie zu Verschriftlichungsprozessen geführt haben. Vergangene Praktiken können nicht restlos rekonstruiert werden, werden jedoch insbesondere in Phasen, in denen Vorstellungen und Beobachtungen hinsichtlich Materialität voneinander abweichen, vermehrt diskursiviert.⁴⁵ Das stete Vorbeifließen von Wasser im nahegelegenen Fluss findet kaum Niederschlag in der schriftlichen Überlieferung, wohl aber sein Über-die-Ufer-Treten und die damit verbundenen Konsequenzen und Handlungen.

2. Aspektivierung

2. 1. Aspekt und Aspektivierung: Herleitung und bisherige Verwendung

Der Begriff ‚Aspekt‘ stammt aus der Astrologie und bezeichnet eine Konstellation von Planeten, beobachtbar zu einem bestimmten Moment und von einem bestimmten geographischen Standpunkt aus. Im Deutschen wurde ‚Aspect‘ im 15. Jahrhundert in dieser Bedeutung übernommen. Ursprünglich als *aspectus* von *aspicere* abgeleitet, konnte der Begriff aber auch ‚Aussehen‘ bzw. ‚Ansicht‘ und in prospektiver Bedeutung auch ‚Vorzeichen‘ meinen. Die heutige Bedeutung entwickelte sich erst seit dem 18. Jahrhundert.⁴⁶ Einem astrologischen Aspekt wurden (und werden) kanonisierte Bedeutungen und Auswirkungen zugeschrieben.⁴⁷ Es wird zwischen starken und schwachen Aspekten unterschieden: Die Konjunktion – wenn zwei Planeten vom Beobachtungsstandpunkt genau hintereinander, also im Winkel 0 zueinanderstehen – gilt als der stärkste Aspekt. Weder hat also der einzelne Planet eine feststehende Bedeu-

44 Kalthoff/Cress/Röhl 2016, S. 31.

45 Haumann 2020, S. 31.

46 Siehe den Eintrag zum Lemma ‚Aspekt‘ (<https://www.dwds.de/wb/Aspekt>), bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache.

47 Siehe zum Beispiel Lilly 1659, Geneva 1995.

tung noch eine generelle Beziehung zu einem anderen Planeten. Die Bedeutung und Auswirkung entstehen durch die Stellung der Himmelskörper zueinander vom Standpunkt der Beobachtung aus. Allerdings ist diese Bedeutung den Planeten bereits latent einbeschrieben (wenn Jupiter in Konjunktion mit Saturn, dann gilt x). In der Astrologie galt es,⁴⁸ in einem gesamten Sternbild die verschiedenen Aspekte zu einer Stiftung von Sinn zu definieren: Wie stehen zu einem Zeitpunkt die einzelnen Planeten zueinander, welche starken und schwachen Aspekte gibt es, etc.

In der Übersetzungslinguistik wird der Begriff ‚Aspektivierung‘ für die Abhängigkeit der Wortsemantik von seiner Umgebung verwendet.⁴⁹ Es wird berücksichtigt, dass die/der Autor*in eines zu übersetzenden Textes den verwendeten Begriff aspektiviert hat, d. h. nur diejenigen latenten Bedeutungen aktiviert hat, die mit der Umgebung des Wortes den beabsichtigten Sinn erzeugen, also etwa wenn aus dem Kontext erschießbar wird, dass mit dem verwendeten Begriff ‚Geld‘ eigentlich auf ‚Bargeld‘ verwiesen wird. In der Übersetzung muss dem Rechnung getragen werden, erstens indem nicht das Wort per se, sondern seine Aspektivierung übertragen wird. Weiters kann in einem Sprachsystem ein Wort bereits einen Aspekt integrieren (z. B. ‚Furcht‘, ‚Schrecken‘ oder ‚Schmerz‘ im englischen scream im Unterschied zu shout), während in einem anderen diese explizit gemacht werden müssen (z. B. im Deutschen: ‚vor Schmerzen schreien‘ im Unterschied zu ‚über den Hof schreien‘).⁵⁰

In der interdisziplinär ausgerichteten Wahrnehmungsforschung erscheint der Begriff ‚Aspekt‘, soweit für uns nachvollziehbar, zum ersten Mal als *terminus technicus* im frühen 20. Jahrhundert, als durch die epochalen Fortschritte von Physik und Medizin die Vorstellung einer unmittelbaren und ungefilterten Wahrnehmbarkeit von Umwelt massiv erschüttert wurde. Der Psychologe und Philosoph Alexius Meinong verwendete ‚Aspekt‘ als zentralen Begriff seiner wahrnehmungsgeleiteten Gegenstandstheorie, um damit zum Ausdruck zu bringen, dass es zwischen den Gegenständen und den ‚Wahrnehmungsobjekten‘ eine grundlegende Diskrepanz gibt, die Folge der eingeschränkten und manipulierbaren menschlichen Sinne ist.⁵¹ So sind Töne und Farben, weil auf physikalischen Schwingungen beruhend, „Aspekte, die nicht mit Objekten identisch sind.“⁵² Dieser Ansatz wurde von der Kognitionsforschung bestätigt, weiterentwickelt und gilt heute als Standardwissen.⁵³ Demnach werden grundsätzlich einzelne Reize eines Objekts wie Form, Farbe, Härte etc. als einzelne Aspekte von unterschiedlichen Rezeptoren erfasst und im Gehirn wieder zu einer Gesamtwahrnehmung zusammengesetzt.⁵⁴ Entscheidende Impulse für die Übernahme der Wahrnehmungstheorien in die Kulturwissenschaften leistete Maurice Merleau-Ponty, der in seiner „Phänomenologie der Wahrnehmung“ den menschlichen Körper als zentrale Membran der Mensch-Dinge-Beziehungen identifizierte. Nach Merleau-Ponty geht jeder gedanklichen oder sprachlichen Auseinandersetzung mit der materiellen Welt eine vorsprach-

48 Wir beziehen uns hier dezidiert auf die vormoderne Astrologie.

49 Gerzymisch-Arbogast 1996, S. 172–183.

50 Gerzymisch-Arbogast 2006, Sp. 1549 f.

51 Meinong setzt daher ‚Aspekt‘ mit ‚Aspektbeurteilung‘ synonym, um die Interpretationsleistung des menschlichen Rezipienten bei Wahrnehmungsleistungen zu betonen: Meinong 1906, S. 37–39; zur Gegenstandstheorie Meinong (1904) 1988.

52 Meinong 1906, S. 39 f.

53 Vgl. dazu beispielhaft Myers 2014, S. 251–253.

54 Livingston/Hubel 1988.

liche „Empfindung“ voraus, welche auch nur defizitär sprachlich wiedergegeben werden kann.⁵⁵ Die zentrale Bedeutung der vorsprachlichen Erfahrung des Materiellen wurde mittlerweile auch von der Entwicklungspsychologie bestätigt.⁵⁶ Hans-Peter Hahn spricht, darauf Bezug nehmend, von den ‚Beziehungsaspekten‘ als prägende Elemente der Wahrnehmung, da in der Interaktion mit materiellen Dingen sowohl auf bewusster als auch auf unterbewusster Ebene Verbindungen zwischen Subjekt und Objekt entstehen. Diese umfassen aber nie das Ding an sich, sondern immer bestimmte Aspekte, die für das Subjekt bedeutsam oder erinnerlich werden.⁵⁷ Dies gilt – aus Sicht der Autor*innen dieser Einleitung – auch für alle Erfahrungen des Materiellen jenseits des Dinghaften, wie beispielsweise für Regen oder Feuer. In der Dingwahrnehmung (sei es im Sinne ihrer Relevanz für eine Weltsicht oder eine konkrete Handlung) spielt die soziokulturelle Prägung des/der Rezipient*in eine zentrale Rolle. In der Kulturanthropologie werden entsprechend die Begriffe ‚Aspekt‘ und ‚Aspektivierung‘ angewendet, um beispielsweise zu erläutern, dass der Mensch nur das wahrnimmt, was als ‚erlebte Bedeutsamkeit‘ beschrieben wird. In seinem Beitrag zur philosophischen Anthropologie im „Handbuch für Kulturphilosophie“ führt Ralf Becker dies mit Bezug auf die kulturanthropologische Position Erich Rothackers näher aus:

„Bestimmend für die Auswahl des jeweilig bedeutsamen Aspekts ist ein Weltbild, das – in der alltäglichen Lebenswelt ebenso wie in der Wissenschaft – immer nur einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit präsentiert. Das Weltbild macht aus dem Weltstoff eine kulturelle Umwelt. Jede einzelne Aspektivierung artikuliert oder ‚desartikuliert‘ die erlebte Welt.“⁵⁸

Rothacker beschreibt diese Dynamis von Artikulierung und Desartikulierung am Beispiel der erlebten kulturellen Bedeutsamkeit des Waldes und bezeichnet die verschiedenen Wahrnehmungsentitäten als Aspekte (Bauer/Ge-
hölz, Förster/Forst, Jäger/Jagdgebiet, Wanderer/Schattengebiet, Verfolgter/
Unterschlupf, Dichter/Mythos): „In diesem Sinne erleben verschiedene Menschen denselben Weltstoff in ganz verschiedenen Aspekten.“⁵⁹ Interessant ist an diesem Modell, dass zunächst nicht die Wahrnehmung die Bedeutung begründet, sondern die ‚erlebte Bedeutsamkeit‘, und im Grunde dann erst wieder in einem zweiten Schritt semantische Bedeutung gestiftet wird.

Entscheidend für die Übertragung des Begriffs ‚Aspekt‘ aus seiner ursprünglichen Verwendung und des Begriffs ‚Aspektivierung‘ aus den Kontexten der

55 Merleau-Ponty 1966, S. 256.

56 Piaget 1974, S. 337 f.

57 Hahn 2005, S. 32; Hahn 2019, S. 9.

58 Becker 2008, S. 112, mit Verweis auf Rothacker 2008. Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass Erich Rothacker, der als einer der wichtigsten deutschen Nachkriegsphilosophen und als Begründer der Kulturanthropologie gilt und für diesen Bereich immer noch gültige Marker gesetzt hat, nicht nur „einer der umtriebigen Nationalsozialisten der Bonner Universität“ (Stöwer 2011 S. 13 f.) war, sondern auch in seinen geschichtsphilosophischen und anthropologischen Auffassungen ein äußerst nahes Verhältnis zum Faschismus pflegte; vgl. dazu Stöwer 2011. Dennoch wurde Rothackers kulturanthropologischer Ansatz nach dem Zweiten Weltkrieg ausführlich diskutiert und beispielsweise von Jürgen Habermas (Habermas 1958) als eine „die menschheitsgeschichtliche Entwicklung integrierende Ergänzung zum naturphilosophischen Ausgangspunkt Philosophischer Anthropologie“ (Yos 2017, S. 192) bezeichnet. Da gerade das von Rothacker im Rahmen eines Lexikonartikels zu ‚Selbstdarstellung‘ formulierte Beispiel des Waldes (Rothacker 1950) die Bedeutung der Aspektivierung deutlich macht, haben wir uns für diese Bezugnahme entschieden, obwohl Rothacker diese Verbildlichung wohl wegen der neoromantischen Besetzung des ‚deutschen Waldes‘ gewählt hat.

59 Rothacker 1950, S. 380.

Bedeutungskonstitution in den Sprachwissenschaften, der Kulturanthropologie und der Wahrnehmungsphilosophie für die Beschreibung kulturhistorischer Phänomene ist die Berücksichtigung eines Beobachtungsstandpunktes, die latenten Eigenschaften, die nur unter bestimmten Bedingungen aktiviert werden, sowie eine Dynamis der Fokussierung bestimmter wirksam werden der Zusammenhänge. Diesen Beobachtungsstandpunkt nehmen wir im Folgenden für eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Material ein.

2. 2. Aspektivierung und Material

Unter ‚Aspektivierung‘ verstehen wir jenen (historischen) Vorgang, aus der Vielzahl der Eigenschaften, Verfügbarkeiten, Zuschreibungen, Bedeutungen und Wirkungen eines Materials jene Aspekte zu fixieren, die in konkreten Settings sowie in Situationen oder Konstellationen als Teile kultureller Prozesse relevant sind.⁶⁰ Es wird entsprechend in den Vordergrund gerückt, dass Material nie an sich, d. h. mit *allen* seinen inhärenten und verknüpften Aspekten in Prozessen agiert oder in diese eingebunden wird, sondern immer nur spezifische Aspekte (bzw. Sets von Aspekten) in einem Vorgang aktiviert werden oder präsent sind. Jede Form des mittelbaren und unmittelbaren Zugriffs auf Material kann in diesem Sinne nur über Aspektivierungen erfolgen. Diese werden im Rahmen von unterschiedlichen Handlungen oder Prozessen durchgeführt. Wir betrachten, bearbeiten, fühlen, thematisieren, funktionalisieren Material nicht, wir aspektivieren Material überall dort, wo wir mit ihm in Interaktion treten. Bereits die Wahrnehmung eines Materials bzw. die initiale Auseinandersetzung mit einem Stoff erfolgt aufgrund bestimmter – aber nicht aller – Eigenschaften, die sicht-, fühl-, riech-, schmeck- oder hörbar sind, durch Messgeräte oder Werkzeuge bestimmt werden können etc.

Immer ist eine Interaktion mit Material geleitet von der Perspektive jener, die mit ihm in Kontakt treten, und die daran teilhat, dass bestimmte Eigenschaften in den Fokus rücken und andere ausgeblendet werden. Aspektivierungen sind daher auch an allen Funktionen beteiligt, die man Material in bestimmten Kontexten zuweist bzw. umgekehrt: sie sind beteiligt an der Affordanz (also dem Angebotscharakter), die man in einem bestimmten Material für einen Nutzungszusammenhang erkennt. Auch bei Praktiken oder ritualisierten Handlungen kommen nur bestimmte Aspekte von Materialien zum Tragen. Das gilt selbst dann, wenn Aspekte eines Materials im tradierten Usus weiterhin relevant bleiben, obwohl sich die Bedingungen der Materialalternativen für ein Gebrauchsobjekt verändert haben. Ein Beispiel dafür ist die nach wie vor verbreitete Verwendung eines Eierlöffels aus Plastik, Horn oder Perlmutter, die sich durchgesetzt hatte, weil die früher häufiger verwendeten Silberlöffel mit dem Eiweiß reagierten. Obwohl dies für die heute üblichen Standardbestecke aus Edel- oder Chromstahl nicht gilt und sie daher genauso gut verwendet werden könnten, wird in vielen Haushalten und in der Produktion der Löffel an dieser Tradition festgehalten. Lediglich das früher auch eingesetzte Elfenbein ist als Material für die Eierlöffel verschwunden, dies aber aus anderen Gründen: Der Aspekt „reagiert nicht mit Eiweiß“ wurde auf Grund der Artenschutzmaßnahmen grundsätzlich bedeutungslos. Entsprechend haben wir es

60 Siehe dazu auch Institut für Realienkunde 2019b, S. 18 f.

auch in den Bereichen ‚Materialwissen‘ und ‚Material als Ressource‘, in deren Kontext es um Themen der Zuschreibungen von Eigenschaften oder Wirkungen, Verfügbarkeit, Beschaffung, Bearbeitungstechniken etc. geht, mit Aspektivierungen zu tun. So werden etwa in einer Monografie zu den physikalischen Eigenschaften von Glas vermutlich die in einem utopischen Fantasy-Roman erdachten Wirkungsweisen dieses Materials nicht aufgezählt. Verfügbarkeit und Bewertung von Materialien sind ebenfalls abhängig von konkreten Aspekten, die ihre Verwendbarkeit in einem Kontext besonders sinnvoll machen. Umgekehrt werden auch Entscheidungen, Materialien nicht zu verwenden (etwa Amalgam für Zahnfüllungen aufgrund seiner gesundheits- oder umweltschädigenden Effekte) oder nicht zu zeigen (etwa bei verkleidetem Beton), aufgrund bestimmter (aber nicht aller) Aspekte getroffen.

Aspektivierung ist ebenso bei der Darstellung, Evokation und Beschreibung von Material in der Kunst, Literatur etc. von Bedeutung. Die Praktiken in den unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen sind dafür verantwortlich, dass nicht zu allen Zeiten und in allen Kontexten die Gesamtheit der darstellbaren Eigenschaften von Materialien realisiert wurden. Damit geht auch einher, dass der Anteil der repräsentierten Stofflichkeiten und Oberflächen an der Kommunikationsleistung variiert. In jedem Fall sind aber diese Repräsentationen und Evokationen von Material Teil einer bewussten oder unbewussten Bedeutungsgenerierung, die wiederum auf die kulturellen Prozesse in der physischen Welt rückwirken. Darüber hinaus können sowohl bei der Verwendung von Materialien in einem direkten Sinn als auch bei ihrem diskursiven Gebrauch durch Aspektivierungen in bestimmten Zeiten und Kontexten stärkere oder schwächere Links zwischen Materialien und Objekten entstehen, worin einer der Gründe für die oft fließende Grenze zwischen diesen beiden Kategorien liegt. Materialaspektivierungen werden in unterschiedlichen Formen soziokulturell etabliert und gegebenenfalls auch tradiert. Sie sind damit Teil von Prozessen der überindividuellen Bedeutungsgenerierung (und sei es, um mit diesen Festlegungen zu brechen) und folglich daran beteiligt, wie Kultur gemacht wird. Aspektivierung von Material ermöglicht, ‚vom Material her‘ zu denken (z. B. Holz als Material des Kreuzes Christi) und stellt damit gleichzeitig eine Abgrenzung von bisheriger Objektforschung dar.

3. Chancen und Herausforderungen

Für die Beiträge dieser Ausgabe ermöglicht der Begriff ‚Aspektivierung‘ im interdisziplinären Zugriff das Wahrnehmen, Identifizieren und Nutzen aller materiellen aus unterschiedlichen, disziplinär eingebetteten Blickwinkeln zu betrachten und sich so der Frage anzunähern, wie Material Kultur macht. Wenn man eben nicht fachspezifische Begriffe (wie ‚Materialikonologie‘, ‚Material als Ressource‘ etc.) verwendet, sondern die Materialaspektivierung als allgemeine Betrachtungsweise, ist die Anschlussfähigkeit für andere Disziplinen gegeben. Erst dann kann untersucht werden, wie das Leben der Menschen durch Materialien, ihre Wirkungen und ihre Zuschreibungen bestimmt ist. Die Aspektivierung verhindert darüber hinaus eine Hierarchie der Materialien, wie sie in der Kulturgeschichte entstanden ist, und ermöglicht hingegen eine Nivellierung, die Bronze und Kuhdung als Materialien vergleichbar macht. Dadurch werden übergreifende Analysen möglich.

So erlaubt es der Ansatz bspw. in der Kunstgeschichte gezielt den Fokus auf die im Werk aktivierte Bedeutung des Materials auszurichten. Auf diese Weise kann die Relevanz einer Materialikonologie für bestimmte Kunstwerke präzisiert werden, was grundlegend für eine Einschätzung ist, inwiefern Material Kultur macht. Dem einzelnen Material gelten zahllose semantische Zuschreibungen – jedoch nie alle, sondern nur einige werden in Produktion und Rezeption aspektiviert. Diese Aspekte gehen sowohl Allianzen mit dem Bildprogramm als auch mit der dem Kunstwerk verbundenen Performanz einher. Die Darstellung von Joseph als Zimmermann in seiner Werkstatt, der bei einer Holz verarbeitenden Tätigkeit gezeigt wird, ist in einer auf Pergament umgesetzten Buchminiatur anders zu bewerten und zu verstehen als auf einer Holztafel, die von einem Schreiner gefertigt wurde. Der auf seiner elfenbeinernen Kathedra sitzende Erzbischof Maximian konnte sich als Nachfolger König Salomos verstehen,⁶¹ während die Darstellung des Transports von Elfenbein einer heute vermissten Platte auf dem Reliquiar des Hl. Millan in San Millàn de Cogolla (11. Jh.) sich auf die Entstehungsgeschichte der elfenbeinernen Tafeln des Reliquiars selbst sowie die Beteiligung der verschiedenen Akteure seiner Stiftung und des Aufwandes hierfür bezog.⁶²

In den nicht material-orientierten Disziplinen (Geschichtswissenschaft, Germanistik) ist die Beschäftigung mit Materialität an und für sich ein Aspektivierungsvorgang, der seinen Niederschlag in der schriftlichen Überlieferung findet. So lässt sich im Beitrag von Elisabeth Gruber die in Texten diskursivierte Materialität von Wasser hinsichtlich der von Meier u. a. vorgeschlagenen begrifflichen Trias von ‚Materie‘, ‚Material‘ und ‚Materialität‘ als Abfolge kultureller Konzeptionierung und somit eben als Aspektivierung lesen. Wasser als Materie ist zunächst in verschiedenen Aggregatzuständen präsent in denen es in unterschiedlichen Intensitäten wahrgenommen wird. Zum Material wird Wasser, wenn es beispielsweise für den Antrieb von Mühlrädern kanalisiert wird. Die Materie ‚Wasser‘ wird zum Material, das für das In-Bewegung-Setzen von konkreten Objekten geformt wird (Antrieb). Historisch fassbar wird diese Materialität nur, wenn der Vorgang Eingang in die schriftliche Überlieferung findet. In ähnlicher Weise ermöglicht es die Aspektivierung, andere Materialien – etwa das im Kontext grundherrschaftlicher Verwaltung intensiv diskursivierte Holz – aus materialzentrierter Perspektive zu fassen. Zwar zielen die in der Verwaltungsüberlieferung thematisierten Praktiken der Holz- und Waldnutzung zunächst auf mögliche Verwendungsszenarien ab. Gleichzeitig erschließen differenzierte Begrifflichkeiten für unterschiedliche Holzqualitäten wirtschaftliche (Be-)Wertungen, soziale Zuschreibungen und Praktiken, deren Aufzeichnung nicht im Primärinteresse der verzeichnenden Akteur*innen stand.⁶³

Auch die Funktionen von diskursiviertem Material im Bild lässt einen der Aspektivierungsansatz besser verstehen. Hier wird erst mit einem Blick darauf, welche Materialeigenschaften, -wirkungen und -zuschreibungen in den Fokus gerückt werden, deutlich, wie diese an der Kommunikationsleistung beteiligt sind und welche Rezeptionsangebote sie machen. Dabei gilt es zu berücksich-

61 Ravenna, Museo Arcovescovile, 6. Jh. Siehe den Beitrag von Heike Schlie im vorliegenden Heft.

62 Zu dem Reliquiar siehe Hanan 2018.

63 Schläppi 2017, S. 16 f.; Kühtreiber/Schlie 2017.

tigen, dass diskursive Medien auch indirekte Verweise auf aspektiviertes Material beinhalten können (etwa, wenn in einem Bild die säuerlich wirkenden Gesichtszüge einer Person dargestellt werden, weil sie in eine Zitrone beißt). In dem in Temperamalerei ausgeführten Letzten Abendmahl eines Flügelretabels von 1494, das heute in Hluboka nad Vltavou (**Abb. 1**) aufbewahrt wird, tragen die ornamentalen bzw. floralen Reliefs von Stuhl und Bank dazu bei, die rechts im Vordergrund sitzenden Personen von Judas auf dem einfachen Dreibein ohne Schnitzarbeit abzugrenzen.⁶⁴ Die Art der Verarbeitung des Materials der Möbel ist neben anderen Markern wie beispielsweise der Kleidung dafür verantwortlich, jene Person, die Jesus verraten wird, im Bild auszuweisen.

Über den Zugriff der Aspektivierung können in weiterer Folge auch Strategien der Kunstproduktion hinsichtlich der Materialikonologie und der Ma-



Abb. 1 Letztes Abendmahl (Detail), Flügelretabel aus Doudleby, Hluboka nad Vltavou, Alsova Jihoceská Galerie, 1494, REALonline 012959. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-012959>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

terialdiskursivierung im Bild herausgearbeitet werden.⁶⁵ Auch für Untersuchungen im Bereich der Digital Humanities können Aspektivierungen von diskursiviertem Material mit Distant Reading/Viewing-Methoden kombiniert werden. Das bedeutet auf der Ebene des Bildlichen entweder spezifischere textuelle Annotationen zu verwenden, die diesen Bereich abdecken, oder eine Zusammenarbeit mit Bereichen wie etwa der Mustererkennung in der bildverarbeitenden Informatik anzustreben, die beispielsweise den Vergleich von bestimmten Holzmaserungen ermöglicht. Für die Untersuchung von Material in historischen Textquellen können die Konzepte eines ‚Topic Modeling‘ derart angepasst werden, dass auch die jeweiligen angesprochenen Materialaspekte verglichen werden können. Zudem profitieren Digitalisierungsstrategien von Kulturerbe von der Frage, welche Materialaspekte überhaupt dokumentiert, vermittelt und erfahrbar gemacht werden können.

64 Zu den Funktionen von Erzählstrategien der Möbel in Bildern des Letzten Abendmahls siehe Nicka 2022, S. 50–60.

65 Siehe beispielsweise Schlie 2022, bes. S. 17 und 20.

In der Archäologie liegt mit dem Forschungsfokus auf materiellen Hinterlassenschaften die Berücksichtigung von Werkstoffen bei Artefakten und deren Ver- und Bearbeitung auf der Hand. Besonders augenfällig wird dies an der prähistorischen Großepochengliederung für den eurasischen Raum, die seit dem 19. Jahrhundert mit Steinzeit – Bronzezeit – Eisenzeit maßgeblich auf Hauptmaterialien rekurriert. Auch wenn jener Autor, auf den maßgeblich diese Dreigliederung zurückgeht – Christian Jürgensen Thomsen – in seiner Hauptpublikation von 1837 ausdrücklich betont, dass die Werkstoffe nur ein Kriterium unter mehreren zur Charakterisierung der Epochen darstellt,⁶⁶ hat insbesondere in der populärwissenschaftlichen archäologischen Literatur diese werkstoffbezogene Bezeichnung bisweilen eine Sogwirkung in Richtung eines Materialdeterminismus entwickelt. So hält sich beinahe unvermindert die stark vereinfachende Konsequenzbehauptung, dass komplexere metallurgische Verfahren auch zu komplexeren Sozialstrukturen führen würden.⁶⁷ Der Reiz und gleichzeitig die methodische Herausforderung in der Beschäftigung mit Gießgefäßen, wie im Beitrag von Thomas Kühtreiber als Thema gewählt, besteht darin, dass die aspektivierten Stoffe und Substanzen nicht mehr vorhanden sind. Ein vergleichbares archäologisches Phänomen sind die sogenannten Pfostenlöcher oder Pfostengruben: Dabei handelt es sich um künstliche, in der Aufsicht meist runde Vertiefungen im Boden, die sich durch eine meist andersartige Verfüllung vom umgebenden Sediment abzeichnen.⁶⁸ In den seltensten Fällen ist aber noch das Holz des ehemaligen Standpfostens erhalten – die materielle Interpretation erfolgt somit indirekt über sekundäre Kriterien, wie die Form des eigentlichen Pfostenlochs als Negativ des ehemaligen Holzkörpers, etwaige Steine zur Verkeilung des Pfostens, oder die lineare Anordnung mehrerer Gruben, die auf einen Hausgrundriss schließen lassen. Im wahrsten Sinne des Wortes wurden und werden basierend auf einem Negativ-Befund weitreichende bautechnische und kulturelle Schlüsse gezogen.⁶⁹ Die mit der Absenz des Hauptmaterials verbundene Restunsicherheit zu thematisieren, ist auch eine Aufgabe, die sich der Autor in seinem Beitrag stellt. Figural gestaltete Gießgefäße können dahingehend einen Lösungsansatz bieten, weil davon ausgegangen werden kann, dass deren Gestaltung in engem Zusammenhang mit dem Gebrauch derselben und damit auch mit den Flüssigkeiten stehen. Der Zugang der Aspektivierung ist bei diesem Vorhaben besonders hilfreich, weil durch ihn etwaige Materialdeterminierung in archäologischen Logiken aufgebrochen werden können.

66 Zur Erstpublikation des Dreiperiodensystems Thomsen 1837; zur Kriterienbildung Thomsen 1858, S. 14; siehe dazu Eggert 2005, S. 23–25.

67 Exemplarisch Lippert/Walde 1985, S. 25 f.

68 Dass es sich hierbei um eingetiefte Standspuren von vertikalen Elementen von Holzbauten handelt, wurde im späten 19. Jahrhundert zum ersten Mal erkannt, wobei die lineare Anordnung der Gruben die Zugehörigkeit zu einem Gebäude plausibilisiert. Erstpublikation Schuchhardt 1909, bes. S. 215 f.; siehe dazu auch Eggers 1986, S. 220–226.

69 Siehe dazu grundlegend Zimmermann 1998.

4. Aspektivierung konkret

Der Beitrag von Heike Schlie (<https://memo.imareal.sbg.ac.at/wsarticle/memo/2023-schlie-das-kunstwerk-als-materiale-figura/>) zum Lütticher Taufbecken verfolgt das Ziel, eine materialikonologische Herangehensweise für die Kunst der Vormoderne hinsichtlich der Aspektivierungsmethode zu schärfen. Der Ansatz der Aspektivierung erlaubt eine gezielte Analyse, welche Eigenschaften, Zuschreibungen und Wirkungen eines Materials aus einer Vielzahl seiner Bedeutungen für ein bestimmtes Kunstwerk aktiviert werden. Zudem wird beschrieben, welche Allianzen das reine und finale Produktionsmaterial zu weiteren faktisch oder ideell beteiligten Materialien eingeht – hier zum Taufwasser, zum Jordanwasser sowie zum Wachs des Ausschmelzverfahrens. Darüber hinaus sollen technikikonologische Analysen zur Forschung über das Lütticher Taufbecken beigetragen werden. Die Aspekte der Gusstechnik sowie der Fluidität der Bronze im Werkprozess, beides in Referenz zum Fluss des Taufwassers, werden im Bild- und Schriftsystem und konkret an der technischen Einfügung von Figuren für einen Gesamtsinn sowohl des Taufbeckens als Objekt als auch der Praxis des Taufens fruchtbar gemacht. Ausgehend von der typologischen Bedeutung des Lütticher Taufbeckens wird darüber hinaus ein Vorschlag formuliert, welche Rolle dem Material aus der Perspektive eines ‚Kunstwerks als Figura‘ (nach Auerbach) zuzuschreiben ist.

Der Beitrag von Elisabeth Gruber (<https://memo.imareal.sbg.ac.at/wsarticle/memo/2023-gruber-wasser-fliesst/>) nähert sich dem Einfluss von Wasser auf das Handeln der Menschen über die Aspektivierung einer spezifischen Materialeigenschaft, dem Fließen. Fließendes Wasser stellt einen zentralen Interaktionsanlass dar, der sich nicht darin erschöpft, Wasser zu kanalisieren oder als Antriebskraft zu nutzen. Im Beitrag wird danach gefragt, welche weiteren Aktionen, Reaktionen oder Handlungsangebote aktiviert werden und welche Formen gemeinschaftlichen Handelns, sozialer Praktiken oder Wechselwirkungen zwischen Mensch und Natur ausgelöst werden.

Der Aufsatz von Thomas Kührtreiber (<https://memo.imareal.sbg.ac.at/wsarticle/memo/2023-kuehtreiber-kommunizierende-gefaesse/>) beschäftigt sich mit Materialaspektivierungen bei figural ausgestalteten Gießgefäßen. Wie bestimmen die Flüssigkeiten und Rituale die Gefäße und wie bestimmen in weiterer Folge die gefestigten soziokulturellen Bedingungen den Materialgebrauch? Das Forschungsinteresse an dieser Funktionsgruppe teilen sich Kunstgeschichte und Archäologie, wobei die kunsthistorischen Publikationen eher auf die metallenen, jene der Archäologie eher auf Keramikobjekte fokussieren – Materialaspektivierung kann also auch eine Frage des disziplinären Augenmerks sein, wobei hier auch implizit Materialbewertungen in die Auswahl einfließen. Der Autor verfolgt einen Ansatz, bei dem Materialwissen die zentrale Kategorie der Aspektivierung darstellt, wobei Wissen in der Wechselwirkung zwischen Praxis und Diskurs generiert und transformiert wird. Somit kann im Beziehungsdreieck ‚Material – Gesellschaft/menschlichen Akteuren – Praxis/Diskurs‘ von einem dynamischen Prozess ausgegangen werden, in dem jede Veränderung in diesem Gefüge Folgen für andere Komponenten haben und damit zu neuen Materialaspektivierungen führen kann.

Die Funktionen der Materialaspektivierungen für die Erzählstrategien visueller Medien des Mittelalters werden im Beitrag von Isabella Nicka (<https://memo.imareal.sbg.ac.at/wsarticle/memo/2023-nicka-stein-und-erde-gestalten/>)

anhand der Miniaturen der *Concordantiae Caritatis* (um 1355, Stiftsbibliothek Lilienfeld) in den Fokus gerückt. Ausgangspunkte für die Untersuchungen sind Annotationen zu Darstellungen von marmoriertem Stein sowie zu trockenen Erdschollen/zerklüfteten Felsen aus der Bilddatenbank REALonline, die mit Methoden aus den Digital Humanities ausgewertet und visualisiert wurden. Eingenommener Raum und Funktionen dieser Materialien unterscheiden sich wesentlich, wodurch verschiedene Anforderungen, die sich im Rahmen des Forschungsprozesses ergeben, anhand eines Distant Viewings thematisiert und in Detailuntersuchungen reflektiert werden können.

Alle vier Beiträge stellen ‚Materialität‘ hinsichtlich der Potenziale, Latenzen und Optionen konkreter Materialien in den Vordergrund. Um zu erfassen, wie es von diesen Potenzialen zu einer tatsächlichen Materialisierung bzw. Realisierung in den Objekten und Kulturpraktiken kommt, ist die Aspektivierung die in dieser Ausgabe angebotene und erprobte methodische Metapher.

5. Bibliografie

- Becker, Ralf: Philosophische Anthropologie. In: Konersmann, Ralph (Hg.): Handbuch der Kulturphilosophie. Stuttgart 2012, S. 158–168.
- Beer, Manuela (Hg.): Magie Bergkristall, Museum Schnütgen. Köln 2022.
- Berger Karl C.: Stofflichkeit in der Kultur. In: Berger, Karl C. / Schindler, Margot / Schneider, Ingo: (Hg.) Stofflichkeit in der Kultur. Referate der 26. Österreichischen Volkskundetagung vom 10.–13. November 2010 in Eisenstadt. Unter Mitarbeit von Johanna Stadlbauer. Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, N.S. 25. Wien 2015, S. 8–13.
- Binding, Günther: Holzbau. In: Lindgren, Uta (Hg.): Europäische Technik im Mittelalter. 800 bis 1400. Berlin 1996, S. 81–86.
- Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Berlin 2010.
- Büll, Reinhard: Das große Buch vom Wachs – Geschichte, Kultur, Technik. 2 Bände. München 1977.
- Eggers, Hans Jürgen: Einführung in die Vorgeschichte. 3. Auflage. München/Zürich 1986.
- Eggert, Manfred K. H.: Prähistorische Archäologie. Konzepte und Methoden. 2. Auflage. Tübingen/Basel 2005.
- Fox, Richard / Panagiotopoulos, Diamantis / Tsouparopoulou, Christina: Affordanz. In: Meier, Thomas / Ott, Michael R. / Sauer, Rebecca (Hg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Materiale Textkulturen. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933 Bd. 1. Berlin/München/Boston 2015, S. 63–70.
- Gell, Alfred: Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford 1998.
- Geneva, Anne: Astrology and the Seventeenth Century Mind: William Lilly and the Language of the Stars. Manchester 1995.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun: Termini im Kontext. Verfahren zur Erschließung und Übersetzung der textspezifischen Bedeutung von fachlichen Ausdrücken. Forum für Fachsprachen-Forschung 31. Tübingen 1996, S. 172–183.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun: Valenz und Übersetzung, in: Ágel, Vilmos / Eichinger, Ludwig M. / Eroms, Hans Werner / Hellwig, Peter / Heringer, Hans Jürgen / Lobin, Henning (Hg.): Dependenz und Valenz. Dependency and Valency. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung. A International Handbook of Contemporary Research. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (= Handbooks of Linguistics and

- Communications Sciences 25/2). 2. Halbband. Berlin/New York 2006, Sp. 1549–1560. (<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110171525.2.13.1549/html>)
- Gibson, James J.: Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung. München 1982.
- Habermas, Jürgen: Anthropologie, in: Diemer, Alwin / Frenzel, Ivo (Hg.): Fischer Lexikon Philosophie. Frankfurt a.M. 1958, S. 18–35.
- Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin 2005.
- Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur? Fragestellungen, Entwicklungen, Potenziale, in: MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online 5 (2019): Perspektiven auf materielle Kultur, S. 5–19.
- Hanan, Melanie: The Aemilian casket reliquary: A product of institutional patronage. In: Camps, Jordi (Hg.): Romanesque patrons and processes. London/New York 2018, S. 195–204.
- Hansen, Klaus P.: Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung. 3. Auflage. Tübingen/Basel 2003.
- Haumann, Sebastian: Kalkstein als „kritischer“ Rohstoff. Eine Stoffgeschichte der Industrialisierung, 1840–1930. Umwelt- und Klimageschichte 2. Bielefeld 2020.
- Hefner-Altenneck, Jakob Heinrich von: Eisenwerk oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance. Frankfurt am Main 1870.
- Huppenbauer, Markus/Reller, Armin: Stoff, Zeit und Energie: Ein transdisziplinärer Beitrag zu ökologischen Fragen. GAIA – Ecological Perspectives for Science and Society 5/2 (1996), S. 103–115.
- Ingold, Tim: Materials against materiality. Archaeological Dialogues 14 (2007), S. 1–16.
- Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit: Begriffsforum. In: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Hg.): Object Links – Dinge in Beziehung. Formate – Forschungen zur Materiellen Kultur 1. Wien/Köln/Weimar 2019, S. 21–24.
- Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Hg.): Object Links – Dinge in Beziehung. Formate – Forschungen zur Materiellen Kultur 1. Wien/Köln/Weimar 2019.
- Kalthoff, Herbert / Cress, Torsten / Röhl, Tobias: Einleitung. Materialität in Kultur und Gesellschaft. In: Kalthoff, Herbert / Cress, Torsten / Röhl, Tobias (Hg.): Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften. Paderborn 2016, S. 11–41.
- Kern, Manfred / Kühtreiber, Thomas / Nicka, Isabella / Zerfaß, Alexander (Hg.): Medialität und Materialität „großer Narrative“. Religiöse (Re-) Formationen. Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit 11. Heidelberg 2021.
- Klein, Ursula / Spary, E. C. (Hg.): Materials and Expertise in Early Modern Europe. Between Market and Laboratory. Chicago/London 2010.
- Kluge, Friedrich / Götze, Alfred: Lemma „Kultur“. In: Mitzka, Walther (Hg.): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 21. Auflage. Berlin/New York 1975, S. 411.
- Koesling, Volker: Vom Feuerstein zum Bakelit. Historische Werkstoffe verstehen. In: Schriftenreihe zur Restaurierung und Grabungstechnik 5–6. Stuttgart 1999.
- Kühnel, Harry: Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Versuch einer Darstellung – Erfordernis der Gegenwart. In: Festschrift für Karl Lechner zum 70. Geburtstag. Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich 1967 (37), S. 215–247.
- Kühtreiber, Thomas / Schlie, Heike: Holz als Geschichtsstoff: Das Materielle in den Dingkulturen. In: Holz in der Vormoderne. MEMO 2017 (1), S. 1–11.
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt am Main 2007.
- Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt am Main 2008.

- Lilly, William: Christian Astrology, London. Printed by T. Brudenell for J. Partridge and H. Blunden, 1647. London (Macock) 1659.
- Lindgren, Uta: Einleitung. In: Lindgren, Uta (Hg.): Europäische Technik im Mittelalter. 800 bis 1400. Tradition und Innovation. Ein Handbuch. 2. Auflage. Berlin 1996, S. 13–25.
- Lippert, Andreas / Walde, Elisabeth: Einleitung: Österreich und Südtirol in der Ur- und Frühzeit. In: Lippert, Andreas (Hg.): Reclams Archäologieführer Österreich und Südtirol: Denkmäler und Museen der Urgeschichte, der Römerzeit und des frühen Mittelalters. Stuttgart 1985, S. 17–55.
- Livingstone, Margaret S. / Hubel, David H.: Segregation of form, color, movement, and depth: Anatomy, physiology, and perception. In: Science 240 (1988), S. 740–749.
- Mauss, Marcel: Conceptions qui ont précédé la notion de matière. In: Mauss, Marcell: OEuvres, Bd. 2: Représentations collectives et diversité des civilisations. Alençon 1969, S. 161–168 (Erstdruck in: 11^e semaine internationale de synthèse: Qu'est-ce que la matière? Histoire d'un concept et conception actuelle [Tagung Paris 1939]. Paris 1945).
- Meier, Thomas / Focken, Friedrich-Emanuel / Ott, Michael R.: Material. In: Meier, Thomas / Ott, Michael R. / Rebecca Sauer (Hg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin/München/Boston 2015, S. 19–33.
- Meinong, Alexius: Aspekt und Wahrnehmung. In: Meinong, Alexius: Über die Erfahrungsgrundlagen unseres Wissens. Abhandlungen zur Didaktik und Philosophie der Naturwissenschaft 6. Berlin 1906, digitaler Reprint Berlin/Heidelberg, S. 37–46. (https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-642-47618-1_3).
- Meinong, Alexius: Über Gegenstandstheorie. In: Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie, Leipzig 1904, S. 1–50 [Neudruck als Philosophische Bibliothek 361, Hamburg 1988].
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966.
- Myers, David G.: Lehrbuch Psychologie. 3. Auflage, Berlin/Heidelberg 2014. (<https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-642-40782-6>).
- Neumeister, Mirjam (Hg.): Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä. München 2013.
- Nicka, Isabella: Prozessierte Objekte? Möbel in den Erzählstrategien visueller Medien des Mittelalters. formate – Forschungen zur Materiellen Kultur 3. Wien 2022.
- Otter, Chris: Locating Matter. The Place of Materiality in Urban History, in: Bennett, Tony / Joyce, Patrick (Hg.): Material Powers. Cultural Studies History and the Material Turn. Milton Park 2010, S. 38–59.
- Pescarmona, Giovanni: Augmented Reality and Renaissance Painting. An AR Experience for the Fitzwilliam Museum in Cambridge. In: Israel, Johann Habakuk / Kassung, Christian / Sieck, Jürgen (Hg.): Kultur und Informatik. Extended Reality. Glückstadt 2020, S. 229–241.
- Piaget, Jean: Der Aufbau der Wirklichkeit beim Kinde. Stuttgart 1974.
- Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München 1994.
- Reith, Reinhold (Hg.): Von der Materie zum Material. Werkstoffe in der Geschichte. In: Technikgeschichte 68/4 (2001), S. 301–306.
- Riello, Giorgio: Cotton. The Fabric that Made the Modern World. New York 2013.
- Rothacker, Erich: Probleme der Kulturanthropologie [1942]. Bonn 2008.
- Rothacker, Erich: Selbstdarstellung. In: Ziegenfuß, Werner / Jung, Gertrud (Hg.): Philosophen-Lexikon. Handwörterbuch der Philosophie nach Personen. Bd. 2. Berlin 1950, S. 375–382.
- Scharfe, Martin: Signatur der Dinge. Anmerkungen zur Körperwelt und objektiver Kultur. In: König, Gudrun M. (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur. Studien und Materialien 27. Tübingen 2005, S. 93–116.
- Schatzki, Theodore: Materiality and Social Life. Nature and Culture 2010 (5/2), S. 123–149.

- Schatzki, Theodore R.: A New Societist Social Ontology. *Philosophy of the Social Sciences* 2003 (33/2), S. 174–202.
- Schatzki, Theodore R.: *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*. University Park 2002.
- Schläppi, Daniel: Sorge um Wald und Bäume als Kerngeschäft vormoderner Politik und Verwaltung. Das Beispiel der Schweizer Kleinstadt Zug. In: *MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online* 1 (2017), Holz in der Vormoderne, S. 12–32. (<http://memo.imareal.sbg.ac.at/wsarticle/memo/2017-schlaeppi-sorge-um-wald/>)
- Schlie, Heike: Framing – Deframing – Reframing. Zu einer Kunstgeschichte als Objektwissenschaft am Beispiel des Goldschmiedewerks von Nikolaus von Verdun und des Flügelrelabels von 1331 im Stift Klosterneuburg, in: Scholz, Peter/Weppelmann, Stefan (Hg.): *Special Objects. Werke jenseits von Norm und Kanon*. München 2022, S. 10–21.
- Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur* (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 6). Berlin/Boston 2019.
- Schuchhardt, Carl: Die Römerschanze bei Potsdam nach den Ausgrabungen von 1908 und 1909. *Prähistorische Zeitschrift* 1909 (1), S. 209–238.
- Sporbeck, Gudrun: Textilherstellung – Zu mittelalterlichen Spinn- und Webgeräten. In: Lindgren, Uta (Hg.): *Europäische Technik im Mittelalter. 800 bis 1400*. Berlin 1996, S. 471–478.
- Stöwer, Ralph: *Erich Rothacker. Sein Leben und seine Wissenschaft vom Menschen*, Bonner Schriften zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte. Band 2. Bonn 2011.
- Thomsen, Christian Jürgensen: Kurzgefaßte Übersicht über Denkmäler und Alterthümer aus der Vorzeit des Nordens, In: Petersen, Niels Matthias / Thomsen, Christian Jürgensen: *Leitfaden zur Nordischen Alterthumskunde*. Kopenhagen 1837, S. 25–93.
- Thomsen, Christian Jürgensen: Sendschreiben an die erste Section der Versammlung der deutschen Alterthums- und Geschichtsforscher zu Berlin. *Korrespondenzblatt der Gesamtversammlung der Deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine* 1858 (6/12), S. 114 f.
- Wagner, Monika: Das Material als Akteur – oder: „Eine Schleimmasse, die einen Willen hat“. In: Feist, Ulrike/Rath, Markus (Hg.): *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung*. Berlin 2012, S. 481–490.
- Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001.
- Weber, Heike: Zur Materialität von Müll: Abfall aus stoffgeschichtlicher Perspektive. In: *Blätter für Technikgeschichte* 77 „Materialien“ (2015), S. 75–100.
- Welsch, Norbert / Schwab, Jürgen / Liebmann, Claus Chr.: *Materie. Erde, Wasser, Luft und Feuer*, Berlin/Heidelberg 2013.
- Yos, Roman: „Eine kritische Anthropologie unter schlägt das nicht.“ – Jürgen Habermas’ Lexikonartikel über „Anthropologie“ in seinem Kontext. In: Ebke, Thomas / Edinger, Sebastian / Müller, Frank / Yos, Roman (Hg.): *Mensch und Gesellschaft zwischen Natur und Geschichte: Zum Verhältnis von Philosophischer Anthropologie und Kritischer Theorie*. Berlin/Boston 2017, S. 191–216.
- Zimmermann, Wilhelm Hajo: Pfosten, Ständer und Schwelle und der Übergang vom Pfosten- zum Ständerbau – Eine Studie zu Innovation und Beharrung im Hausbau. Zu Konstruktion und Haltbarkeit prähistorischer bis neuzeitlicher Holzbauten von den Nord- und Ostseeländern bis zu den Alpen, *Probleme der Küstenforschung im südlichen Nordseegebiet* 25. Oldenburg 1998, S. 9–241.
- Zumbrägel, Christian: *Material Flows in Early Modern History of Science and Technology: A Theoretical and Methodological Introduction*. In: Jalobeanu, Dana / Wolfe, Charles T. (Hg.): *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*. Berlin/Heidelberg 2020. (https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-319-20791-9_254-1)

Das Kunstwerk als materiale Figura

Aspektivierung, Agency und Affordanz der Bronze im Fall des Lütticher Taufbeckens

Heike Schlie

Die vorliegende Untersuchung will den materialikonologischen, kunsttheoretischen und im weitesten Sinne epistemologischen Status des Materials ‚Bronze‘ bzw. ‚Messing‘ für das Taufbecken fokussieren, welches 1104–1118 für die Kirche Notre-Dame-aux-Fonts in Lüttich nach dem Vorbild des Ehernen Meeres im Salomonischen Tempel gefertigt wurde und sich heute in der Stiftskirche St. Bartélemy befindet (s. u., Abb. 1). Allerdings geht es primär nicht um neue Deutungsvorschläge für dieses Werk, sondern um die Vorstellung eines methodischen Modells für eine Evaluierung des Materials für die Werkentstehung, Werkbedeutung, Werkwirkung, Werkrezeption usw. Der Beitrag wird sowohl der Affordanz als einem produktiven Faktor des Materials, seiner Agency im Werkkontext als auch einer Aspektivierung des Materials in Produktion und Rezeption anhand dieses Fallbeispiels nachgehen. Neben dem Ziel, das Modell der Aspektivierung für die Materialikonologie zu evaluieren, sollen insbesondere mit dem Material einhergehende technikikonologische Erwägungen zur Forschung über das Lütticher Taufbecken beigetragen werden. Dies betrifft insbesondere die Aspekte der Gusstechnik sowie der Fluidität der Bronze im Werkprozess, beides in Referenz zum Fluss des Taufwassers und zu Metaphern einer metallurgischen Liquefaktion des Christuskörpers. Von der typologischen Bedeutung des Lütticher Taufbeckens ausgehend wird darüber hinaus ausgeführt, welche Rolle dem Material für das „Kunstwerk als Figura“ nach Auerbach zuzuschreiben ist.

The present study aims to focus on the material iconological, art theoretical and, in the broadest sense, epistemological status of the material ‚bronze‘ or ‚brass‘ for the baptismal font, which was made in 1104–1118 for the church of Notre-Dame-aux-Fonts in Liège based on the model of the Bronze Sea in Solomon’s Temple. However, the primary aim is not to propose new interpretations for this work, but to present a methodological model for an evaluation of the material for the work’s creation, work meaning, work effect, work reception, and so on. The article will investigate both the affordance as a productive factor of the material, its agency in the context of the work, and an aspectivation of the material in production and reception on the basis of this case study. In addition to the goal of evaluating the model of aspectivation for material iconology, considerations of technology iconology associated with the material in particular will be contributed to research on the Liège baptismal font. This concerns in particular the aspects of the technique of casting as well as the fluidity of the bronze in the working process,



memo

Empfohlene Zitierweise:

Schlie, Heike: Das Kunstwerk als materiale Figura. Aspektivierung, Agency und Affordanz der Bronze im Fall des Lütticher Taufbeckens. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S. 22–59. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231002.

both in reference to the flow of the baptismal water and to metaphors of a metallurgical liquefaction of the Christ body. Starting from the typological significance of the Liège baptismal font, the role of the material for the „work of art as figura“ according to Auerbach is discussed as well.

1. Einleitung

Im Bereich der *Material Culture Studies* gelten die Untersuchungsordnungen immer noch mehr den Dingen als den Materialien. Es lässt sich der Eindruck gewinnen, dass es in den kulturwissenschaftlichen Disziplinen – auch in der Kunstgeschichte – kaum möglich ist, das Material zu thematisieren, ohne primär von den Dingen bzw. Werken zu sprechen. Zudem scheint zu gelten, dass die Loslösung der *materia* von der Dinglichkeit traditionell eher in den Bereich der Philosophie gehört – und dort allerdings auch keine konkreten Materialien meint. Gesellschaften, Kulturen und sogar geistige Modelle sind allerdings determiniert durch das, was in den konkreten materialen¹ Bedingungen unserer Lebenswelt vorgegeben ist. Das betrifft nicht nur Werkstoffe, sondern auch Materialien, mit denen in Praktiken umgegangen werden muss, wie zum Beispiel das Wasser, das einerseits einen hohen Nutzwert, andererseits große Gefahrenpotentiale hat.² Für die Werkstoffe gilt, dass ihre Bearbeitbarkeit und ihre physikalischen Eigenschaften die entstehenden Dinge in ihrem So-Sein erst ermöglichen. Darüber hinaus ist es auch im Bereich der künstlichen Materialien selbst heute nicht so, dass man ein Material genau nach einem Wunschkatalog seiner Eigenschaften und Nicht-Eigenschaften schaffen bzw. erfinden könnte.³ Für einen kulturgeschichtlichen Ansatz bedeutet dies, dass zuallererst das Material Kultur ‚macht‘ und Vorbedingungen, Anregungen und Ermöglichungen für Dinge und Praktiken setzt. Auch für die geistigen Modelle dürfte gelten, dass zwar ein Denken über diese materiale Determiniertheit hi-

1 Das Adjektiv ‚material‘ wird hier für ‚das Material oder die Materialien betreffend‘ verwendet. Mit ‚Material‘ als Substantiv ist sowohl jegliche gegebene und kulturell potenziell verhandelbare vor- und nichtdingliche Stofflichkeit (z.B. auch Wasser oder Wein) als auch zu Dingen verarbeitetes Material gemeint. Wenn hier von ‚Materialen Kulturen‘ die Rede ist, sind dies die ‚Kulturen des Materials und der Materialien‘. Die ‚Materielle Kultur‘ umfasst dabei sowohl die ‚Materialen Kulturen‘ als auch die ‚Dingkulturen‘, die beide zwar nicht absolut trennscharf, jedoch notwendiger- und sinnvollerweise zu unterscheiden sind. Zur Zeit wird der Begriff ‚Materiale Kultur‘ zwar auch synonym zur ‚Materiellen Kultur‘ verwendet, es gibt allerdings Tendenzen zu seiner expliziten Verwendung, wenn es um Materialien geht (siehe beispielsweise <https://www.bauhaus-dessau.de/bauhaus-lab-2015.html> zum gläsernen Kubus). Der Materialbegriff ist in dieser Studie sehr weit gefasst und würde den die Tinte trocknenden Schreibsand (für die Materialien Textkulturen) oder auch die benötigten 2500 Liter Wasser für die Produktion eines T-Shirts einschließen, was heute allein schon aus Gründen ökologischer Sensibilisierung geboten scheint. Mit Material ist hier auch alles gemeint, was für eine Kultur an Stofflichem relevant ist oder auf sie einwirkt, nicht nur das von Menschen geweihte und eingefüllte Taufwasser, sondern auch z.B. der Schnee der Lawine, der in der Lawinenkunde tatsächlich ‚Material‘ genannt wird. Auf eine Abgrenzung Materie/Material wird hier verzichtet, zumal sich im transdisziplinären Usus in genereller Hinsicht keine einheitlichen Definitionen fixieren lassen, dies konstatieren auch Meier u.a. 2015, S. 22, die diese Unterscheidung letztlich allerdings dennoch unternehmen. Siehe dazu auch die Einleitung dieses Bandes.

2 Siehe den Beitrag von Elisabeth Gruber in dieser Ausgabe.

3 Ein einfaches Beispiel wäre, dass ein Messer mit der größtmöglichen Schärfe nicht rostfrei sein kann. Die Kunst besteht hier darin, das Material und die Bearbeitung so zu wählen, dass die antagonistischen Eigenschaften optimal austariert werden (Dank an Klaus Frings für diesen Hinweis). Ein weiterer antagonistischer Konflikt besteht beim Metall zwischen Härte und Biegsamkeit.

naus möglich ist, aber wohl doch durch sie gesteuert und an ihr geschult ist, was auch für die Materialität der eigenen Körperlichkeit gilt.

Für die Kunstgeschichte ist die Vernachlässigung des Materials eines Kunstwerks eng mit der Geschichte der Kunstkritik und Kunsttheorie verknüpft. Bandmann schreibt in einem der frühesten expliziten Beiträge zur Materialikonologie: „Solange man das Wesen der Kunst in der Idee, im Disegno und Concetto begründet sah, bezeichnete das verwendete Material nur das Medium, dessen die nach Anschaulichkeit drängende Idee bedurfte.“⁴ Bandmann sieht gar für das 15. und 16. Jahrhundert eine Negierung des Materials insofern, als dass es so weit wie möglich sublimiert und in seiner sinnlichen Erscheinungsform „gedämpft wird, damit die Idee in ihrer reinen Form zum Vorschein kommen kann“,⁵ wobei hier offen bleibt, ob dies einem Bestreben der frühneuzeitlichen Kunst selbst oder einer modernen kunstwissenschaftlichen Projektion geschuldet ist. Zuletzt hat die Entwicklung der Kunstgeschichte zu den Bildwissenschaften und den Visual Studies – so wichtig sie für das Fach Kunstgeschichte waren – eine Fortschreibung dieser Negation des Objektstatus sowie der Materialbedingtheit der Kunstwerke bewirkt.

In diesem Beitrag wird angestrebt, die Materialität der Dinge tatsächlich unter den Bedingungen ihrer spezifischen Substantialität oder Stofflichkeit zu perspektivieren und somit in den Fokus zu rücken, wie das Material bzw. die diversen Materialien die Kulturen mitbestimmen, determinieren und konstituieren. Diese Perspektive, die auch Optionen einer Materialaktivität einschließen soll, lässt sich an dem zu diskutierenden Beispiel fassen als: ‚Bronze gibt dem Taufbecken Gestalt und bestimmt seine Dinghaftigkeit‘, statt eines: ‚Das Ding Taufbecken besteht aus Bronze‘. Berücksichtigt werden sollen auch diejenigen Materialien, die in Praktiken (der Herstellung und des Umgangs), in Wahrnehmungen und in Zuschreibungen mit dem im Fokus stehenden Material verbunden werden; für den Fall des Taufbeckens ist dies vor allem das (Tauf-)Wasser, das Wasser des Jordans, die Erze und Zusatzstoffe in den Legierungen und das Wachs des Ausschmelzverfahrens im Bronzeguss.

Es geht um das Postulat einer Eigenproduktivität des Materials, die an der Entstehung, Bedeutung und Wirkung des Werkes beteiligt ist. Der/die Künstler*in kann die Frage des Materials nicht vollständig kontrollieren: Er/sie kann nur Materialien wählen, die zur Verfügung stehen, und er/sie kann sie nur unter den Bedingungen der ihnen eigenen und der ihnen zugeschriebenen Eigenschaften und Vorbedeutungen bearbeiten bzw. verwenden. Dies gilt ebenso für ‚künstlich‘ hergestellte Materialien wie Holzkohle oder Metalllegierungen – auch da, wo der Mensch Verfahren entdeckt oder erfindet, aus in der Natur vorhandenen Rohstoffen nicht natürlich vorkommende Materialien zu generieren, ist er an die Bedingtheit der Verfahren und die Eigenschaften der Rohstoffe gebunden. Zudem ist der/die Künstler*in nicht völlig frei in der Wahl seiner/ihrer Werkzeuge: Auch hier spielt ‚Material‘ eine Rolle, beispielsweise bezüglich des Verhältnisses vom Härtegrad des Werkzeugs zum Härtegrad des Werkstoffs.

4 Bandmann 1969, S. 75-100, hier S. 75.

5 Ebenda. Es dürfte sich hier aber eher um eine Projektion der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts auf die Frühe Neuzeit handeln, da sich für den genannten Zeitraum auch ganz andere Ansätze zum Material finden lassen.

Der/die Künstler*in wählt das Material aus pragmatischen Gründen der Verfügungsoptionen, der Bearbeitungsmöglichkeiten sowie der späteren Wirkung und Bedeutung aus, und dies auf Grundlage einiger, nicht aller seiner Eigenschaften: Sein/ihr Umgang mit dem Material ist durch Aspektivierung gekennzeichnet. Aspektivierung bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die Wahl und die Bearbeitung des Materials sowie die Bedeutungszuschreibung an das Material nicht auf der Berücksichtigung *aller* Eigenschaften des bzw. Zuschreibungen an das Material beruhen, sondern nur auf einem für den/die Künstler*in beobachtbaren bzw. für das Kunstwerk relevanten Anteil dieser Eigenschaften. Und er/sie aktiviert für die Bedeutung des Werkes ebenso nur einen Teil der möglichen semantischen Zuschreibungen. Die Aspektivierung des Materials ist quasi die andere Seite, das Revers der Materialaffordanz: Das Material bietet sich durch sein So-Sein und seine bisherige Verwendung zu einer Bearbeitung und Verarbeitung zu bestimmten Werken an (Affordanz);⁶ im Produktionsprozess wird das Material entsprechend eines Werkvorhabens aspektiviert. Auch in der Rezeption wird das Material aspektiviert, wobei es hinsichtlich Semantik und Wirkung gemeinsame Schnittmengen mit der Aspektivierung in der Produktion gibt, was sich im Laufe der Objektbiografie des Werkes aber ändern kann. Die Rezipierenden, die weit reichenden Kenntnisse über die Technik des Bronzegusses haben, werden das Material anders aspektivieren als die Gelehrten, die wiederum einen großen Anteil der theologischen Zuschreibungen an das Material und seine Allegorisierungen abrufen können. Dem rezipierten Produkt sind die vielfältigen Aspekte der Materialwahl und Materialverarbeitung, selbst der angewandten Werkzeuge und Techniken, inhärent und können via Wahrnehmung und Wissen abgerufen werden.

2. Zur Aspektivierung des Materials

Es ist davon auszugehen, dass jedes Material latent mit vielfältigen Zuschreibungen und Aktivierungsoptionen verbunden ist, die wir uns in ihrer Gesamtheit als eine Art von unbegrenzter, virtueller Sem-Cloud vorstellen können. Die Menge der Seme (latente Bedeutungseinheiten) ist potenziell unendlich; die Sem-Cloud enthält rein theoretisch all das, was jemals zu dem Material ausgesagt, was an ihm beobachtet und was ihm zugeschrieben wurde, wie es bearbeitet werden kann, was aus diesem Material gefertigt wurde und wie man mit Dingen aus diesem Material umgehen kann.⁷ Das so gedachte Material ist hier ebenfalls eine Art ideale Entität: ‚Bronze‘ beispielsweise ist weder im Alten Testament noch im mittelalterlichen Kontext eindeutig definiert. Im Fall des ‚Kirschbaumholzes‘ wäre offen, welche Sorten der Kirschbäume eingeschlossen sind usf. Während es einerseits für kein Individuum möglich ist, alle Seme einer solchen virtuellen Cloud zu erfassen, gilt für kulturelle Gemeinschaften, dass sie über die aktive und passive Kenntnis einer relativ großen übereinstimmenden Menge der Seme verfügen. So dürfte das ‚Eherne Meer‘ als Einheit in der Sem-Cloud der Bronze für weite Teile der Menschen im christlichen Mittelalter beobachtbar sein. Oder anders gesagt: Der Blick auf Bronze ist für die

⁶ Der Begriff wurde von James Gibson eingeführt (Gibson 1982).

⁷ Substanz, Eigenschaften, Zuschreibungen, Verwendungen, bekannte Objekte, Be-/Verarbeitungsoptionen, Materialverhalten, Semantik, Wirkung, Allegorisierungen, Mythos usw.

christlichen vormodernen Kulturen auch dadurch gesteuert, dass es im Alten Testament liturgische Geräte aus Erz(en) gibt.

Ein beobachtetes oder aktiviertes Sem, das bei der Wahl eines Materials für ein Werk oder bei der Bedeutungszuweisung in der Rezeption zum Tragen kommt, ist hier als Aspekt bzw. als Teil eines Aspektes definiert.⁸ Der Begriff *aspectus* stammt ursprünglich aus der vormodernen Astronomie, wo der geografisch ausgerichtete Blick eine bestimmte Planetenkonstellation als einen Aspekt generiert, der eine definierte Bedeutung und Auswirkung hat. Der Vorgang der Beobachtung oder Aktivierung einer Konstellation von bestimmten Semen (in unserem Fall eines Materials) ist ein Vorgang der Aspektivierung. In den linguistischen Theorien zur Erschließung und Übersetzung von Fachtermini bedeutet Aspektivierung, „daß ein terminologischer Begriff auf der Individual-Ebene des Textes häufig nur in Teilaspekten aktualisiert bzw. nur Aspekte in der Anwendung ‚fokussiert‘ werden, während andere begriffliche Bestandteile im konkreten Anwendungsfall ausgeblendet bleiben können.“⁹ Dies muss für eine Erfassung und auch für eine Übersetzung berücksichtigt werden: Erst eine durch den/die Übersetzer*in vorgenommene Rekonstruktion der Begriffsaspektivierung für eine spezifische Textsituation erlaubt eine Übersetzung des Begriffs, d. h. auch seine semantische Einordnung. Wählen wir als Beispiel den Begriff der *affordance* nach James Gibson, der für die vorliegende Studie eine Rolle spielt.¹⁰ Er leitete ihn als Neologismus von *afford*, ‚anbieten‘ ab. Abgesehen davon, dass das Verb viele Bedeutungsnuancen hat (bieten, anbieten, leisten, ermöglichen, auffordern, liefern, gewähren, bereiten), ist die (durch Gibson vorgenommene) Substantivierung einer bestimmten Nuance des Verbs per se nicht eindeutig. Wenn Gibson von der *affordance* eines Objektes spricht, dann meint er nicht etwa ein bestimmtes Angebot oder eine Aufforderung, sondern den Angebots- bzw. Aufforderungscharakter eines Objekts. Wissenschaftliche Begriffsbildung ist also ebenfalls das Ergebnis von Aspektivierungen.

Warum bietet sich das u. a. in den linguistischen Theorien zu Übersetzung und Übertragung entwickelte Modell der Aspektivierung für das Nachdenken über die Verarbeitung, die Semantik, die Wirkung und das Verständnis des Materials an? Wohlgemerkt: Man könnte auch sagen, dass bei jeder Darstellung beispielsweise der ‚Anbetung des Christuskindes durch die drei Könige‘ eben dieser Bildtypus bzw. das biblische Narrativ für die spezifische Bildaufgabe aspektiviert wird. Manche seiner vielfältigen semantischen Potenziale werden aktiviert, andere nicht. Dies lässt sich mit bestehender Methodik jedoch bereits sehr gut beschreiben, so durch ikonografische Ansätze, die den Kontext berücksichtigen. Anders bei einer Analyse der Materialverwendung: Hier können beispielsweise die ganz pragmatischen Möglichkeiten der Bearbeitung eines bestimmten Materials entscheidende Faktoren sein, andererseits aber auch vorgängige wichtige Objekte aus diesem Material (und die mit ihnen verbundene ideelle Materialrezeption). Diese beiden Gesichtspunkte liegen aus

8 Dies hängt davon ab, ob es im jeweiligen disziplinären Kontext sinnvoll ist, eine einzelne aktivierte oder artikulierte Entität als Aspekt zu bezeichnen (das wäre der heutigen allgemeinsprachlichen Verwendung des Begriffes ‚Aspekt‘ verwandter), oder eine Konstellation von mehreren aktivierten Entitäten, was konsequenter wäre bezüglich der Herleitung von ‚aspectus‘.

9 Gerzymisch-Arbogast 1992, S. 172.

10 Gibson 1982.

der Perspektive der üblichen kunsthistorischen Methodik weit auseinander und scheinen auf den ersten Blick auch gar nicht gemeinsam für ein kunstwissenschaftliches Erkenntnisinteresse relevant zu sein. Sie können jedoch als Aspekte (im Sinne der Aspektivierung) auf ein und derselben methodischen Ebene betrachtet werden. Die technischen Bedingungen der Bearbeitung eines Materials *und* seine traditionelle Verwendung können beide zum semantischen Status des Werkes beitragen – im Folgenden werde ich zeigen, dass nicht nur die Verwendung der Bronze für das Eherne Meer konstitutiv für das Lütticher Taufbecken und seine Generierung von Bedeutung ist, sondern auch die Verarbeitung der Erze im Gussverfahren. Was heißt das jetzt genau für den bereits etablierten Ansatz der Materialikonologie, im Sinne einer Evaluation des Anteils des Materials an der Bedeutung und Wirkung eines Kunstwerks?

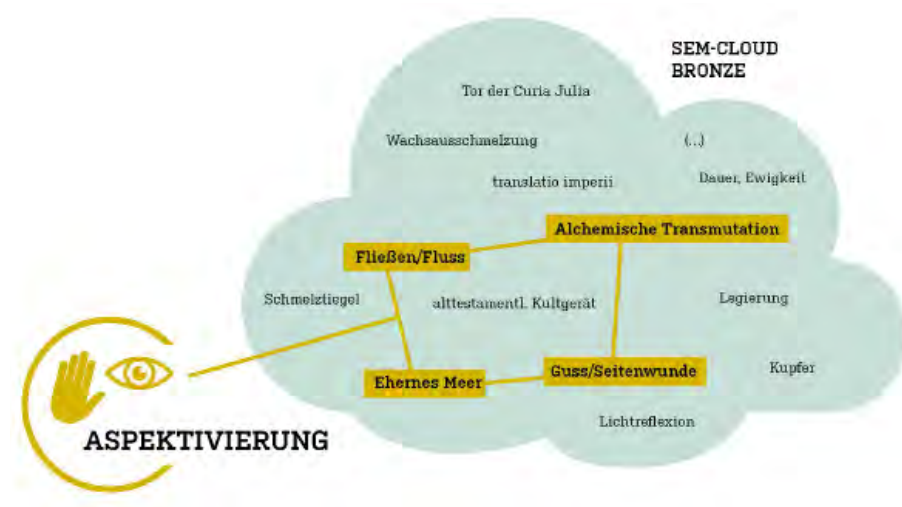


Abb. 1 Aspektivierung der Bronze für das Lütticher Taufbecken (Entwurf: Heike Schlie/Grafik: Cornelia Paris).

Das Konzept der Aspektivierung kann deutlich machen, dass es sich nicht so verhält, dass ein bestimmtes Material eine Summe von Bedeutungen und Konnotationen hat, die dann in jedem Fall seiner Verwendung in gleicher Weise zum Tragen kommen. So wie der gleiche Fachterminus in zwei Textumgebungen unter Umständen unterschiedlich übersetzt werden muss, weil er vom Autor/von der Autorin jeweils anders aspektiviert wurde, kann dasselbe verwendete Material bei zwei Werken verschiedene Bedeutungen annehmen bzw. vertreten. Aber auch jenseits der Semantik, beispielsweise bei der Bearbeitung, kommen nicht alle Bearbeitungseigenschaften oder -optionen des Materials zum Tragen, sondern immer nur ein Teil davon, und dies ist sowohl für die Werkgenese konstitutiv als auch für ein Verständnis des Werkes innerhalb der materiellen Kultur entscheidend.

3. Der Gegenstand

Das Lütticher Taufbecken (**Abb. 2**) wurde von der Forschung auch in materialikonologischer Hinsicht bereits bearbeitet, da sein Material ‚Bronze‘ bzw. ‚Messing‘ offenkundig auf das den rituellen Waschungen der Priester dienende Eherne Meer des Salomonischen Tempels referiert. Dies ist umso deutlicher markiert, als auch seine ästhetische Form an der Beschreibung im Ersten Buch der Könige orientiert ist: Es wird von den im Bibeltext genannten zwölf Rindern getragen, die seit der frühchristlichen Exegese als die zwölf Apostel ausgelegt



Abb. 2 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104–18, Lüttich, St. Bartélemy (Foto: Heike Schlie).

wurden. Zudem ist das Taufbecken zwar (notgedrungen) kleiner als das mit genauen Maßangaben beschriebene Eherne Meer, welches eine Höhe von 2,50 m hatte. Die Proportionen sind aber immerhin angenähert.¹¹ Der mittelalterlichen christlichen Typologie entsprechend ist eine abstrahierende Darstellung des alttestamentlichen Ehernen Meeres im Klosterneuburger Goldschmiedewerk des Nikolaus von Verdun die Präfiguration für das in der gleichen Achse abgebildete neustamentliche Ereignis der Taufe Christi (**Abb. 3**).¹² In Lüttich ist dagegen das Taufbecken als liturgisches mittelalterliches Gerät eine materiale Figura eines alttestamentlichen Gefäßes im Kontext der priesterlichen Riten im Tempel, welches zunächst im Rahmen der Präfigurationslehre eben nicht auf ein liturgisches Gefäß, sondern auf die christliche Taufe als Sakrament bezogen wurde. Sowohl die Form, die Proportionen, das Material als auch die in den Himmelsrichtungen aufgestellten zwölf Rinder weisen das Taufbecken gleichsam als liturgische Postfiguration des Ehernen Meeres des Salomonischen Tempels aus und damit Lüttich als Neues Jerusalem.

Das zwischen 1104 und 1118 datierte Messingbecken wurde auf Grundlage einer Chronik des 14. Jahrhunderts Reiner von Huy zugeschrieben, was heute als widerlegt gilt. Allerdings wird kontrovers diskutiert, ob es nach antiken Vorbildern in der Maasregion entstanden ist, nach einem verlorenen italienischen Werk kopiert oder als originales Werk aus Byzanz oder Italien

11 Übertragung der Maße: Der rekonstruierte Durchmesser des Ehernen Meeres beträgt ca. 4,77 m, die Höhe 2,50 m (1 zu 0,52); die Maße des Taufbeckens betragen im Durchmesser 0,97 m, in der Höhe 59 cm (1 zu 0,6) – Ich danke an dieser Stelle Anne Longrée für den Zugang zum Taufbecken zur Produktion von Fotografien und vielfältige Hinweise.

12 Das Klosterneuburger Goldschmiedewerk („Verduner Altar“) zeichnet sich als komplexes typologisches System dadurch aus, dass zu jedem Bildnarrativ aus der Christusvita (im mittleren Register) eine Präfiguration ‚ante legem‘ und eine Präfiguration ‚sub lege‘ in zwei weiteren Registern auf einer vertikalen Achse gesetzt werden. Siehe zuletzt Schlie 2022.



Abb. 4 Bible Moralisée, Ende 13. Jh., Salomo und Hiram von Tyrus, Christus am Taufbecken, MS. Bodl. 270B, fol. 163v, Detail (Bodleian Library).

Abb. 3 Nikolaus von Verdun, Goldschmiedewerk („Verduner Altar“, 1181), Stift Klosterneuburg, Leopoldskapelle (Taufe und Eherhes Meer) (IMAREAL und Stift Klosterneuburg; Foto: Peter Böttcher).

importiert wurde.¹³ Die verwendeten Erze scheinen nach den bisher vorhandenen materialtechnologischen Untersuchungen aus verschiedenen, bisher noch nicht identifizierten Regionen zu stammen, was Martinot als Indiz wertet, dass das Taufbecken (bis auf das aus anderem Material bestehende Rind Nr. 9) nicht im Maasland gefertigt wurde.¹⁴ Das Becken besteht aus 75 % Kupfer, 17 % Zink, 3,8 % Zinn und 1,5 % Blei,¹⁵ entspricht damit unserer Definition von ‚Messing‘ und ist zu einem großen Teil in einem Stück im Wachsaußschmelzverfahren gegossen, was für die hier verfolgte Argumentation wichtig ist. Entweder wurde das Becken in einem Vorgang im Ganzen gegossen, oder die Figuren wurden für einen Überfangguss vorgefertigt.¹⁶ Der hohe Anteil an Zink,

¹³ Siehe dazu Widmaier 2016, S. 84.

¹⁴ Martinot 2003/04, S. 120f. Gegen das Maasland spricht nach Meinung des Autors auch, dass der Guss eine gröbere Körnung hat als es der Technik des 12. Jahrhunderts in der Region entspricht.

¹⁵ Martinot 2003/04, S. 110. Das Blei wirkt sich vorteilhaft für Liquidität und das Verteilen der Bronze in der Form aus, während Zinn zur Festigkeit des Materials beiträgt, ebenda.

¹⁶ Wenn ein Überfangguss vorliegt, wären beispielsweise bei der Figur des Johannes Evangelista die flachen Teile des Gewandes links mit dem Becken selbst gegossen, die restliche Figur wäre vorher gegossen und per Überfangguss mit dem Becken verbunden worden. Ich danke an dieser Stelle Marianne Mödinger für eine diesbezügliche Diskussion und Einschätzung.

der im Mittelalter bis zum 15. Jahrhundert laut Martinot ansonsten höchstens bis zu 11 % beträgt, ist bisher nicht eindeutig erklärbar und spricht für eine Wiederverwendung antiken Materials.¹⁷ Das Außenmaß des oberen Durchmessers beträgt 97 cm; die Höhe der Kesselwand misst 59 cm. Eine stilistische Einordnung in eine bestimmte Kunstlandschaft ist bisher nicht überzeugend erfolgt, da die Art der Antikenrezeption in verschiedene Richtungen weisen kann.¹⁸ Der Auftrag erfolgte laut einer zeitnahen Quelle, der Lütticher Reimchronik (*Chronicon rhythmicum Leodiense*, um 1119), durch den Abt Hillinus für Notre-Dame-aux-Fonts in Lüttich. Der Deckel, der nach der Beschreibung in der *Lütticher Reimchronik* Aposteldarstellungen aufwies, und zwei der zwölf Rinder sind seit Ende 18. Jh. verloren. Seit 1803 steht das Becken in der Kirche St. Barthélemy.

Der ursprüngliche Standort, die Taufkapelle Notre-Dame-aux-Fonts der Kathedrale, war bis ca. 1105 mit einem Taufmonopol ausgestattet. Um diese Zeit erhielt auch die Kirche St. Adalbert das Taufprivileg, mit dem Propst der Stiftskirche S. Johannes Evangelist als taufendem Priester. Der Verlust des Monopols könnte mit diesem besonderen Taufbecken kompensiert worden sein. Es geht aber auch um einen übergeordneten städtischen Kontext: Aus den Quellen, insbesondere auch aus der Reimchronik, lassen sich gezielte Bestrebungen erkennen, durch bauliche Maßnahmen und Zuschreibungen die Stadt Lüttich als *urbs sancta* zu postulieren, was bereits für Gründungen und Baumaßnahmen des 11. Jahrhunderts gilt.¹⁹

4. Zur Affordanz des Materials Bronze: das Eherne Meer im Tempel Salomos

Das Eherne Meer des Salomonischen Tempels ist nicht lediglich ein im Alten Testament erwähntes und beschriebenes Artefakt. Mit Hiram von Tyrus wird der Künstler namentlich als Akteur benannt und die Beschreibung beginnt mit dem Akt des ‚Machens‘, welches sein hier nicht konkret genanntes Material zumindest im Ansatz verrät; das Artefakt wird gegossen:

„Und [Hiram von Tyrus] machte ein Meer, gegossen von einem Rand zum andern zehn Ellen weit, rundumher, und fünf Ellen hoch, und eine Schnur dreißig Ellen lang war das Maß ringsum. Und um das Meer gingen Knoten an seinem Rande rings ums Meer her, je zehn auf eine Elle; der Knoten aber waren zwei Reihen gegossen. Und es stand auf zwölf Rindern, deren drei gegen Mitternacht gewandt waren, drei gegen Abend, drei gegen Mittag und drei gegen Morgen, und das Meer obendrauf, daß alle ihre Hinterteile inwendig waren. Seine Dicke aber ward eine Hand breit, und sein Rand war wie eines Bechers Rand, wie eine aufgegangene Lilie, und gingen darein zweitausend Bath.“ (1. Könige 7, 23–26).

Wenn kein Überfangguss angewandt wurde, sind die plastischen Figuren in Wachs vormodelliert worden. Dies ließe sich nur mit RFA-Messungen an Figuren und Wand untersuchen. Für den Überfangguss sprechen die vielfachen Hinterschneidungen wie z.B. im Fall der Baumstämme (siehe hier Abb. 5). Zur Technik des Überfanggusses siehe das Lemma ‚Überfangguss‘ in: Armbruster 2001, S. 634f. Zum Wachsaußschmelzverfahren siehe ebenda S. 632–634 und Olchawa 2016.

¹⁷ Martinot 2003/04, S. 111.

¹⁸ Vgl. Widmaier 2016, S. 109f.

¹⁹ Siehe dazu Widmaier 2016, S. 99.

Eine ähnliche Beschreibung findet sich in 2. Chronik 4, 2–5. Aus welchen Erzen sich die Legierung zusammensetzte, wird nicht erwähnt. Die Vulgata bleibt auch an anderen Stellen des AT unbestimmt, welche die metallenen Artefakte des Tempels nennen, was aber auch daran liegt, dass Erzlegierungen nach ihrer genauen Zusammensetzung kaum unterschieden wurden und unsere Begriffe von Bronze (Kupfer und Zinn) und Messing (Kupfer und Zink) die Vielzahl der Legierungen von Erzen in der Vormoderne nicht abbilden können:

„Die ehernen Säulen am Hause des HERRN und die Gestelle und das eherne [*aereum* – aus Erz] Meer, das am Hause des HERRN war, zerbrachen die Chaldäer und brachten die Bronze [*aes* – das Erz] nach Babel.“ (2. Könige 25,13)²⁰

„Auch nahm David aus den Städten Hadad-Esers, Tibhat und Kun, sehr viel Bronze [*aeneum* – Kupfer oder Bronze]. Davon machte Salomo das eherne Meer [*aeneum*] und die ehernen Säulen und Gefäße [*aenea*].“ (1. Chronik 18,8)

„Und Salomo ließ alle Geräte ungewogen wegen der sehr großen Menge der Bronze. [*aurichalco* – Messing]“ (1. Könige 7,45).

Da diese unbestimmte Verwendung der Legierungsbezeichnungen auch noch im Mittelalter galt, ist für eine Referenz auf das Eherne Meer nicht entscheidend, ob ein Artefakt nun einen hohen Anteil an Zinn oder wie hier an Zink aufweist. Das Gleiche dürfte für Bleibronze gelten: Das Referenzmaterial ist ‚Metall aus einer Legierung von Kupfer und weiteren Erzen sowie Zusatzstoffen‘. Welche Legierung für Bronzewecke gewählt wurde, konnte von sehr verschiedenen Faktoren abhängen: Verfügbarkeit, Kosten, Gusseigenschaften, Bearbeitungsoptionen, Verbindung mit anderen Materialien und der Farbe – Messing kommt farblich dem Gold am nächsten (*aurichalco*).²¹

Die christliche Figuraldeutung des Ehernen Meeres bezüglich der Taufe beruht selbst – wie das gesamte typologische System – auf Aspektivierung. Das Eherne Meer war ein Gefäß, das der rituellen Waschung und Reinigung der Priester diente (2. Chronik 4,6). Der gemeinsame Aspekt von Ehernem Meer und Taufbecken ist demnach ‚Reinigung durch Wasser‘. Nach Hugo von St. Victor ist der Taufritus das sichtbare Sakrament, in dem unsichtbar die veritable ‚Abwaschung‘ der Erbsünde und die Eingliederung in den Körper Christi erfolgt.²² Zudem hatten die Apostel in Matthäusevangelium einen Taufauftrag erhalten, der zur christlichen Formel des Taufritus wurde: „Darum gehet hin und lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes.“ (Matth. 28,19). Die Ausrichtung der Rinder in die vier Himmelsrichtungen entspricht der missionarischen Bewegung der Apostel, welche von Jerusalem aus zur Verbreitung des Evangeliums und mit einem Taufauftrag in alle Himmelsrichtungen ausströmen. Ein weiterer gemeinsamer Aspekt gilt demnach für die alttestamentliche Beschreibung des Eherne Meeres und die frühe christliche Mission: zwölf *figurae*/Protagonisten, die sich von einem Zentrum in alle Himmelsrichtungen orientieren.²³

20 Deutsch aus der Lutherbibel 1912 (bible-online.net); lateinisch aus der Biblia Sacra Vulgata.

21 Zur den Farben der verschiedenen Legierungen siehe Mödlinger 2017.

22 Hugo von St. Victor: De sacramentis fidei christianae, PL 176, 346C.

23 Der Aspekt der vier Himmelsrichtungen wird nicht grundsätzlich für Darstellungen des Ehernen Meeres umgesetzt. Nikolaus von Verdun beispielsweise betonte diese konkrete Aus-

Hinzu kommen die Aspektivierungen der Bronze in den Auslegungen des theologischen Schrifttums, die wiederum zu einer bestimmten Affordanz des Materials für die Verwendung durch den Künstler führen. Dass Isidor von Sevilla den Klang des gegossenen Erzes von Glocken auf den Schall der apostolischen Predigten bezog, mag wegen der dargestellten Johannespredigt auch eine Rolle für das Lütticher Taufbecken spielen. Diese Übertragung basiert auf der Aspektivierung von Bronze (Glocke, Metallklang) und der Predigt (Wortklang).²⁴ In den Heilsspiegeln des 14. Jahrhunderts wird die Mischung der Erze im Eherne Meer auf die Gültigkeit der Mehrsprachigkeit der liturgischen Taufformel bezogen,²⁵ wie sie von Durandus formuliert wurde, der dezidiert auch die verschiedenen Sprachen der Apostel nennt (Aspektivierung der Bronze: Legierung).²⁶ Rupert von Deutz wiederum thematisierte den Gussprozess hinsichtlich der Ausgießung des Heiligen Geistes aus der Seitenwunde Christi (Aspektivierung der Bronze: Gießen), und das aus der Seitenwunde mit dem Blut austretende Wasser wurde als das Wasser der sakramentalen Taufe verstanden.²⁷ Die Allegorisierung des Metalls geschieht auf der Basis seiner Aspektivierung hinsichtlich einzelner Eigenschaften, Materialverhalten und Wirkungen. Die Rezeption dieser Allegorisierung hat wiederum Konsequenzen für die folgenden Aspektivierungen im Schaffen von Bronzewerken, was man wie folgt beschreiben kann: Die Allegorisierung speist Seme in die Cloud ein (Seitenwunde), die bei der künstlerischen Verarbeitung der Bronze zum Aspekt werden können. Eine solche methodische Sicht baut einer Materialikonologie vor, in der für ein Material grundsätzlich immer die gleichen und gleichgewichtigen Zuschreibungen gelten. Die Bedeutungsoptionen werden als Aspekte in einem Werk aktiviert bzw. das Werk aktiviert die Zuschreibungen oder auch: Das Werk aspektiviert das Material – sonst würde man zu einem bestimmten Zeitpunkt ‚Bronze‘ in einem Werk immer auf gleiche Weise rezipieren. Zum Beispiel dürfte der animistische Aspekt, den Weinryb der Bronze zuspricht – einmal durch die Wirkung der Lichtreflexionen und des Klangs, zum anderen durch die Analogie des verlebendigenden Einhauchens von Gottes Odem in Adam zum Gießen der flüssigen Bronze in die Form²⁸ – nicht bei jedem Werk genau die gleiche Rolle spielen. Aspekte einer Animation dürften im Besonderen bei der Darstellung von anthropomorphen oder zoomorphen Gebilden zum Tragen gekommen sein.

Das Eherne Meer war zwar schon bei Gregor dem Großen und Beda Venerabilis als Figura der Taufe ausgedeutet worden,²⁹ doch für ein Verständnis des christlichen Taufbeckens als Postfiguration des Eherne Meeres ist wichtig zu notieren, dass Letzteres für die Kunst zur Zeit der Entstehung des Lütticher Taufbeckens keine gewichtige Rolle spielte, ganz im Gegensatz zum Schrifttum.

richtung im Klosterneuburger Ambo von 1181 nicht, als er das Eherne Meer als Präfiguration ‚sub lege‘ für die Taufe Christi wählte.

24 Isidor von Sevilla: *Expositiones sacramentorum seu quaestiones in vetus testamentum*, PL 83, 415f.

25 Siehe dazu RDK Labor ‚Ehernes Meer‘, (https://www.rdklabor.de/wiki/Ehernes_Meer) 31.07.23.

26 Durandus von Mende, *Rationale divinarum officiorum*, VI, 83, 30. Durandus bezieht sich hier allerdings nicht auf das Eherne Meer, wie von Raff mit Bezug auf den in dieser Hinsicht missverständlichen RDK-Artikel schreibt, von wo er auch eine falsche Textstelle übernimmt (Caput 82, Raff 2008, S. 102). Die Verbindung wird erst im Heilsspiegel aktiviert.

27 Rupert von Deutz: *De trinitate et operibus eius libri XLII*, PL 167, 1167f.

28 Weinryb 2016, S. 12. Siehe auch Olchawa 2019, S. 9.

29 Siehe ausführlich Widmaier 2016, S. 102–105.

1117, zur Entstehungszeit des Taufbeckens, vollendete Rupert von Deutz seinen Kommentar zum *Ersten Buch der Könige*.³⁰ Dort setzt er eine Referenz zwischen dem Ehernen Meer und dem christlichen Taufbecken. Dem Autor zufolge stehen beide Gefäße in den Gebäuden des jeweiligen Kultes auf der rechten Seite, weil von der Seitenwunde Christi auf der rechten Seite seines Körpers Blut und Wasser ausgeströmt seien – somit sei der Tempel Präfiguration der christlichen Kirche und diese wiederum eine Verräumlichung des Christuskörpers. Von der Seitenwunde, dem Ehernen Meer und dem Taufbecken in der christlichen Kirche gehen Ströme von Welt und Mensch reinigendem Wasser hervor; für das Eherne Meer als Präfiguration der Seitenwunde bezieht sich Rupert auf das reinigende, Gesundheit verbreitende Wasser, das nach Hesekiel 47,1f. aus der rechten Seite des Tempels strömt.³¹ Auch Rupert deutet die zwölf Rinder als die zwölf Apostel; die nicht sichtbare Rückseite der Tiere stehe für das nicht bekannte vorapostolische Leben, die ausgerichteten Vorderseiten für das Ausströmen in die Welt.

Die Mehrzahl der Arbeiten zum Lütticher Taufbecken betonen den Einfluss des theologischen Schrifttums, sei es Rupert von Deutz, seien es ältere Schriften wie Bedas Beschreibung des Salomonischen Tempels, von der sich ein Manuskript in der Klosterbibliothek von St. Laurentius nachweisen lässt.³² Das Taufbecken ist jedoch ein auslegendes Medium eigenen Rechts, das nicht mehr und nicht weniger abhängig von vorgängigem Schrifttum ist als ein neu entstehender Text. Das bedeutet gleichzeitig, dass zumindest nicht auszuschließen ist, dass Rupert von Deutz für seinen Text von einer Anschauung des Taufbeckens oder von der Kenntnis seines Konzeptes inspiriert wurde – und nicht zwingend umgekehrt. Auch wenn Ersteres kaum konkret nachzuweisen wäre: Als Artefakt mit einer eigenen dichten Teilnahme an den theologischen Diskursen hat es in der Folge Auswirkungen für eben diese. Das bedeutet, dass auch das Material in der Anschauung der Kunstwerke immer wieder für eine weitere Bearbeitung der Konzepte aktiviert und aspektiviert wird.

Ein weiteres typologisches Beispiel, das Eherne Meer und Taufe bzw. Taufbecken verbindet, ist die *Bible Moralisée*. Das Manuskript in Oxford³³ aus dem späten 13. Jahrhundert zeigt ein gemauertes und aus Stein skulptiertes Eherne Meer mit Hiram als Steinmetz auf der rechten und dem weisenden Auftraggeber Salomo auf der linken Seite (**Abb. 4**). Hier spielt die Bronze nicht nur keine Rolle, sondern wird entgegen dem biblischen Bericht negiert und durch Stein ersetzt. Der Grund für diese Entscheidung kann darin liegen, dass die meisten Taufbecken zu dieser Zeit in Stein gehauen sind; gewissermaßen

30 Rupert von Deutz: *De trinitate et operibus eius libri XLII*, PL 167, 1166–69.

31 Dort wird allerdings nicht gesagt, dass das Wasser aus dem Ehernen Meer kommt. „Und er führte mich wieder zu der Tür des Tempels. Und siehe, da floss ein Wasser heraus unter der Schwelle des Tempels gegen Morgen; denn die vordere Seite des Tempels war gegen Morgen. Und des Tempels Wasser lief an der rechten Seite des Tempels neben dem Altar hin gegen Mittag. Und er führte mich hinaus zum Tor gegen Mitternacht und brachte mich auswendig herum zum äußern Tor gegen Morgen; und siehe, das Wasser sprang heraus von der rechten Seite. [...] Und er führte mich wieder zurück am Ufer des Bachs. Und siehe, da standen sehr viel Bäume am Ufer auf beiden Seiten. Und er sprach zu mir: Dies Wasser, das da gegen Morgen herausfließt, wird durchs Blachfeld fließen ins Meer, da sollen desselben Wasser gesund werden. Ja, alles, was darin lebt und webt, dahin diese Ströme kommen, das soll leben; und es soll sehr viel Fische haben; und soll alles gesund werden und leben, wo dieser Strom hin kommt.“

32 Widmaier 2016, S. 102.

33 Bodleian Library, MS. Bodl. 270B, fol. 163v. (erster Teil des Manuskripts, zweiter Teil Paris Bibliothèque Nationale, MS. Lat 11560; dritter und vierter Teil London British Library MS. Harley 1526-7.

‚korrigiert‘ die Darstellung des Ehernes Meeres als steinernes Artefakt damit in typologisch-praktischer Hinsicht den biblischen Bericht. Zudem wird das Becken nicht von Rindern, sondern von 12 Löwen getragen oder umringt, welche wiederum mit Referenz auf den ebenfalls im Alten Testament beschriebenen Salomonischen Thron auf Salomo selbst verweisen, der auf dieser Folioseite die Hauptpräfiguration für Christus ist. Direkt unterhalb dieses Medaillons ist auf dem gleichen Folio Christus als Täufer in einer nicht-historischen Szene an einem Taufbecken aus grünem Marmor gezeigt. Es geht bei der Darstellung des Ehernen Meeres somit nicht um eine Folgerichtigkeit der Darstellung bezüglich des biblischen Berichts, sondern um die (exegetische) Wahrheit der Darstellung bezüglich ihres typologischen Kontextes im Manuskript. ‚Material‘ wird damit eine entscheidende Kategorie der inventio des Künstlers, der seine Kunst in den Dienst der Exegese stellt.

Die Affordanz des Materials gründet, wie oben gesehen, auch auf seinen Aspektivierungen in der Allegorese (beispielsweise: Bronze bietet sich für die Herstellung eines Taufbeckens an, weil die Praxis des Gießens mit dem Ergießen von Blut und Wasser aus der Seitenwunde analogisiert wird). Seine Affordanz resultiert aber auch aus physischen Materialeigenschaften, in denen es sich von Alternativmaterialien für den gleichen Zweck unterscheidet. Bronze konnte zwar unter vollständigem Verlust der alten Form eingeschmolzen werden, was so für Umarbeitungen von Werken aus Stein oder Holz nicht möglich ist, galt aber von einem solchen Eingriff abgesehen als ein sehr beständiges Material. Um das Aussehen und die Wirkung des originalen Werkes zu erhalten, muss sie allerdings regelmäßig gereinigt und poliert werden: Auch dies mag im Zusammenhang der Taufe als Reinigungssakrament als sinnreiche Materialeigenschaft gegolten haben. Zudem gilt sie als eines der traditionsreichen Materialien für Monumentalkunst aus der Antike, d. h. aus der dieser Epoche zugeordneten Lebenszeit Christi, was noch auszuführen sein wird. Und nicht zuletzt gilt es Folgendes zu bedenken: Ein Taufbecken aus Stein, selbst aus Marmor, ist in der Werkgruppe der Objekte und Architekturen aus Stein ein kleines Objekt, ein Taufbecken aus Bronze ist ein großes, monumentales Objekt innerhalb der Gattung der Bronzewecke – selbst wenn beide in ihren Maßen identisch sind. Oder anders gesagt: Ein steinernes Taufbecken ist eine Mikroarchitektur, ein ehernes Taufbecken eine Großbronze. Für die Wahrnehmung spielt dies eine erhebliche Rolle, das liturgische Gerät in Bronze ist auch durch die Monumentalität gleichsam nobilitiert, seine Wichtigkeit im Kirchengebäude markiert. Abschließend lässt sich sagen, dass Metallver- und -bearbeitung in der Hierarchie des Handwerks und Metalle in der Hierarchie der Werkstoffe weit oben stehen, was sich auch aus dem Prolog im dritten Buch der *Schedula* des Theophilus Presbyter ablesen lässt: Für den Salomonischen Tempel waren vor allem Gold, Silber, Erz und Eisen notwendig.³⁴

34 „Nam pene omnes impensas domus Domini [... David] in auro et argento, aere et ferro Salomoni filio delegavit.“ Brepohl 2013, S. 16.

5. Das Bildprogramm

Die Wand des Taufbeckens weist vier Bildfelder auf, die jeweils von Bäumen voneinander getrennt werden. Tatsächlich sind diese Bäume nicht nur Trennmacher der Szenen, sondern beziehen sich auf die Bäume, die den aus dem Tempel fließenden Wasserstrom flankieren (Hesekiel 47,7–12). Dieser Wasserstrom auf der rechten Tempelseite ist Typus sowohl des Wassers aus der Seitenwunde Christi als auch des Taufwassers. Die aufgrund des Stromes fruchttragenden Bäume, deren Blätter als ‚Arznei‘ Heilung bringen, werden in der Johannesoffenbarung im Kontext des Lebensbaumes wieder aufgenommen.³⁵ Die Betonung der Blätter in den Texten könnte der Grund für die (nicht naturalistische bzw. botanisch identifizierbare) Differenzierung, d. h. Betonung der Blätter am Taufbecken sein (Abb. 5).

Auf das Bild der Predigt Johannes' des Täufers folgen die Taufe der Zöllner durch Johannes, die Taufe Christi und die Taufen des Crato und Cornelius durch Petrus und Johannes Evangelista. Es handelt sich um einen Taufzyklus, der von den biblischen Ur-szenen und der Einsetzung der Taufe als Sakrament zu seinen frühen apostolischen Umsetzungen führt. An diese Reihung schließt sich auch die jeweils aktuell performierte Taufe am Becken an. Weiterhin kann von einem regulierten und systematisierten mehrfachen und konmedialen Bild-Schriftsystem gesprochen werden.³⁶ Eine umlaufende Inschrift am oberen Rand entspricht der Einteilung der Bildszenen und kommentiert sie. Außerdem stellt sie in der letzten Szene einen Bezug zur Taufhandlung am realen Taufbecken her (*hic fidei fons est* – ‚Dies ist der Brunnen des Glaubens‘). Wenn die Rinder tatsächlich auch am originalen Taufbecken in vier Gruppen zusammengefasst waren, entspricht dies der Einteilung der Beckenwand in vier Szenen sowie den vier Hexametern der Inschrift.³⁷

Die Inschriften auf der Kesselwand haben zwei Funktionen: Sie identifizieren die dargestellten Personen namentlich und lassen sie durch wörtlich zitierte Rede aus der biblischen Schrift ‚sprechen‘. Die Inschrift auf dem unteren Rand des Beckens bezieht die zwölf Rinder auf die neutestamentlichen



Abb. 5 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Baum zwischen Johannespredigt und der Taufe der Zöllner (Foto: Heike Schlie).

35 „Und siehe, da standen sehr viel Bäume am Ufer auf beiden Seiten. [...] Und an demselben Strom, am Ufer auf beiden Seiten, werden allerlei fruchtbare Bäume wachsen, und ihre Blätter werden nicht verwelken noch ihre Früchte ausgehen; und sie werden alle Monate neue Früchte bringen, denn ihr Wasser fließt aus dem Heiligtum. Ihre Frucht wird zur Speise dienen und ihre Blätter zur Arznei.“ (Hesekiel 7–12). „Und er zeigte mir einen lautern Strom des lebendigen Wassers, klar wie ein Kristall; der ging aus von dem Stuhl Gottes und des Lammes. Mitten auf ihrer Gasse auf beiden Seiten des Stroms stand Holz des Lebens, das trug zwölfmal Früchte und brachte seine Früchte alle Monate; und die Blätter des Holzes dienten zu der Gesundheit der Heiden.“ (Off. 22, 1f.).

36 Der Begriff ‚Konmedialität‘ präzisiert die intermediale Form des Bild-Schrift-Systems und meint, dass sich die Bedeutung nicht einerseits durch einen Schriftsinn und andererseits durch einen Bildsinn ergibt, sondern dass das spezifische Zusammenarbeiten von Bild und Schrift (auch im Layout) Sinn ergibt. Siehe dazu Schlie 2018.

37 Es ist nicht bekannt, wie genau die Rinder an und unter dem Becken angebracht waren.



Abb. 6 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Johannespredigt (Foto: Heike Schlie).

Apostel und auf die apostolischen Ämter (so auch implizit auf den Lütticher Bischof). Letztere referieren auf die Taufhandlung in ‚diesem Fluss‘, sowohl am Jordan als auch am Lütticher Taufbecken). Die dort erwähnte *urbs sancta* meint auch Lüttich als Neues Jerusalem, wie unten ausgeführt werden wird.

Die Szene mit der Johannespredigt (**Abb. 6**) ist als Beginn des Zyklus auch durch den Anfang der unteren umlaufenden Inschrift des Beckens ausgewiesen. Johannes der Täufer, dargestellt im Profil, und die Gruppe der Zöllner sind einander zugewandt. Die Inschrift am oberen Rand bezeichnet das Bildmotiv, hier: *Corda parat plebis Domini doctrina Johannis* („Die Lehre des Johannes bereitet dem Herrn die Herzen des Volkes“). Über den Köpfen finden sich die identifizierenden Inschriften zu den Bildfiguren (Johannes Baptista, *publicani* – Zöllner). Zwischen den Figuren eröffnet sich eine Art Aktionsraum, in den die ausgestreckte Hand des Johannes ragt und so zusätzlich seinen Sprechakt markiert (**Abb. 7**); die ‚aufnehmende‘ Hand des vorderen Zöllners visualisiert



Abb. 7 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Johannespredigt (Foto: Heike Schlie).

das Zuhören. Der Inhalt der Rede ist im Sinne eines weiteren Schriftsystems über der ‚Sprechhand‘ in die Wand eingraviert: *Facite ergo fructus dignos penitentiae* („Bringt Früchte hervor, die der Buße würdig sind“; Lukas 3,8). Die Zöllner sind nicht nur in Haltung, Bewegungsmotivik und Gestik differenziert, sondern auch in der Kleidung. Die Figur, die am weitesten aus dem Bildfeld herausragt, trägt ein Kettenhemd, ein in dieses gestecktes Schwert, einen Schild auf dem Rücken und einen Helm: Objekte, die sich in ihrer metallenen Machart dezidiert vom weichen Stoff der sonstigen Bekleidungen abheben (s. o., Abb. 3 und 4). Die Figur ist im Vordergrund als einzige der Gruppe nicht überschritten und führt einen Zeigegestus aus. In narrativer Hinsicht steht die Figur für die Gruppe der *publicani*, die Darstellung selbst ist ein Marker für das Material ‚Metall‘ und seine verschiedenen Funktions- und Verarbeitungsarten. Während das Taufbecken gegossen ist, ist das Metall der Waffen geschmiedet. Glieder von Kettenhemden wiederum wurden in der mittelalterlichen Praxis geschmiedet, genietet und feuerverschweißt.

Johannes ist im Gegensatz zur folgenden Taufdarstellung in leichter Schrittstellung gegeben, er ist noch auf dem Weg zu den eigentlichen (Tauf-)Handlungen. In der Taufe der Zöllner (Abb. 8) ist der Aktionsraum in der Mitte jetzt vom



Abb. 8 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Taufe der Zöllner (Foto: Heike Schlie).

Jordan und zwei in ihm stehenden und sich zu Johannes hinüberbeugenden Figuren besetzt. Zwei weitere Figuren begleiten das Geschehen als Zeugen auf der rechten Seite. Die obere Inschrift kommentiert das Motiv: *Hos lavat: hinc monstrat quis mundi crimina tollat* („Diese tauft er und zeigt, wer die Sünden der Welt hinwegnimmt.“). Das *quis* deutet auf den in der nächsten Szene erscheinenden Christus voraus.³⁸ Dies gilt auch für die Inschrift mit Johannes’ Rede im Aktionsraum der Taufe oberhalb der Täuflinge: *Ego vos baptizo in aqua veniet autem fortior me post me* („Ich taufe euch mit Wasser, es wird hingegen jemand nach mir kommen, der stärker ist als ich“; Luk. 3,16; Matth. 3,11). Hier ist angekündigt, was im nächsten Bildraum mit der Taufe Christi folgt: Wäh-

38 Die Ts in ‚baptizo‘, ‚veniet‘ und ‚post‘ sind so auffällig untereinander gesetzt, dass sie eventuell als Tau-Kreuze auf Christus verweisen sollen.



Abb. 9 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Taufe Christi (Foto: Heike Schlie).



Abb. 10 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Gottvater über der Taufe Christi (Foto: Heike Schlie).

rend Johannes nur mit Wasser tauft, erfolgen dem vollständigen Bibelvers des Diktum Johanni zufolge die Taufe Christi und alle nachfolgenden Taufen mit dem Geist und mit Feuer.³⁹ Im Bildwerk ist dies so dargestellt, dass Johannes die Hand auf die Häupter der zu Taufenden legt und keine Strahlen vom ‚Himmel‘ ausgehen, im Gegensatz zu den folgenden Taufen.

Die Taufe Christi (**Abb. 9**) weist eine ähnliche Dreiteilung auf. In der Mitte ist die hieratisch frontal ausgerichtete Christusfigur positioniert; das Wasser des Jordans reicht knapp über die Scham. Johannes hält auch hier seine Kleidung zusammen und legt ihm die Rechte auf das Haupt. Rechts stehen hier statt der Zeugen zwei Engel, die Christi Kleidung in den Händen halten. Diese Szene hat insofern ein Alleinstellungsmerkmal, als dass die Darstellung des über Christus positionierten Gottvater bis über das Gesims reicht (**Abb. 10**): Der Nimbus besetzt nahezu in Gänze die Gesimszone, das Wolkenband wird immerhin über die unteren beiden Profile hinweg geführt. Damit ist die Figur Gottvaters nicht lediglich eine Darstellung auf der Kesselwand, sondern quasi mit dem modellierten Körper des Taufbeckens verbunden. Von der unter das Wolkenband gesetzten Taube des Heiligen Geistes gehen Strahlen aus. Die oben verlaufende Inschrift lautet: *Vox Patris hic ai(t) est lavat hunc homo Spiritus implet* (‚Die Stimme des Vaters: Hier ist er. Ein Mensch tauft ihn und der Geist erfüllt ihn‘).

Wieder sind alle Figuren inschriftlich benannt,⁴⁰ hinzuweisen ist auf die Bezeichnung der Engel als *ministrantes*, wodurch die biblische Szene (am realen Taufbecken) liturgisiert wird. Die Rede Johanni und Gottvaters ist in den Zwischenräumen der Figurengruppen eingraviert: *Ego a te debeo baptizari et tu venis ad me.* (‚Ich habe es nötig von dir getauft zu werden, und du kommst zu mir‘; Matth. 3,13) und *Hic est filius meus dilectus in quo michi complacui* (‚Dies ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe‘; Markus 1,11).

Die Taufen des Cornelius und Crato durch Petrus und Johannes Evangelista (**Abb. 11** und **12**) sind achsensymmetrisch dargestellt, mit den Aposteln außen

³⁹ „Respondit Iohannes dicens omnibus ego quidem aqua baptizo vos venit autem fortior me cuius non sum dignus solvere corrigiam calciamentorum eius ipse vos baptizabit in Spiritu Sancto et igni“ (Luk. 3,16).

⁴⁰ „pater, Johannes Baptista Domini, angesles ministrantes, Sanctus Spiritus.“

und jeweils einer Zeugenfigur zu der anderen Seite der Täuflinge in den Taufbecken.⁴¹ Die Inschrift oben lautet: *Hic fidei fons est Petrus hos lavat hosque Johannes* („Dies ist der Quell des Glaubens. Diese tauft Petrus und jene Johannes“). Hier ist die Taufe bereits in dasjenige Ritual überführt, das auch am realen Taufbecken zelebriert wird: Das *Hic fidei fons est* bezieht sich nicht nur auf die dargestellten Taufbecken, sondern auf das reale Taufbecken, das sich somit selbst bezeichnet. Mit Cornelius und Craton sind einerseits die römische und griechische Antike, andererseits auch der Soldaten- und der Gelehrtenstand vertreten. In der Inschrift oben sind sie nicht namentlich benannt: Das *hos lavat* kann sich auch auf den realen Täufling über dem Beckenrand in der liturgischen Taufe beziehen.

Über jedem Taufbecken erscheint die Hand Gottes mit ausgesendeten Strahlen (*dextera Dei*). Die Strahlen auf der linken Seite teilen einen zugehörigen Text: *Cecidit Spiritus Sanctus super omnes qui adiebat verbum* („Der Heilige Geist fiel auf alle herab, die das Wort hörten“; Apostelgeschichte 10,44). Zwischen Petrus und Cornelius ist *Ego quis eram qui possem prohibere deum* eingraviert („Wer wäre ich, dass ich imstande wäre, Gott zu hindern?“; das Diktum des Petrus aus Apostelgeschichte 11,17). In der Apostelgeschichte wird nicht berichtet, dass es Petrus selbst ist, der Cornelius und weitere Anhänger tauft; er gibt lediglich den Auftrag hierzu (Apostelgeschichte 10,48). Für den Bildzusammenhang ist allerdings wichtig, dass Petrus selbst als Täufer auftritt. Die Taufe Cratons durch Johannes Evangelista wiederum stammt aus den *Historiae Apostolicae* des Pseudo-Abdias und erfuhr erst durch die *Legenda Aurea*, etwa 100 Jahre nach Entstehen des Taufbeckens, größere Verbreitung.⁴² Der Befund ist entsprechend, dass beide Taufszenen keine bildliche Tradition haben und hier innovativ für eine Kette der prophetischen, christlichen und apostolischen Taufen eingesetzt werden. Im Buch des Johannes auf dem Taufbecken lesen wir die liturgische Taufformel, die aus dem Taufauftrag an die Apostel in Matth. 28,19 abgeleitet ist: *Ego te baptizo in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*.⁴³ Johannes spricht hier nicht die Worte aus der Erzählung bei Pseudo-Abdias,⁴⁴ sondern diejenigen Worte, die der Priester in Notre-Dame-aux-Fonts am realen Taufbecken rezitiert. Dass es die verstetigte Formel ist, wird quasi durch das Medium Buch als liturgische Handschrift angezeigt – vielleicht gerade auch im Gegensatz zur Schriftrolle links. Damit werden den



Abb. 11 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Taufe des Cornelius (Foto: Heike Schlie).



Abb. 12 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Taufe des Crato (Foto: Heike Schlie).

41 Die Quellen für die Szenen sind einerseits die Apostelgeschichte für die Taufe des Soldaten Cornelius durch Petrus (Apostelgeschichte 10,1–48) und die apokryphe Schrift *Historia Apostolicae* des Pseudo Abdias für die Taufe des Philosophen Craton durch Johannes, vgl. Widmaier 2016, S. 95.

42 Reudenbach 1984, S. 15.

43 „Darum gehet hin und lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes.“

44 Siehe hier Anm. 41.

apostolischen Ketten der dargestellten Taufen in der liturgischen Performanz alle Taufen angeschlossen, die am Lütticher Taufbecken zelebriert werden: Der taufende Bischof oder Priester erscheint realiter als Glied der apostolischen Kette.

Auch in materialikonologischer Hinsicht ist relevant, dass das *Hic fidei fons est* der umlaufenden Inschrift einerseits auf die Taufbecken in den Bildszenen, vor allem aber auf das reale Taufbecken selbst bezogen ist, auf dessen Gsimms es geschrieben steht.⁴⁵ Das (bronzene) Taufbecken spricht hier über sich selbst als Objekt und über die Darstellungen der Taufbecken auf seiner Wand. Die dargestellten Taufbecken sind der Form und den Proportionen nach ihrem Bildträger angeglichen, auch verfügen sie unten und oben über ähnliche Profilbildungen. Sie werden zwar innerbildlich nicht von Rindern getragen, in der Zusammenschau mit dem realen Taufbecken und als Darstellungen auf dem materiellen Objekt jedoch zumindest indirekt. Dass auch sie – innerhalb der Fiktion – aus Metall sind, zeigt die Punzierung am oberen Rand des Taufbeckens in der Crato-Taufe an: Die tatsächliche Punzierung im Metall des Lütticher Taufbeckens stellt das (fiktive) Schmuckelement des dargestellten Taufbeckens dar. Tatsächliche Materialität und innerbildliche Fiktion fallen hier in eins, was den Fokus stark auf das Material selbst richtet. Auch ist eine Art der Beliebigkeit des Materials aufgehoben: Dieses Taufbecken würde in Stein weniger Sinn ergeben.⁴⁶

Die Verbindung der beiden Szenen zur Einsetzung des Taufsakramentes sowohl mit Szenen der ersten Umsetzungen des Taufrituals als auch mit dem am realen Becken vollzogenen Ritus sind als legitimierende Abfolgen bis hin zum Taufprivileg in Lüttich selbst zu verstehen. Die Einsetzung der Taufe; die Frage, wer tauft, sowie der Bund Gottes mit den Menschen im sakramentalen Vollzug können als juristische Entitäten gesehen werden, wie eben auch die Gewährung des Taufprivilegs an eine bestimmte Kirche und sein Ausüben rechtlichen Charakter haben. Die beiden innerbildlichen Täufer Johannes Evangelista und Petrus lassen sich auf die Taufprivilegien zweier Kirchen beziehen: In Notre-Dame-aux-Fonts als Kapelle der Kathedrale taufte der Lütticher Bischof (Petrus = der erste Bischof von Rom); in St. Adalbert taufte der Probst der Stiftskirche St. Johannes Evangelist. Das Taufbecken positioniert sich so mit beiden Szenen auch in der sakralen Topographie der Stadt. Somit dürfte auch im Bildprogramm erwiesen sein, dass das Taufbecken im Auftrag für einen Lütticher Kontext geschaffen wurde.

Ich komme noch einmal auf die Bußmetapher *Facite ergo fructus dignos penitentiae* zurück, die in der Szene der Johannespredigt am Anfang der narrativen Sequenz steht. Close-Dehin hat einen Zusammenhang zwischen der Bußmetapher und den Bäumen gesehen,⁴⁷ die allerdings keine Früchte tragen.⁴⁸

45 Der Zusammenhang macht es unwahrscheinlich, dass Christus oder die Kirche gemeint sind, vgl. Widmaier 2016, S. 93. Das ist zwar in der Exegese gängige Praxis, hier aber spricht das (bronzene) Taufbecken über sich selbst.

46 In der Nachbildung des Bildprogramms auf dem steinernen Taufbecken in der Schlosskapelle von Pont-à-Mousson aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (1944 zerstört, Abb. 26 bei Widmaier 2016) sind die zwölf Rinder durch verschiedene Tiere ersetzt: dort ist diese Typologie nicht aspektiviert.

47 Close-Dehin 2006, S. 117–168. Die Blätter sind hier mit Bezug auf die Textstellen der heilbringenden Blätter als Arznei und im Kontext des Sakramentes der Taufe ebenso wichtig, siehe Anm. 35.

48 Auch Widmaier äußert sich hier kritisch, Widmaier 2016, S. 91; er ordnet das Zitat der Metapher irrtümlicherweise Matthäus zu, wo ‚fructus‘ im Singular steht (Matthäus 3,8).

Johannes richtet diese Worte in Lukas 3,8 (und ähnlich in Matthäus 3,8-10) an die zur Taufe erscheinenden Pharisäer, die er für selbige als unwürdig erachtet und daher zur geistlichen Umkehr auffordert. Dies macht allerdings im Kontext der mittelalterlichen Praxis der Kindstaufe keinen Sinn. Der unwürdige Empfang eines Sakraments ohne vorherige Buße ist nur für die anderen sechs Sakramente möglich, insbesondere für das Abendmahl. Insofern kann man die Johannespredigt nicht nur als Anfang, sondern als Fortsetzung des Taufzyklus lesen: Buße ist immer wieder notwendig, um der Sakramente würdig zu sein. Dass die Zeit der Liturgie zyklisch bestimmt ist und nicht linear, teilt sich hier in besonderer Weise mit, weil das zyklische Bildprogramm damit kein Ende hat: Nach der Taufe ist es die *penitentia*, die den Sünder reinigt.

Auch das narrative Bildprogramm wird wie das Becken selbst von den Rindern getragen. Wenn man der Beschreibung in der Reimchronik Glauben schenkt und der Deckel mit Darstellungen von Aposteln und Propheten versehen war, ist die Beckenwand mit dem Taufzyklus zudem in ein typologisches System eingespannt, da die zwölf Apostel nicht nur die Antitypen der am Ehernen Meer dargestellten Rinder sind, sondern auch der alttestamentlichen Propheten.

6. Aspektivierung des Materials: Räumlichkeit, Plastizität, Materialität, Farbe

Die Provenienz ist mit der Taufkapelle zwar bekannt, aber ein exakter Aufstellungsort lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Es lässt sich nur so viel sagen, dass das Objekt den Raum insoweit mitbestimmte, als es von allen Seiten umschritten und wahrgenommen werden konnte und seine Darstellungen weit in den Raum ausgreifen (s. o., **Abb. 5**), was für Bronzen nicht selbstverständlich ist.

Aktiviert wird die Bedeutung und Wahrnehmung des Objektes vor allem bei Taufhandlungen. Nicht nur die Inschriften und die dargestellten Taufbecken bewirken eine Aktualisierung des Dargestellten; es findet eine Überblendung der aktuellen Taufhandlung mit den in Bronze gegossenen Taufdarstellungen statt. Verschiedene Strategien bewirken, dass die Figuren sich zu bewegen scheinen, wenn man das Taufbecken umrundet. Es sei ein Beispiel genannt: Wenn man frontal vor der Taufgruppe mit Johannes und den Zöllnern steht, legt Johannes nicht nur seine rechte Hand mit ausgestrecktem Arm auf das Haupt eines Täuflings, sondern wendet sich mit dem Körper und dem eigenen Haupt Letzterem zu. Für uns erscheint er im Profil (s. o., **Abb. 7**). Geht man aber weiter in Richtung der Taufe Christi, ändert sich das nicht nur vom Eindruck her, sondern auch in der konkreten Perspektive: Mit jedem Schritt wendet der Täufer sich mehr dem Betrachter zu, mit der Vorderseite seines Körpers, seinem Blick und damit quasi in der Agency der Figur mit seiner Aufmerksamkeit (**Abb. 13**).

Die Szene wandelt sich vom Narrativ zum Dogma: Johannes weist den Betrachter in der direkten Ansprache auf dessen eigene Erlösungsbedürftigkeit hin. Der Effekt entsteht durch die größtmögliche Plastizität der Figuren, die vor allem im oberen Bereich der Körper nahezu vollplastisch sind. Ein solches Relief an einer Trägerwand, noch dazu in der feinen Detailliertheit, Bewegung, Hinterschneidung und Präsenzwirkung, ist in Stein kaum möglich. Die Figu-

rengruppen selbst simulieren Bewegung, wie die Engel in der Taufe Christi, die in ihrer Zusammenstellung eine Bewegung von oben nach unten evozieren (s. o., **Abb. 9**). Zudem wird der Effekt der Animation insofern verstärkt durch das Material Bronze, weil ein zusätzlicher Verlebendigungseffekt durch oszillierende Spiegelleffekte gegeben ist: Die Figuren scheinen sich zu bewegen, was vor allem unter Bedingungen flackernden Kerzenlichts gegeben sein dürfte. Die Animation in Bewegung und Spiegelungseffekt wird maßgeblich verstärkt durch die Darstellung der Rinder: Sie sind in ihrer Bewegung differenziert und variiert, was zu einem Eindruck einer Momenterfassung und einer Bewegung im Eben-Jetzt führt (**Abb. 14**). Auch das plastische Herausragen des sich um das Becken herumziehenden, auf- und abführenden Standmotivs trägt zu diesem Eindruck bei. Es kann bei einer solchen Wahrnehmung auch eine Rolle gespielt haben, dass der Bronze bzw. dem technischen Vorgang des Gießens animistische Eigenschaften bezüglich des fertigen Gegenstandes zugesprochen wurden. Die historischen frühneuzeitlichen Begriffe für den Werkprozess erschließen dessen Interpretation als einen Akt der Schöpfung im Sinne des Einhauchens von Leben oder gar des Gebärens.⁴⁹ Auf der Beckenwand verlebendigt sich etwas, sowohl durch die unmittelbare Wahrnehmung als auch durch das mit dem Werkprozess verbundene Wissen.

Ich habe bereits angedeutet, dass die heutige Unterscheidung zwischen Bronze als einer Kupfer-Zinn-Legierung und Messing als einer Kupfer-Zink-Legierung im Mittelalter begrifflich nicht deutlich wurde. Zudem weisen viele Legierungen sowohl Zinn als auch Zink auf, ihre Anteile an der gesamten Legierung variieren ebenfalls. Weinryb meint dazu, es wäre damit auch nicht ersichtlich, inwieweit den Gießern der Unterschied klar gewesen sei.⁵⁰ Doch auch wenn die verschiedenen Begriffe einfach nur eine Legierung von verschiedenen Erzen meinen, so dürfte andererseits auf der Hand liegen, dass den Gießern die Relevanz der Zusammensetzung bewusst waren, da sich die verschiedenen Legierungen samt ihren Zusätzen von Eisen, Nickel, Blei, Arsen etc. beim Gießen unterschiedlich verhielten. Auch die jeweiligen erstarrten und ausgekühlten Materialien hatten unterschiedliche Eigenschaften, was u. a. Härte, Feinheit, Farbe und Resonanz betraf. Messing ist goldfarbiger als Zinn-Bronze oder Bleibronze, und das mag für das Taufbecken eine Rolle gespielt haben. Farbe und Oberflächeneigenschaften sorgen für besondere Reflektionen des Lichtes.



1. Film Rundgang um das Lütticher Taufbecken; Aufnahme: Heike Schlie, 1:12 min.

49 Scholten 2005, S. 32, vgl. Olchawa 2019, S. 8, vgl. Bushart/Haug 2016, S. 8.

50 Weinryb 2016, S. 4.



Abb. 13 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Taufe der Zöllner (Foto: Heike Schlie).



Abb. 14 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Rinder (Foto: Heike Schlie).

Bronze gehört wie Keramik und Glas zu den frühen künstlichen Werkstoffen. Das heißt, dass bereits die Herstellung des Materials der Expertise bedarf. Sie betrifft den Bau der Öfen, Kenntnisse über relative Schmelzpunkte und das Fließverhalten der Legierung in der Form, Legierungsvarianten etc. ‚Bronze‘ ist innerhalb ihrer möglichen Zuschreibungen eine ideale, in materialer Hinsicht nicht genau bestimmbare, variable Entität; doch bereits in ihrer Herstellung aspektiviert der Künstler/ Gießer ‚Bronze‘, indem er/sie innerhalb der Möglichkeiten der Legierungen eine Variante für einen bestimmten Bedarf konstituiert. Ein weiterer Faktor kommt hinzu: Wir können nie ausschließen, dass ein mittelalterliches Objekt aus Bronze aus dem Material eines älteren Objektes gegossen wurde. Die Entscheidung liegt dann weniger in einer Wahl für eine konzipierte Legierung/Mischung für genau dieses eine Objekt begründet, sondern eventuell in einer Vorstellung, dass in dem neuen Objekt das alte in irgendeiner Form eingeschrieben oder inkorporiert ist.⁵¹ Einem in der römischen Antike verhütteten und gegossenem Material wäre nach hochmittelalterlichem Verständnis die Lebenszeit Christi, in der er auf Erden gewandelt war, inhärent, und würde sich im Fall des Taufbeckens konkret mit der Form des Artefakts aus dem Salomonischen Tempel verbinden. Und es ist durchaus plausibel, dass für das Taufbecken ein anderes Objekt oder auch mehrere Werke eingeschmolzen wurden. Dies passt sowohl zum Befund der unklaren Herkunft der Erze als auch zu dem Umstand, dass eines der Rinder eine völlig andere Legierung aufweist. Eindeutig belegen lässt sich dies allerdings nicht: Wenn wir davon ausgehen, dass die Legierung am Anfang des 12. Jahrhunderts entstand und es sich nicht um einen Neuguss von eingeschmolzenen Material handelt, dann ist zu berücksichtigen, dass Zinkerz im Mittelalter nicht so einfach zur Verfügung stand, sondern aus dem Galmei, einem zinkhaltigen Mineral gewonnen werden musste (*lapis calaminaris*).⁵² Ergo: Entweder bediente man sich des Mate-

⁵¹ Zu der Bedeutung dieses ‚recasting‘ für die Bronzeobjekte siehe Weinryb 2016, S. 3. „In the intrinsic particles of the bronze object lies what we might term its hereditary code“.

⁵² Die Legierung mit Zinn mithilfe des Galmei ist bei Theophylus Presbyter beschrieben, siehe Brepohl 2013, S. 192. Siehe auch Weinryb 2016, S. 5.

rials eines älteren Objektes, dessen Materialwirkung bereits evident geworden war, oder man wählte bewusst das aus dem *lapis calaminaris* gewonnene Zink, um u. a. die entsprechende Farbigkeit zu erzielen.

7. Aspektivierung in der Rezeption: Die Reimchronik und der Fluss der Bronze

Bei der Passage zum Taufbecken in der bereits genannten Reimchronik handelt es sich um ein frühes Rezeptionsdokument. Auch wenn der Text heute nicht mehr Reinholdus Leodiensis zugeschrieben wird,⁵³ dürfte gelten, dass sie innerhalb des theologischen Netzwerkes der Diözese entstanden ist.⁵⁴ Ich möchte zeigen, dass die Bronzetechnik, Material- und Bearbeitungseigenschaften für die zeitgenössische Rezeption eine große Rolle gespielt haben und sich in der Poetik des Textes niederschlagen.

<i>Obit abbas Hillinus nobilis.</i>	Der edle Abt Hillinus starb,
<i>Mors illius , sors lacrimabilis.</i>	sein Tod war ein beweinenenswertes Schicksal.
<i>Dies illa fuit Ecclesiae</i>	Jener Tag war für die Kirche
<i>Calamitatis et miseriae.</i>	einer des Unglücks und des Elends.
[...]	Das Taufbecken ließ er in als gegossenes Werk herstellen,
<i>Fontes fecit opere fusili</i>	gegossen mit kaum vergleichbarer Kunst.
<i>Fusos arte vix comparabili.</i>	Die zwölf Rinder, die das Becken tragen,
<i>Duodecim qui fontes sustinent</i>	umfassen einen Typus der Gnade.
<i>Boves, typum gratie continent.</i>	Das Material ist nach dem Mysterium gewählt,
<i>Materia est de misterio</i>	das in der Taufe vollzogen wird:
<i>Quae tractatur in baptisterio.</i>	Hier tauft Johannes den Herrn,
<i>Hic baptizat Johannes Dominum,</i>	hier Petrus den Heiden Cornelius;
<i>Hic gentilem Petrus Cornelium;</i>	getauft wird Craton der Philosoph,
<i>Baptizatur Craton philosophus;</i>	zu Johannes strömt das Volk zusammen,
<i>Ad Johannem confluit populus</i>	das, was oben das Taufbecken bedeckt,
<i>Hoc quod fontes desuper operit,</i>	bringt Apostel und Propheten (im Relief) hervor.
<i>Apostolos, prophetas exerit.</i> ⁵⁵	

Zunächst gibt der Text eine Eulogie auf den verstorbenen Auftraggeber in vier Versen. Es folgt die Nennung der Beauftragung und Fertigung des Taufbeckens, das bezüglich der Kunst seiner Fertigung als unvergleichlich hervorgehoben wird. Die Gusstechnik wird doppelt benannt (*fusilis*, *fusos*).⁵⁶ Diese Betonung ist nicht zu unterschätzen, die Begriffe folgen im Verssprung direkt aufeinander, wobei *fusilis* auch das Reimwort dieses Hexameters ist. In der hierauf folgenden Beschreibung des Werkes werden zunächst die Rinder genannt und als Typus für die Gnade des Neuen Bundes ausgewiesen (*typum*). *Materia est de Mysterio* wird bei Widmaier übersetzt: „Das Werk ist nach dem Mysterium (der Taufe) gestaltet“. Allerdings würde das *opere* des fünften Verses eher

53 Siehe dazu Bayer 2006, S. 50.

54 Vgl. Widmaier 2016, S. 82.

55 Reinholdus Leodiensis, Opera Omnia 134, V. 309–324. Zitiert nach Laurent 1924, S. 330f., 336; Übers.: H. S.

56 Dies wurde bereits von Joanna Olchawa hervorgehoben, die die technikikonologische Relevanz des Gießens für das Taufbecken bereits hervorhob, Olchawa 2019, S. 42.

den Begriff *opus* für ‚Werk‘ vermuten lassen, daher liegt näher, dass *materia* konkret das Material meint, zumal im Vers zuvor bereits die Typologie thematisiert ist (*typum gratiae*) und das ‚Gießen‘ der Bronze gleich zweimal hervorgehoben ist (*fusili/fusos*). Mindestens aber evoziert *materia* das Material, selbst wenn primär das Artefakt gemeint sein sollte. Damit aber nicht genug: In der Beschreibung der ersten Bildszene mit der Johannespredigt ist die Rede davon, dass Volk bei Johannes zusammenströmt (*confluit*). Es ist kaum möglich, dass hier nicht auch die flüssige Bronze bzw. konkret das Zusammenfließen der verschiedenen Erze assoziiert wurde, zumal der Schmelztiegel der Gießer das *conflatorium* ist. Bemerkenswerterweise gibt es ein solches Motiv des ‚Zusammenfließens‘ in der Bildszene mit der Taufe der Zöllner: Im Gegensatz zu den horizontal in Stufen übereinander verlaufenden Wellen des Jordan in der Taufe Christi (Abb. 15) sind die Formen des Wassers in der Predigt eigentümlich gegeneinander gestellt und bilden eine *figura* für das Aufeinandertreffen Johanni und der Gemeinde (Abb. 16). Aus der Richtung der Johannesfigur kommt eine Art mehrfache ‚Wasserschlaufe‘, die auf ein ‚Strömen‘ von der rechten Seite trifft. In einer produktionsästhetischen Perspektive ist hier die Bronze beim Gießen entsprechend in die Form geflossen, was dem zeitgenössischen Betrachter präsenter gewesen sein mag als dem modernen Betrachter. Die Beschreibung des Werkes in der Lütticher Reimchronik ist demnach tief geprägt von Aspektivierungen des Materials ‚Bronze‘, die eine große Übereinstimmung mit den Aspektivierungen des Kunstwerkes aufweisen. Die Aspektivierungen der Bronze in der Lütticher *Reimchronik* sind der Guss, das Fließen, und das *typus gratiae* der Taufe. Insofern ist das Material dem Mysterium der Taufe entsprechend gewählt: *Materia est de misterio*.

Die Taufe ist das Sakrament der Wandlung und der Reinigung von der Erbsünde. Bronze konnte in mehrfachem Sinne als Gestaltwandler erscheinen: Nach dem Einschmelzen und neuem Gießen wandelt sich das Material in eine andere Gestalt; beim Wachsausschmelzverfahren wandelte sich dieselbe Form in ein anderes Material. Letztere Wandlung oder auch die lebhaftere Vorstellung, was im Inneren der Form geschieht, lässt sich in der vielzitierten Inschrift eines Türziehers des Trierer Doms nachvollziehen: QUOD FORE CERA DEDIT TULIT IGNIS ES TIBI REGDIT (‚Was entstehen sollte, gab das Wachs, nahm das Feuer fort, gab dir das Erz zurück‘).⁵⁷ Das Zitat wird bei Bushart/Haug als Beleg für den speziellen Akteurstatus der Bronze gehandelt, aber tatsächlich wird in dieser poetischen Formulierung ja nicht nur der Bronze, sondern auch dem Wachs und dem Feuer Akteurstatus zugesprochen, obwohl das Wachs im Gegensatz zur Bronze direkt unter den Werkzeugen des Künstlers Form annimmt und



Abb. 15 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Jordan Taufe Christi (Foto: Heike Schlie).



Abb. 16 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Jordan Taufe der Zöllner (Foto: Heike Schlie).

57 Vgl. beispielsweise Bushart/Haug 2016, S. 8.

nicht aufgrund einer eigenen Agency und Bewegung. Auch wenn ich an dem besonderen Akteurstatus der Bronze grundsätzlich keinen Zweifel habe, sehe ich in diesem Vers eher die Poetisierung einer Inversion in einem besonderen Ausschnitt des Werkprozesses: Das Fest-Formhafte wird flüssig, das an diesem Ort erscheinende Flüssig-Formlose wird fest. Im Gegensatz zum Kupfererz ist Bronze als künstlich generiertes Material immer für eine Form bestimmt – Haug spricht von einem „teleologischen Material“.⁵⁸

Es kommt hier noch ein weiterer Aspekt zum Tragen, der das Material ‚Bronze‘ und die Taufe zusammenschließt. Für die frühe mittelalterliche Alchemie galt das Zusammenschmelzen der Erze zu einer Legierung mit neuen Eigenschaften als eine Art nachvollziehbares Exemplum für die alchemistische Transmutation.⁵⁹ Letztere wiederum wurde immer wieder auch mit den reinigenden und transmutierenden Wirkungen der christlichen Taufe analogisiert.⁶⁰ Das bedeutet, dass auch über die Aspektivierungsklammer der Alchemie die im sakramentalen Vorgang des Taufens vollzogene ‚Transmutation‘ in ihrer Bedeutsamkeit durch die vorangegangene Materialtransmutation des Taufbeckens unterstrichen wurde. Befördert worden war diese Sicht auch durch das schon genannte Johannes-Diktum in Luk. 3,16 und Matth. 3,11 mit der Ankündigung, dass Christus mit Geist und Feuer taufen werde.⁶¹

Der zitierte Textabschnitt der Reimchronik ist eine Laudatio auf die Stadt Lüttich. Nur vergleichbar sei diese mit Rom; und mit Rom stehe sie über allen anderen Städten, mit Ausnahme von Jerusalem und Konstantinopel, in der mehr Kirchen seien.⁶² In genau diesem Kontext wird das Material Bronze und die anspruchsvolle Technik des Gießens hervorgehoben. Und tatsächlich gilt Konstantinopel als Zentrum der Herstellung von monumentalen Bronzen: Obwohl man in Italien selbst auch zahlreiche Bronzetüren herstellt, werden im 11. und 12. Jahrhundert zahlreiche byzantinische Bronzetüren in Tauschierungstechnik importiert. Diese Türen sind aber gerade nicht reliefiert, im Gegensatz zu den im Bereich der Westkirche im heutigen Italien und Deutschland entstehenden Türen. In Rom wiederum gibt es die meisten erhaltenen antiken Bronzetüren wie die der Curia Julia. Das Material Bronze, zumal für eine massiv gegossene Großbronze, referiert so auf die sakralen Zentren des Christentums und erhebt quasi eine ‚Urbs-Sacra-Formitas‘ der Stadt Lüttich. Oder anders formuliert: Durch das Material Bronze, zumal als Postfiguration eines Tempelgegenstandes (ein Surplus gegenüber byzantinischen und römischen Bronzen), speist sich Lüttich in ein materialikonologisches Netzwerk heiliger Städte ein. Es gibt Materialien, die sich gerade im Kontext von Legimitationen durch weit zurückreichende Traditionsstränge anbieten. Porphyry beispielsweise ist ein Material, das auch deshalb für die Altarsteine hochmittelalterlicher Tragaltäre verwendet wurde, weil das Gestein in Byzanz dem Kaiser vorbehalten war. Unter anderem sind dies Rotulae in Tempeln, auf denen nur er stehen durfte, andererseits waren die Geburtszimmer der Thronfolger mit Porphyry ausgestattet.⁶³ Beide Aspekte spielen für die Verwendung als Altarstein eine

58 Haug 2016, S. 111.

59 Vgl. Weinryb 2016, S. 34.

60 Siehe beispielsweise Schäfer 1887, S. 20. Die Autorin hat leider nicht rekonstruieren können, seit wann die alchemistischen Wandlungsprozesse als ‚baptismus‘ bezeichnet wurden; siehe dazu Jung 1972, S. 268.

61 Siehe hier Anm. 39.

62 Vgl. Widmaier 2016, S. 84.

63 Raff 2008, S. 137.

Rolle: Christi Leib befindet sich in Form der Hostie auf dem Stein und die ‚Geburt‘ ist diejenige Leibwerdung, die immer wieder mit der Leibwerdung in der Eucharistie analogisiert wurde. Bronze ist wiederum ein Material mit hohem Referenzwert nicht nur zum Alten Testament, sondern zu einer Ikonologie von Herrschaft in der Antike, was vor allem für Großbronzen gilt.⁶⁴ Wie Porphyrt transportiert das Material der Bronze die Konnotation ‚bis in die Antike zurückgehend‘, gleichbedeutend mit einer Materialität zu Christi Lebenszeit. Denkt man an die oben bereits genannte Möglichkeit, dass das Taufbecken aus dem Material einer antiken Bronze gegossen wurde, wäre auch folgendes Gedankenspiel nicht abwegig, wenn auch nicht als Vorstellung belegbar: Das wiederverwendete Material vom eingeschmolzenen römisch-antiken Objekt, welches in der mittelalterlichen Gussform in den Bildbereich der Jordanwellen floss und dort beim Auskühlen in der Gestalt der Wellen erstarrte, hätte bei der Herstellung des antiken Objektes theoretisch zeitgleich mit der Christi Taufe (im realen, fließenden Jordan), zumindest aber zur Lebenszeit Christi, in die antike Gussform geflossen sein können.

8. Technikikonologie: der Fluss der Bronze im kon-medialen Bild-Schrift-System des Taufbeckens

Die Reimchronik ist ein glücklicher Fall der Dokumentation des Taufbeckens und einer weiterführenden Poetisierung seines Materials in einer zeitnahen Rezeption. Und eventuell war diese Rezeption auch durch die untere umlaufende Inschrift gelenkt.

+ Bissenis bobus pastorum forma notatur quos et apostolicae commendat gratia vitae** Officique gradus quo fluminis impetus hujus* letificat Sanctam purgatis civibus urbem*

In den zwei mal sechs Rindern erkennt man die Gestalt (*forma*) der Hirten, welche durch die Gnade des apostolischen Lebens und durch die Würde ihres Amtes empfohlen sind, eines Amtes, durch das der Strom dieses Flusses die heilige Stadt erfreut, da ihre Bürger gereinigt sind (Übers. H. S.).

Während die Abschnitte der am oberen Rand des Taufbeckens umlaufenden Inschrift sich konkret auf jedes einzelne Bildfeld unter ihnen beziehen und den Inhalt erklären, ist die untere Inschrift ein durchlaufendes *argumentum*. Es referiert zunächst auf die (ebenfalls direkt unter ihr situierten) Rinder, die in diesem Fall mit dem Begriff der *forma* als Präfigurationen der Apostel ausgewiesen werden. Tatsächlich ist hier ein Schlüsselmoment der gesamten *inventio* des Taufbeckens zu sehen. Am Ehernen Meer waren die Rinder Präfigurationen der Apostel. Aber das Taufbecken ist ja kein Abbild des Ehernen Meeres, sondern verweist mit den Rindern auf die Präfiguration der Taufe durch das gesamte Artefakt des Salomonischen Tempels. Die Überführung der christlichen Ausdeutung eines Artefakts des Alten Testaments auf ein Artefakt der liturgischen Gegenwart führt dazu, dass das Taufbecken *als Objekt* die Heilsgeschichte vom Alten Testament über das Neue Testament bis zur liturgischen Gegenwart verklammert, quasi als Postfiguration des Ehernen Meeres.

64 Gramaccini 1987, S. 152.

Der Abschnitt *quo fluminis impetus hujus letificat Sanctam purgatis civibus urbem* referiert auf Psalm 46,5 (*fluminis divisiones laetificant civitatem Dei sanctum tabernaculum Altissimi*).⁶⁵ Der Psalmentext mit dem sich dort auf das Heilige Jerusalem beziehenden Fluss spielt eine Rolle für das Weihritual des Taufwassers.⁶⁶ Hier wird der Text allerdings noch anders aktiviert. Es spricht viel dafür, dass dieser zweite Teil der Inschrift das Material und das Gemacht-Sein des Werkes gleichsam in den Heilsplan der Taufe einbeschließt. Mit dem ‚Amt‘ (*officium*) dürfte hier zunächst sowohl der Taufauftrag an die Apostel gemeint sein, dessen Erfüllung durch Petrus und Johannes ja auch im Bild angezeigt ist, als auch das Taufprivileg in Lüttich, als auch die Initiation des Taufamtes durch Johannes den Täufer: Das *quo fluminis* steht unter dem Jordan der Darstellung der Taufe Christi: Das Wasser des Flusses Jordan ist das Wasser der ersten Taufen und das Wasser der Taufe Christi. Das dargestellte, sichtbar fließende Wasser des Jordan auf der Beckenwand und die Nennung des reinigenden Flusses in der Inschrift verbinden sich mit dem Taufwasser im Becken selbst und seiner liturgischen Bedeutung. Der *impetus fluminis* im Zusammenhang der Taufe kann aber noch eine andere Assoziation hervorgerufen haben: Wenn der ‚Fluss der Bronze‘ zu dieser Zeit als Ausgießung des Heiligen Geistes aus der Seitenwunde allegorisiert wurde und gleichzeitig das Blut und das Wasser, die der Seitenwunde entströmten, als Marker für die wichtigsten Sakramente (das Blut der Eucharistie und das Wasser der Taufe) galten, dann sind Bronze und Wasser bezüglich dieser Allegorisierungen homonym. Und schließlich verbinden sich der Fluss der Bronze und der Strom des Jordans im Entstehensduktus des Werkes selbst, weil wir an den ‚Wellen‘ nachvollziehen können, wie sich die Bronze nach dem Ausschmelzen des Wachses verteilt hat. „Eines Amtes, durch das der Strom dieses Flusses die Heilige Stadt erfreut, da ihre Bürger gereinigt sind“: Die „Heilige Stadt“ meint im konkreten Narrativ Jerusalem, kann sich hier aber auch auf die *urbs sancta* Lüttich beziehen, deren Bürger in dem Taufbecken ‚gereinigt‘ wurden. Ganz ohne Zweifel ist die Inschrift erklärungsbedürftig; ihre etwas rätselhafte Formulierung könnte durch eine beabsichtigte Mehrdeutigkeit erklärt werden. Und kann mit der etwas umständliche Formulierung des Amtes (*officium*) auch die Tätigkeit des Bronzegießers angedeutet sein, „durch die der Strom des Bronzeflusses die Heilige Stadt erfreut“, ein Reinigungsvorgang deswegen, weil der Bronzefluss in der Verbindung mit Jordan und dem Taufwasser in dem erstarrten Gefäß zu einer Figura der Taufe selbst wird?⁶⁷ Die *officina aeraria* war seit der Antike die Bezeichnung für die Werkstatt der Erzgießer.⁶⁸ Der ‚Fluss der Bronze‘ im Herstellungsverfahren, in den Zulaufkanälen zu den Öffnungen der Form, ist für uns kaum noch beobachtbar: Im Mittelalter mag dies an Orten, wo Bronze hergestellt wurde, eine nahe liegende Assoziation gewesen sein. Theophilus Presbyter

65 ‚Ein Strom mit seinen Bächen erfreut die Stadt Gottes, die heiligen Wohnungen des Höchsten.‘

66 Siehe beispielsweise die Ausführungen bei Widmaier 2016, S. 105f.

67 Reinigungsprozesse spielen auch beim Verhütten und beim Schmelzprozess eine große Rolle: Verunreinigungen schwimmen aufgrund des geringeren spezifischen Gewichts auf der Schmelzmasse und müssen abgeleitet bzw. entfernt werden (Hinweis von T. Kühnreiter). Theophilus Presbyter beschreibt, wie Kupfer von Blei gereinigt wird, um es vergolden zu können; Brepohl 2013, S. 193.

68 Siehe Blümner 1844–1919, Bd. 3, S. 324, mit dem Verweis auf Plinius: *Naturalis Historia* XVIII, 89.

nannte den Fluss des liquiden Metalls in der *Schedula de diversis artibus* „rivo“.⁶⁹ In den (typologischen) Auslegungen des Ehernen Meeres im templum spielt die Bronzeherstellung als ‚fließender‘ Guss keine geringe Rolle, auch ohne direkte präfigurative Referenz auf die Taufe. So schreibt Beda Venerabilis in seiner Schrift *De templo*: „Das Meer ist gegossen, wie man sagte, und ist deshalb gegossen, sage ich, weil Christus wahrlich, eingeschmolzen (*conflatus*) und verflüssigt (*liquefactus*) durch das große Feuer der Liebe, uns diese Gnade ausgegossen hat.“⁷⁰ Eine tatsächliche Abhängigkeit der Entstehung des Taufbeckens von dieser Schriftquelle wird in der heutigen Forschung eher abgelehnt,⁷¹ mir geht es hier jedoch eher um eine auffällige Nachhaltigkeit in der Aspektivierung der ‚Liquefaktion‘ und des ‚Flusses‘ im Bronzeguss. Ein weiterer Hinweis für diese Nachhaltigkeit eines Bewusstseins des Flusses der Bronze und seiner Allegorisierungen ist die um 1160 datierende Schrift *De clastro animae* des Hugo de Folieto. Die Schrift entstand etwa 50 Jahre nach dem Taufbecken; auch zu dieser Zeit konnte der ‚Fluss der Bronze‘, selbst das Kanalisieren des flüssigen Metalls im technischen Gießprozess, für eine theologische Bedeutung aktiviert werden. In einem Kapitel zum Ehernen Meer (*De mari fusili in templo*) allegorisiert Hugo das im Vorgang des Gießens durch Kanäle geleitete flüssige Metall zu einer ‚Perfektion der Form‘ als einen Reinigungsvorgang der Seele durch die *compunctio cordis* und den Heiligen Geist.⁷² Hugo verliert in dem Abschnitt zum Ehernen Meer kein Wort über den typologischen Zusammenhang zwischen dem Ehernen Meer und der Taufe, obwohl es kaum möglich ist, dass er ihn nicht kannte. Im Kontext seiner Schrift über die Seele lag eine andere Aspektivierung des Beckens und seines Materials näher. Umso interessanter ist, dass wiederum im Schriftsystem des Lütticher Taufbeckens die *penitentia* als eines zusätzlichen Reinigungsvorgangs hervorgehoben wird, der im Rahmen der Kindstaufe eher keine Rolle mehr spielt. Der getaufte Betrachter erkennt im Umschreiten des Taufbeckens, dass zur Sündenreinigung immerwährende Bußtätigkeit notwendig ist – wie beispielsweise in der Inschrift über der Taufe der Zöllner in dem *quis mundo crimina tollat* deutlich wird. Hier mag auch eine Rolle spielen, dass das Metall in den Verfahren der Verhüttung

69 Brepohl 2013, S. 166. Das Fließen/Gießen des Liquiden Metalls steckt in verschiedenen Sprachen auch noch in dem technischen Begriff selbst (‚Bronzeguss‘, ‚Coulée‘). Noch heute findet man zahlreiche aktuelle Texte, die von einem ‚Fluss der Bronze‘ sprechen, beispielsweise im Kontext des traditionellen Glockengießens.

70 „Mare ergo est, et fusile, inquit, fusile, inquam, quia profecto grandi charitatis igne conflatus et liquefactus Christus, istam nobis gratiam effudit“, so schreibt Rupert von Deutz (Rupert von Deutz: *De trinitate et operibus eius libri XLII*, PL 167, 1167f.). ‚conflatus‘ wird meist mit ‚entflammt‘ übersetzt (vgl. Raff 2008, S. 103; Olchawa 2016, S. 31), jedoch ist hier meines Erachtens ‚conflatus et liquefactus‘ eine Wendung, die sich auf die Art des Flüssigwerdens bezieht, zumal der Schmelztiegel der Gießer ‚conflatorium‘ heißt (‚Entflammung und Liquefaktion‘ ergeben keinen Sinn).

71 Vgl. Olchawa 2016, S. 31.

72 „Erat autem vas illud fusile, quod sit dum materia metalli ponitur in ignem defluens per ductum canalis ad perfectionem formae. Ignis, est ardor tribulationis; metalli materies est peccati species: quod per recordationis tractum, quasi per canalis ductum in formam vasis trajicitur, cum mens emollita per ardorem sancti.“ (Hugo de Folieto: *De clastro animae*, PL 176, 1128B). Weinryb hat den Text bereits bezüglich des Lütticher Taufbeckens diskutiert, den Bezug des ‚Flusses der Bronze‘ aber allgemein im Zusammenhang mit dem Taufwasser, nicht aber mit dem Jordan, dem Schriftsystem oder der Reimchronik gesehen (Weinryb 2016, S. 74–76). Er meint, dass der Text Hugos sich auf die Taufe bezieht, was meines Erachtens nicht der Fall ist, da es tatsächlich nur um die ‚compunctio cordis‘ (Reue des Herzens) geht. Die Taufe wird mit keinem Wort angesprochen: Das priesterliche Bad im Ehernen Meer wird mit dem christlichen ‚Bad‘ in der Bitterkeit der ‚compunctio‘ analogisiert (Hugo de Folieto, *De Clastrum Animae*, 1128A).

und des wiederholten Verflüssigens und Festwerdens in der weiteren Verarbeitung selbst Reinigungsprozessen unterliegt.

Den aktivierten Aspekt des Bronzefflusses für Werk und Inschrift kann man sowohl für eine Material- als auch für eine Technikikonologie veranschlagen. Die Technik des Gießens trifft natürlich auf viele Werkstücke zu, wird aber hier explizit und konkret dem bronzenen Werk, dem Fluss Jordan, dem Zusammenströmen der Gläubigen (*confluit*) etc. sinnkonstitutiv zugesprochen. In ikonischer Hinsicht ist es werkspezifisch an der Stelle, an welcher die Wellen des Jordans den Bronzeffluss assoziieren lassen. Die Frage wäre nun, ob es weitere Darstellungs- und Technikspezifika am Taufbecken gibt, in denen die verwendete Technik konkret mit der Semantik in Verbindung gebracht wird. Daher ist noch einmal auf die Strahlen zurückzukommen, die in der Taufe Christi von Gottvater und dem Heiligen Geist, in den anderen beiden Taufen von einer aus dem Himmel ragenden Hand ausgehen und die Taufe mit dem Geist versinnbildlichen. In der Taufe Cratons kommen dessen Haupt, die Strahlen und die Hand des taufenden Johannes zu einer so verbundenen Figuration zusammen (Abb. 17). Während die Strahlen direkt in bzw. mit der Beckenwand gegossen wurden, sind die beiden Figuren des Craton und des Johannes Evangelista Überfanggüsse (oder separat im WachsmodeLL gefertigt). Das Haupt des Craton und der Strahl links sind Kontaktstellen entweder des Überfanggusses oder der Anschlussstellen der verschiedenen Teile des WachsmodeLLs: Die Figur wird entweder zuerst gegossen und dann während des Gussvorganges des Beckens mit diesem verbunden oder in Wachs gefertigt und vor dem Guss mit dem Modell des Beckens verbunden. In einer material- und technikikonologischen Ausdeutung könnte dies heißen, dass Craton als materiale Bildfigur präexistent ist und zunächst im übertragenen Sinne auch für den ungetauften Craton steht. Im Fall des Überfanggusses erhält ihren Sinn erst im Augenblick des Gussvorganges des Beckens, wenn sich die flüssige Bronze (kanalisiert zu der Strahlenform) mit der zuvor gegossenen Figur verbindet. In der Bildlogik wird der Täufling im wirksamen Moment der Taufe von den Strahlen des Heiligen Geistes getroffen; in der Logik der Technik berührt das flüssige Metall die Figur und integriert sie in das Werk. Dies ist umso plausibler, da die Strahlen ja nicht nur für den Geist, sondern auch für das Feuer stehen, mit dem Christus dem Johannes-Diktum zufolge tauft: Das Feuer zum Verflüssigen der Erze ist die instrumentale Kraft, die die Figur im Überfangguss an die Beckenwand bindet. Dies mag zunächst spekulativ erscheinen, entspricht aber meines Erachtens sehr viel mehr einer mittelalterlichen Rezeption als beispielsweise die direkte Ableitung eines Bildsinns von einer einzigen Schriftquelle. Johannes Baptist tauft mit Wasser; der, der nach ihm kommt, tauft mit dem Heiligen Geist und mit Feuer (Matth. 3,11): Beides wird gleichsam in dem ‚beseelenden‘ flüssigen, in die Form strömenden Metall wirksam und anschaulich. Diese



Abb. 17 Anonymus, Taufbecken, Messing, um 1104-18, Lüttich, St. Bartélemy, Detail: Craton (Foto: Heike Schlie).

Rezeption wird auch dadurch gesteuert, dass sich die Täuflinge in einer symmetrischen und damit auffälligen Figuration viel mehr den Strahlen (auf der Beckenwand) zuneigen als den taufenden Heiligen.

9. Exkurs: Das Hildesheimer Taufbecken

Um zu zeigen, dass die technikikonologische Aspektivierung des Bronzegusses für ein Taufbecken aus diesem Material kein Einzelfall ist, sei hier kurz auf das ebenfalls in Messing gegossene Hildesheimer Taufbecken verwiesen (**Abb. 18**).⁷³ Auch dieses zeigt auf dem Becken als eine von vier Szenen die Taufe Christi, welche die Kenntnis des Lütticher Werkes vorauszusetzen scheint (**Abb. 19**). Im Gegensatz zu einem kohärenten Taufnarrativ visualisieren die insgesamt acht Bildfelder von Becken und Deckel ein umfangreiches typologisches Programm zur Taufe, Reinigung, Reinheit und Buße. In Hildesheim wird das Becken nicht von Rindern getragen, sondern von Atlantenfiguren, welche die vier Paradiesflüsse Euphrat, Phison, Geon und Tigris personifizieren und inkorporieren (**Abb. 20**). Die Personifikationen gießen aus amphorenähnlichen Gefäßen Ströme von Wasser aus, das in diesem Kontext auch das Taufwasser meint und an den Ritus der Weihe des Taufwassers angelehnt ist, in dem der Priester in der Osternacht das Wasser in die vier Himmelsrichtungen ausgießt. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass die Wahl dieser Darstellung auch mit der Technik des Bronzegusses zu tun hat und hier zugleich der Guss der Bronze aus Tiegeln gemeint ist, der das Gerät der liturgischen Taufe hervorbringt. Man hätte demnach auf den typologischen Bezug durch die Rinder verzichtet, um mehr Referenzen zur Technik und ihrer Bedeutung zu integrieren.

In der Darstellung des Auszugs aus Ägypten auf der Beckenwand teilt Moses das Rote Meer mit einem Stab, der als Werkzeug an die Kanalisierung des Bronzeflusses und an das Verteilen des flüssigen Metalls genau an dieser Stelle der Darstellung erinnert (**Abb. 21**).⁷⁴ Aber auch an anderer Stelle wird meines Erachtens auf Bronze verwiesen. Ausgerechnet die *Temperantia* (**Abb. 22**), die dem Fluss Geon zugeordnet ist, trägt ein Spruchband mit folgendem Wortlaut aus der *Ars Poetica* des Horaz: *Omne tulit punctum / qui miscuit utile dulci* (jede Stimme erhielt [derjenige], wer Süßes und Nützliches



Abb. 18 Anonymus, Taufbecken, 13. Jh., Messing, Hildesheim, Dom, Ansicht: Taufe Christi (Foto: Heike Schlie).

73 Dies kann im Zusammenhang dieses Beitrages nur skizzenhaft angedeutet werden. Eine größere Studie zum Hildesheimer Taufbecken befindet sich in Vorbereitung. XRF-Messungen am 13.12.23 am Korpus, am Deckel und an den Personifikationen der Flüsse ergaben folgende Prozentwerte: Kupfer zwischen 77,0 und 82,5, Zink zwischen 10,1 und 14,1, Zinn zwischen 4,2 und 6,4, Eisen zwischen 0,7 und 1,4, Blei zwischen 0,3 und 1,9 (Messungen durchgeführt im Rahmen des FWF-Projektes GAPAMET mit materialtechnologischen Untersuchungen zu den 26 Bronzetüren des 11. und 12. Jahrhunderts).

74 Das Motiv des Teilens des Meeres mit einem Stab ist zwar eine übliche ikonographische Variante, aber es erhält selten eine vergleichbare Zuspitzung wie in diesem Fall. Auch war das Hantieren mit ähnlichen Werkzeugen zur Lenkung des Bronzeflusses Teil des Gießprozesses.



Abb. 19 Anonymus, Taufbecken, 13. Jh., Messing, Hildesheim, Dom, Detail: Taufe Christi (Foto: Heike Schlie).

mischte').⁷⁵ Das rechte Maß war für die Mischung der Legierungen ein essentielles Kriterium; temperare konnte sich sowohl auf die jeweiligen Bemessungen der Bestandteile der Legierung als auch auf ein Steuern der relativen Temperaturen beim Schmelzen beziehen. Das hiermit verbundene Wissen kursierte sowohl vor- als auch beschreibend in Rezeptbüchern und in Notaten der Praxis, sowohl im Bereich des Kunsthandwerks als auch der Alchemie.⁷⁶ Temperantia ist weiterhin dadurch gekennzeichnet, dass sie etwas aus einem Gefäß in ein anderes gießt und quasi *materialiter* auf den Prozess des Mischens anspielt, der in der Dichtung eben nicht ‚haptisch materiell‘ ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der Temperantia als Tugend des Maßes und der Ausgewogenheit aller Teile eines Systems ab dem 15. Jahrhundert aktuelle Produkte der *artes mechanicae* als Attribute zugeordnet werden, wie zum Beispiel die mechanische Uhr. Die von Lynn White konstatierte Instrumentalisierung der Temperantia-Ikonographie für die Glorifizierung technologischer Entwicklungen könnte somit eine längere Tradition haben, als von ihr angenommen.⁷⁷ Hinzu kommt am Taufbecken die Zuordnung der Temperantia am Taufbecken zum Fluss Geon, der in der Inschrift als der ‚Erdsplatt‘ (TERRE HIATUS) bezeichnet wird und damit auf die Herkunft des Erzes anspielen könnte. Die Idee der Anleihe bei Horaz wäre dadurch begründet, dass Horaz in der *Ars Poetica* beständig die Dichtkunst mit Vergleichen zu Verfahren der Bronzekunst charakterisiert; das Finish des Dichtens beispiels-



Abb. 20 Anonymus, Taufbecken, 13. Jh., Messing, Hildesheim, Dom, Detail: Personifikation des Paradiesflusses Geon (Foto: Heike Schlie).

⁷⁵ Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica*, S. 27 (V. 343). Übers. H. S.

⁷⁶ Siehe dazu Haug 2016, S. 110, vgl. Bushart/ Haug 2016, S. 8.

⁷⁷ White 1969, bes. 207–217.



Abb. 22 Anonymus, Taufbecken, 13. Jh., Messing, Hildesheim, Dom, Detail: Temperantia (Foto: Heike Schlie).

Abb. 21 Anonymus, Taufbecken, 13. Jh., Messing, Hildesheim, Dom, Detail: Durchzug durch das Rote Meer (Foto: Heike Schlie).

weis wird metaphorisch als ‚Feilen‘ und ‚Polieren‘ benannt.⁷⁸ Im Bild-Schriftprogramm erfährt das metaphorische Verfahren gleichsam eine Inversion: Die Kunst der Beifall erhaltenden Legierung wird mit der ‚Mischung‘ der dichterischen Inhalte analogisiert. Und während Horaz viele seiner Metaphern der Metallkunst entleiht, wendet der Künstler des Taufbeckens ein Diktum der Dichtkunst wiederum auf die Metallkunst an. In der Forschung, die das Horaz-Zitat bereits erkannte, nicht aber den Zusammenhang zur Legierung sah,⁷⁹ ist man sich einig, dass der Hildesheimer Domprobst Wilbrand als Auftraggeber des Werkes die Einfügung des gelehrten Zitates initiierte. Das muss aber nicht unbedingt sein: Bronze gießen mussten über vielerlei Kenntnisse der *artes*, auch der *artes liberales* verfügen, und der Probst kannte vielleicht seinen Horaz, hatte aber eventuell nicht die Fragen und Feinheiten der Legierungen im Blick. Dies wäre ein Beispiel dafür, dass viele Ideen zu komplexen Bild-Schrift-Programmen nicht einseitig von Künstlern oder Theologen entwickelt werden können, sondern sich in einem gemeinsam verfolgten Diskurs und vielleicht sogar in direktem Austausch ergeben.

⁷⁸ Hierauf haben bereits Klaus Niehr (Niehr 1989) und Gerhard Lutz verwiesen, ohne die genannte Inversion zu beschreiben; Lutz 2008, S. 18, mit Zitat des Textes von Horaz.

⁷⁹ Eine Ausnahme bildet hier die Masterarbeit von Judith Utz (Utz 2017, S. 51). Sie weist in dem Zusammenhang darauf hin, dass der Gießer Riquin auf der für den Magdeburger Dom bestimmten Bronzetür in Nowgorod neben der Zange eine Waage hält, um auf die Expertise der ausgewogenen Mischung der Legierung zu verweisen, die u.a. auch für den Klang der gegossenen Glocke entscheidend war. Ich danke Judith Utz an dieser Stelle für die Einsicht in die Arbeit. Die Waage selbst ist in Hildesheim der Justitia zugeordnet, mit dem Spruchband „O(MN)IA I(N) N(UMERO) M(EN)SVRA PON(DERE) PO(NO)“ („Ich errichte alles aufgrund von Zahl, Maß und Gewicht“). Dieser Text kann sich samt der Waage Handwerkszeug des Bronze gießers auch auf die Fertigung von Bronze nach Maßgabe der verschiedenen Anteile in der Legierung beziehen.

10. Das Kunstwerk als materiale Figura

Der Bedeutung des Materials für die Typologie bzw. Figuraldeutung ist bisher wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden, weshalb hier nur ein entsprechendes Desiderat formuliert werden kann. In den Heilsspiegeln des 14. Jahrhunderts, welche die Taufe Christi und das Eherne Meer nebeneinanderstellen, beginnt der Text zum Ehernen Meer mit einer Betonung der Materialien des Taufwassers und des Ehernen Meeres selbst:

*Baptismus autem fluminis debet fieri in pura aqua
Non in vino non in lacte ne in quacumque materia alia.
Mare aeneum sive lavatorium factum erat ex ere
in quo consueverunt artifices quelebet metalla commiscere
ita in qualibet lingua possunt verba baptismi pronunciari.*⁸⁰

Die Taufe im Fluss sollte jedoch mit reinem Wasser durchgeführt werden und nicht mit Wein, Milch oder irgendeinem anderen Material.

Ein erzenes Meer oder ein Reinigungsbecken war aus Bronze hergestellt worden, in der die Handwerker beliebige Metalle zu mischen pflegten, so wie die Worte der Taufe in jeder beliebigen Sprache ausgesprochen werden können.

Der merkwürdigen Betonung, dass im ‚Material‘ Wasser und nicht in Blut oder Milch getauft werde, folgt der Vers mit der Materialbenennung des Beckens (*ex ere* – aus Erz), wobei mit *mare* und *lavatorium* noch zweimal das Wasser betont wird und Erz und Wasser sich damit im Vers materialiter verbinden. In den folgenden zwei Versen wird das Material Bronze selbst als Legierung aspektiviert (vermischte Metalle), für eine typologische Auslegung des alttestamentlichen kultischen Geräts hinsichtlich der nach Durandus in vielen Sprachen gültigen Taufformel.⁸¹ Hier wird dezidiert der materiale Status des Beckens für die Typologie herangezogen: Das Becken ist somit nicht nur ‚Figura‘ im Sinne von Form und Gestalt, sondern qua seiner Stofflichkeit.

Aber was bedeutet dies für die Stofflichkeit eines christlichen liturgischen Geräts, das die alttestamentliche Figura in Teilen ‚reinkarniert‘ und mit der christlichen Tauffunktion amalgamiert? Ein bereits angedeuteter Umstand ist in der Forschung bisher wenig reflektiert worden: Wenn das Eherne Meer als Präfiguration der Taufe (Christi) gilt, ist damit seine Nachbildung für die liturgische Ausstattung nicht zwingend gegeben. Typologie ist zunächst eine Beziehung von Altem Testament und Neuem Testament, nicht von Altem Testament und liturgischem Gerät. Das Besondere ist, dass hier das liturgische Gerät als ganzes Objekt zur Figura im typologischen System wird. Der Bezug zwischen Eherne Meer und der Taufe wird gleichsam im Objekt ‚inkarniert‘ oder zumindest substanziell fassbar.

In den *Material Culture Studies* sind in den letzten Jahren Dingtheorien verschiedener Autoren neu evaluiert worden, das gilt beispielsweise für das „dingende Ding“ bei Heidegger.⁸² Es fällt auf, dass in dieser Forschungsgeschichte die spezifische Materialität der Dinge kaum eine Rolle spielt. Dennoch lässt

⁸⁰ Zitiert nach Nielsen 2022, S. 110; Übers. H. S.

⁸¹ Siehe oben und hier Anm. 25 und 26.

⁸² Siehe Kühtreiber/Schlie 2017.

sich an dort gemachte Überlegungen anschließen. Bei Heidegger wären dies Hinweise auf eine dezidierte Agency der Dinge, die man mit Überlegungen zu der Bedeutung des Materials ergänzen kann. Schaut man sich wiederum die Standardwerke der Forschungsliteratur zur Bedeutung typologischer Deutungen an, so ist auch dort die Frage des Materials nicht unbedingt prominent vertreten. Dies gilt auch für den wichtigen Figura-Aufsatz von Erich Auerbachs,⁸³ der die geschichtsphilosophische Bedeutung der Typologie herausstellt. Auerbach rekonstruiert eine Verwendung des Begriffs ‚Figura‘, die ihr ganz grundsätzlich eine gewisse Gegenständlichkeit zuschreibt. Er diskutiert die Figura als eine in weiterem Sinne ‚plastische‘ Gestalt, in der eine *veritas* zur Erscheinung kommt oder angekündigt wird; zwar im Prinzip nicht als etwas Substanzloses, weil generell und dezidiert ‚Fleischliches‘, aber doch jenseits einer bestimmten Materialität. Dies mag damit zu tun haben, dass Auerbachs Perspektive nicht die Bildende Kunst ist, sondern die Literatur. Sein Hauptbeispiel ist die Figur ‚Beatrice‘ in Dantes *Commedia*, die als eine für die Erlösung stehende Figura insofern intradiegetisch ‚fleischlich‘ ist, weil sie zugleich als eine historische Figur postuliert wird. Ihre Materialität als Kunstfigur hingegen wird rein textlich konstituiert, während in der Bildenden Kunst die ästhetische Instanz des Materials einer Figura hinzukommt. Zudem stellt Auerbach in seiner Diskussion der Tradierung des Figura-Begriffs seit der Antike sehr wohl heraus, dass *figura* zuallererst eine plastische Gestalt assoziieren ließ, die ohne irgendeine Vorstellung von Material kaum denkbar ist.

Insofern soll hier diskutiert werden, ob und wie genau für die Gestaltwerdung der Figura eine tatsächliche Materialität zum Tragen kommt oder kommen kann. In der antiken und mittelalterlichen Bedeutung ist Figura die Gestalt, in der etwas in Erscheinung tritt, evident wird, fassbar wird. In der Realprophetie des typologischen Systems, in der der Figura-Begriff vermutlich seine größte Kraft entfaltet, ist der Clou quasi der, dass die alttestamentliche Figura, die auf die Wahrheit des Neuen Testaments verweist, nicht nur Schatten, sondern auch ein Körper eigenen Rechts ist, wie es das vielzitierte *nec omnia umbrae, sed et corpora* des Tertullian programmatisch fasst.⁸⁴ Genau dieser Aspekt unterscheidet die Figura von der Allegorie: Adam oder die Opferung Isaaks haben ihren eigenen Platz in der Heilsgeschichte und sind gleichzeitig *Figurae Christi* bzw. des Opfertodes am Kreuz. Für Auerbach steht die Figura als Mittlerfigur zwischen *historia* und *veritas*. Damit ist sie die Instanz, die der (unsichtbaren) Wahrheit am nächsten ist.⁸⁵

Die Frage, ob ein Kunstwerk Figura in diesem Sinne sei, wirft Auerbach sehr vorsichtig auf: „Nicht ganz deutlich ist es mir wie weit die ästhetischen Vorstellungen figural bestimmt sind – wie weit also das Kunstwerk als *figura* einer noch unerreichbaren Erfüllungswirklichkeit aufgefasst wird.“⁸⁶ Wenn man zudem den Umstand berücksichtigt, dass beispielsweise die christliche Liturgie sich zu Passion und Heilstod Christi postfigurativ verhält, ist die Frage

83 Auerbach 2016.

84 Tertullian, *De resurrectione carnis*, XX, 2, vgl. Auerbach 2016, S. 143. Um das ‚Körperliche‘ der Figura zu betonen, verwendet Tertullian ausgerechnet das Spiegelbild: Ohne anwesenden Körper ist kein Spiegelbild möglich: „Quomodo speculum obtendes si nusquam est facies?“, ebenda.

85 Darüber hinaus fasst laut Auerbach keines der Synonyme der Typologie „die Elemente des Begriffs so vollständig wie die ‚figura‘: das Schöpferisch-Bildende, den Wandel im bleibenden Wesen, das Spiel zwischen Abbild und Urbild“, Auerbach 2016, S. 159.

86 Auerbach 2016, S. 158.

nach dem Kunstwerk als Figura berechtigt. Oder anders gesagt: Neben der Frage, wie Kunstwerke der Heilsgeschichte Gestalt verleihen, ließe sich fragen, wie sie sich in den typologischen und figurativen Systemen positionieren und welche Rolle das Material dabei spielt.⁸⁷

Man könnte zunächst annehmen, dass das Material in der Figuraldeutung des Christentums typologiewürdig und bedeutungstiftend ist, da die Nennung von Materialien im Alten Testament keine geringe Rolle spielt. Es versteht sich, dass die als Präfiguration der Kirche geltende Arche aus Holz ist; bei Artefakten wie der Bundeslade wird mit dem Akazienholz sogar die Holzart genannt. Der Thron Salomos bestand laut seiner Beschreibung im Alten Testament aus vergoldetem Elfenbein, was zum Beispiel für die im 6. Jahrhundert entstandene Maximianskathedra in Ravenna konstitutiv ist (**Abb. 23**).⁸⁸ Der Befund lässt vermuten, dass das Material für die Autoren des Alten Testament nennenswert und wichtig, in der frühchristlichen und mittelalterlichen theologischen Figuraldeutung zwischen Altem und Neuem Testament jedoch zunächst unterrepräsentiert war. Der Thron Salomos präfiguriert zwar in gewisser Hinsicht den Marianischen Thron, doch in der mittelalterlichen Typologie spielt das Elfenbein des Salomonischen Thrones praktisch keine Rolle, im Gegensatz zu seiner formalen Beschreibung. So finden sich an dem in der Malerei dargestellten Marianischen Thron auch die Löwen und bisweilen ebenso die sechs Stufen des Salomonischen Thrones; das Material differiert jedoch. Ganz anders sieht dies bei den mittelalterlichen liturgischen Artefakten aus, die auf das Alte Testament referieren. Die Kathedra des Bischofs Maximians in Ravenna weist sich durch das Material Elfenbein nicht als neutestamentlicher Antitypus, sondern als aktualisierende Postfiguration des Salomonischen Thrones aus. Das Material allein kann zwar nicht Figura sein, weil es nicht ‚Gestalt‘ sein kann, aber es ist das Material und nicht die Form, das aus der Maximianskathedra eine Figura der Nachfolge Salomos macht. Des Weiteren wäre zu fragen, inwieweit die Semantik des Materials aktiviert wird, wenn beispielsweise in einem Elfenbeindiptychon die Figura des Salomonischen Thrones dargestellt wird, wie in dem aus dem 6. Jahrhundert stammenden Diptychon mit den thronenden Figuren Mariä und Christi im Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst in Berlin. Hier sind die Throne Darstellungen innerhalb einer Szenerie und sie sind faktisch aus dem Material Elfenbein, aus dem aber eben auch die Figuren und das Objekt selbst bestehen.

In der christlichen Exegese ist das Eherne Meer Präfiguration für die im Neuen Testament institutionalisierte Taufe, d. h. die Taufe Christi, und nicht etwa für die Taufbecken einer liturgischen Gegenwart. Wenn das Lütticher Taufbecken sich quasi selbst durch Material, Form, Inschriften und Bildprogramm als eine Postfiguration des Ehernen Meeres ausweist, dann ist dies



Abb. 23 Kathedra des Bischofs Maximian, 6. Jh., Ravenna, Museo Arcivescovile (Wikimedia Commons).

⁸⁷ Zur Frage des Kunstwerks als Figura siehe Schlie 2013, S. 226–231.

⁸⁸ Ausst.kat. Splendori di Bisanzio, Kat. 98.

eine neue Figura – nicht identisch mit der Figura des Ehernen Meeres, welches der ‚Schatten‘ der Taufe des Neuen Testaments ist, sondern als Kunstwerk die Gestaltwerdung der Wahrheit und Wirklichkeit der an ihm vollzogenen Taufe. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass das ‚Gießen‘ der Bronze und das ‚Gießen‘ des reinigenden Wassers bereits im Alten Testament (oder im Tempel selbst) in einen Zusammenhang gebracht worden wären. Daher bietet das theoretische Modell der Aspektivierung die Möglichkeit einer Erfassung, wann und in welcher Funktion solche Aspekte überhaupt kulturell wirksam werden, das Material Kultur aktiv mitgestaltet und neue Episteme oder Epistemologien schafft. Für die Aspektivierungszusammenhänge zwischen Bronze und Wasser kommen in Lüttich weitere Links hinzu, wie der Jordan als Spender des ersten Taufwassers und die Seitenwunde Christi, aus der sich Blut und Wasser als Stiftung der Sakramente Eucharistie und Taufe ergossen hatten. Das semantische Konzentrat all dieser Zusammenhänge existiert nur im Kunstwerk selbst und in seinen performativen Vollzügen. Die Frage einer Materialikonologie ist in diesem Fall nicht nur die nach der Bedeutung der Bronze in der mittelalterlichen Kultur oder nach einer allgemeinen Begründung, warum Taufbecken, Türen oder Aquamanilien aus Bronze gefertigt wurden. Die Aspektivierung und das Pointieren des Materials im einzelnen Kunstwerk selbst – mit verschiedenen Verfahren im Bild-Schrift-Objektsystem – ist in diesen Fällen eine ebenso individuelle Bedeutungsstiftung in diesem einen Kunstwerk wie sein spezifisches Bild-Schriftprogramm. Oder anders gesagt: Jedes Kunstwerk ist durch ein System von konmedialen, materialen und gegebenenfalls performativen Bestandteilen geprägt, wobei diese Bestandteile sich in ihrer Bedeutung nicht aufaddieren, sondern in referenzgebenden Beziehungen stehen.⁸⁹ So weist das Horaz-Zitat auf dem Hildesheimer Taufbecken die spezifische *ars* des Taufbeckens nicht auf einer allgemeinen Ebene der Analogisierung von Dichtung und Bildender Kunst aus, sondern macht einen kunsttheoretischen Grundsatz der Dichtung für das spezifische Material dieses einen Taufbeckens und die *scientia* seines Gießers fruchtbar.

89 Zu dieser Form der Intermedialität als Konmedialität siehe oben Anm. 36.

11. Bibliografie

- Armbruster, Barbara R.: Metallguß. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Hg. von Heinrich Beck u.a. Bd. 19. Berlin/New York 2001, S. 622–642.
- Auerbach, Erich: figura (Neuedition des Textes von 1938). In: Balke, Friedrich / Hanna Engelmeier, Hanna (Hg.): Mimesis und figura (Medien und Mimesis 1). Paderborn 2016, S. 121–188.
- Ausst. Kat.: Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia, Ravenna, 27. Juli – 11. November 1990, hg. von Giovanni Morello. Milano 1990.
- Bandmann, Günter: Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials. In: Städel-Jahrbuch 1969 (2), S. 75–100.
- Bayer, Clemens M.M.: Les fonts baptismaux de Saint-Bartélemy à Liège. Qui les bœufs soutenant la cuve figurent-ils? Étude historique et épigraphique. In: Xhayet, Geneviève / Halleux, Robert (Hg.): Études sur les fonts baptismaux de Saint-Bartélemy à Liège. Liège 2006, S. 43–103.
- Blümner, Hugo: Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, Band 1-4. Leipzig 1844–1919.
- Brepohl, Erhard: Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift „De diversis artibus“ in einem Band. Köln/Weimar/Wien 2013.
- Bushart, Magdalena / Haug, Henrike: Einleitung. In: Formlos-Formbar. Bronze als künstlerisches Material. Köln u. a. 2016, S. 7–18.
- Close-Dehin, Monique: Du signifiant au signifié. Un autre regard sur les fonts baptismaux dits de Saint-Bartélemy à Liège. In: Xhayet, Geneviève / Halleux, Robert (Hg.): Études sur les fonts baptismaux de Saint-Bartélemy à Liège. Liège 2006, S. 117–168.
- Durandus von Mende, Rationale divinatorum officiorum. Neapel 1859. (<https://archive.org/details/RationaleDivinorumOfficiorumDurandoEBeletho/page/n641/mode/2up>)
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun: Termini im Kontext. Verfahren zur Erschließung und Übersetzung der textspezifischen Bedeutung von fachlichen Ausdrücken. Tübingen 1992.
- Gibson, James J.: Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung. München 1982.
- Gramaccini, Norberto: Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter. In: Städel-Jahrbuch 1987 (11), S. 147–170.
- Haug, Henrike: also arbeyt Gott der höchste meister. Bronzeguss und Metallogeneese in der Frühen Neuzeit. In: Bushart, Magdalena / Haug, Henrike (Hg.): Formlos-Formbar. Bronze als künstlerisches Material. Köln u.a. 2016, S. 109–136.
- Hugo de Folieto: De claustris animarum. In: Jacques-Paul Migne (Hg.): Patrologiae cursus completus, Series Latina, 1844–1865 (CD-Rom-Ausgabe: Chadwyck-Healey, Cambridge 2003), Bd. 176 (1854), Sp. 1017–1183.
- Hugo von St. Victor: De sacramentis fidei christianae. In: Jacques-Paul Migne (Hg.): Patrologiae cursus completus, Series Latina, 1844–1865 (CD-Rom-Ausgabe: Chadwyck-Healey, Cambridge 2003), Bd. 176 (1854), Sp. 173–618.
- Isidor von Sevilla: Expositiones sacramentorum seu quaestiones in vetus testamentum. In: Jacques-Paul Migne (Hg.): Patrologiae cursus completus, Series Latina, 1844–1865 (CD-Rom-Ausgabe: Chadwyck-Healey, Cambridge 2003), Bd. 83 (1850), Sp. 207–424.
- Jung, Carl G.: Mysterium Coniunctionis. Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie. Zürich 1972.
- Kühtreiber, Thomas / Schlie, Heike: Holz als Geschichtsstoff. Das Materielle in den Dingkulturen. In: MEMO. Medieval and Early Modern Material Culture Online 2017 (1), S. 1–11. (<https://memo.imareal.sbg.ac.at/wsarticle/memo/2017-schlie-holz-als-geschichtsstoff/>).
- Lutz, Gerhard: „Der dumpfe Geist erhebt sich zur Wahrheit durch das, was materiell ist“. Überlegungen zur Ikonographie der Bronze im Mittelalter. In: Ausst. Kat. Bild und Bestie, Dom-Museum Hildesheim, hg. von Michael Brandt. Regensburg 2008, S. 17–28.
- Martinot, Lucien: Le fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège: Une interrogation de la

- matière. In: Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois 2003–2004 (113), S. 107–124.
- Meier, Thomas / Focken, Friedrich-Emanuel / Ott, Michael R.: Material. In: Meier, Thomas / Ott, Michael R. / Rebecca Sauer (Hg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin/München/Boston 2015, S. 19–33.
- Mödlinger, Marianne u.a.: Quantitative Comparisons of the Color of CuAs, CuSn, CuNi and CuSb alloys. In: Journal of Archaeological Science 2017 (88), S. 14–23.
- Niehr, Klaus: Horaz in Hildesheim: zum Problem einer mittelalterlichen Kunsttheorie. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1989 (52), S. 1–24.
- Nielsen, Melinda: An Illustrated Speculum Humanae Salvationis: Green Collection Ms 000321. Boston 2022.
- Olchawa, Joanna: Aquamanilien. Genese, Verbreitung und Bedeutung in islamischen und christlichen Zeremonien. Regensburg 2019.
- Olchawa, Joanna: Material follows form follows function. Mittelalterliche Handwaschgefäße und ihr Material Bronze. In: Bushart, Magdalena / Haug, Henrike (Hg.): Formlos-Formbar. Bronze als künstlerisches Material. Köln u.a. 2016, S. 19–41.
- Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst, Lateinisch/Deutsch. Übers. u. mit einem Nachwort versehen von Eckart Schäfer. Stuttgart 1972.
- Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München 2008.
- Reudenbach, Bruno: Das Taufbecken des Reiner von Huy in Lüttich. Wiesbaden 1984.
- Rupert von Deutz: De trinitate et operibus eius libri XLII. In: Jacques-Paul Migne (Hg.): Patrologiae cursus completus, Series Latina, 1844–1865 (CD-Rom-Ausgabe: Chadwyck-Healey, Cambridge 2003), Bd. 167 (1854), Sp. 199–1827.
- Schäfer, Heinrich W.: Die Alchemie, ihr ägyptisch-griechischer Ursprung und weitere historische Entwicklung. Leipzig 1887.
- Schlie, Heike: Der Klosterneuburger Ambo des Nikolaus von Verdun. Das Kunstwerk als *figura* zwischen Inkarnation und Wiederkunft des Logos. In: Christian Kiening / Katharina Mertens Fleury: Figura. Dynamiken der Zeichen und Zeiten im Mittelalter (Philologie der Kultur). Würzburg 2013, S. 205–247.
- Schlie, Heike: Der Klosterneuburger Ambo des Nikolaus von Verdun. Das Kunstwerk als *figura* zwischen Inkarnation und Wiederkunft des Logos. In: Kiening, Christian / Mertens Fleury, Katharina: Figura. Dynamiken der Zeichen und Zeiten im Mittelalter (Philologie der Kultur). Würzburg 2013, S. 205–247.
- Schlie, Heike: Die Ordnung der Reime. Zur Konmedialität von Schrift und Bild in ihrer ursprünglichen Setzung auf dem Klosterneuburger Ambo des Nikolaus von Verdun. In: MEMO. Medieval and Early Modern Material Culture Online 2018 (3). (<https://memo.imareal.sbg.ac.at/wsarticle/memo/2018-schlie-ordnung-der-reime/>).
- Scholten, Frits: Bronze, the mythology of a metal. In: Bronze. The power of life and death, Ausst. kat. Leeds Henry-Moore-Institute 2005/2006, hg. von Martina Droth / Frits Scholten. Leeds 2005, S. 20–35.
- Tertullian, De resurrectione carnis, Bibliothek der Kirchenväter, hg. durch die Bibliothèque Université de Fribourg. (<https://bkv.unifr.ch/de/works/-49x/versions/de-resurrectione-carnis/divisions/21>).
- Utz, Judith: Unde boat mundus quanti fuerit Boamundus. Die Bronzetür des Bohemund-Mausoleums in Canosa di Puglia zwischen Rom und Jerusalem. Master Thesis, Freie Universität. Berlin 2017.
- Weinryb, Ittai: The Bronze Object in the Middle Ages. Cambridge 2016.
- White, Lynn: The Iconography of Temperantia and the Virtuousness of Technology. In: Action and Conviction in Early Modern Europe. Essays in Honor of E.H. Harbison. Princeton 1969, S. 197–219. (<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781400876068-011/html>).
- Widmaier, Jörg: Artefakt Inschrift Gebrauch. Zu Medialität und Praxis figürlicher Taufbecken des Mittelalters (Tübinger Forschungen zur historischen Archäologie 7). Büchenbach 2016.

Wasser fließt

Ein methodischer Versuch, Wasser als Material ernst zu nehmen

Elisabeth Gruber

Der Umgang mit Wasser stellt einen zentralen Interaktionsanlass dar, der sich nicht darin erschöpft, Wasser bereitzustellen und zu entsorgen. Als allgegenwärtiges und lebensnotwendiges Material nimmt es Einfluss auf unterschiedlichste Handlungen und Praktiken. In jeweils variierenden Konstellationen zwischen Menschen und ihrer Umwelt treten dabei spezifische Aspekte und Eigenschaften des Materials Wasser in den Vordergrund. Für städtische Gemeinschaften in Spätmittelalter und Früher Neuzeit sind nur manche davon durch schriftliche Quellen erschließbar, besonders dann, wenn einzelne Eigenschaften des Materials Wasser gemeinsame Anstrengungen provozierten, etwa, um auf die Ressource Wasser zuzugreifen oder den zerstörerischen Charakter von Wasser abzuwenden.

Der vorliegende Beitrag nähert sich dem Eindruck von Wasser auf das Handeln der Menschen aus der Perspektive der Materialeigenschaften. Er wird danach fragen, welche Aktionen, Reaktionen oder Handlungsangebote durch spezifische Eigenschaften von Wasser wie fließen, gefrieren, befeuchten, etc. aktiviert werden und gemeinschaftliches Handeln, Praktiken oder Wechselwirkungen zwischen menschlicher Gesellschaft und Natur auslösen. Als Untersuchungsgegenstand dient dafür die spätmittelalterliche Verwaltungsüberlieferung der Donaustädte Krems, Stein und Wien, die durch ihre Lage am Fluss in besonderem Maße mit den Eigenschaften von Wasser in Interaktion treten.

Damit soll ein Beitrag geleistet werden, die Frage nach Materialität und Materialien für stadtspezifische Prozesse nutzbar zu machen.

Dealing with water is a central reason for interaction that is not limited to the provision and disposal of water. As a ubiquitous and vital material, it influences a wide variety of actions and practices. In varying constellations between people and their environment, specific aspects and properties of water as a material become the focus of attention. For urban communities in the late Middle Ages and early modern period, only some of these are accessible through written sources, especially when individual properties of the material water provoked joint efforts, for example, to access the resource water or to avert the destructive character of water.

This paper will approach the impact of water on people's actions from the perspective of its material properties. It will ask about the actions, reactions or possibilities for action being activated by specific properties of water such as flowing, freezing, wetting, etc. and triggering communal actions,



mem 

Epfohlene Zitierweise:

Gruber, Elisabeth: Wasser fließt. Ein methodischer Versuch, Wasser als Material ernst zu nehmen. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S. 60–80. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231003.

practices or interactions between human society and nature. The late medieval administrative records of the Danube cities Krems, Stein and Vienna serve as a research object for this purpose. Due to their location at the river, these cities particularly engage in interactions with the attributes of water.

Thus, a contribution is made in order to explore the question of materiality for urban agendas.

1. Wasser aspektivieren

In den vergangenen Jahren rückte Wasser zunehmend in die Aufmerksamkeit historischer Forschung. Neben einer umfangreichen Anzahl an technik- und umweltgeschichtlich orientierten Studien, die sich Fragen der Ver- und Entsorgung von Wasser oder der sozio-naturalen Bedeutung von Fließgewässern widmeten, beschäftigte sich in jüngerer Zeit eine Reihe von Sammelbänden multiperspektivisch und basierend auf zahlreichen Quellenbeständen mit Wasser als einer der zentralen Ressourcen menschlichen Lebens.¹ Dessen kulturelle Bedeutung in unterschiedlichen Kontexten und Medien wurde dabei ebenso thematisiert² wie die sich daraus ergebenden Kommunikationsräume und/oder Konfliktszenarien.³ So spezialisierte sich beispielsweise ein interdisziplinär angelegtes Kompendium mit spezifischem Fokus auf Gewässer auf den *usus aquarum*,⁴ während andernorts die Frage nach der Agency von Wasser im urbanen Raum im zeitlichen Längsschnitt gestellt wurde.⁵ Ein aus einer Reihe von Tagungen hervorgegangenes Handbuch erweitert den Blick auf Wasser um zentrale kulturgeschichtliche Perspektiven: In Literatur, Kunst, Architektur, Religion, Ritus und Volksglaube begegnen uns Umgang mit, Bedeutung von oder Bezugnahme auf Wasser in vielfältiger Weise und regen an, Wasser als Untersuchungsgegenstand ernst zu nehmen. Diese Multiperspektivität, die Wasser für den Blick auf vergangene Zeiten notwendig macht, mochte auch Kurt Andermann und Gerrit Jasper Schenk zur Feststellung angeregt haben, dass bisher noch lange nicht alles zum Thema Wasser aus historischer Perspektive gesagt wurde und wahrscheinlich „nie wirklich alles gesagt werden“⁶ kann. Zu fluid scheint die Materialität von Wasser zu sein, um die Bedeutung dieser Substanz für das menschliche Leben aus der zeitlichen Distanz mit den zur Verfügung stehenden Mitteln und Quellen auch in historischer Perspektive umfassend beschreiben und bewerten zu können.

Diese Herausforderung greift der folgende Beitrag auf und versucht eine Annäherung an das Material Wasser: Es soll dabei im Zusammenspiel seiner

1 Die angesprochenen Zugänge stellen lediglich eine Auswahl an inhaltlichen Schwerpunktsetzungen dar, die Wasser in Mittelalter und Früher Neuzeit thematisieren. Stellvertretend für die Fülle an Publikationen, die in den vergangenen Jahren das Thema Wasser aufgegriffen haben, seien vor allem jene Forschungen erwähnt, die für den vorliegenden Beitrag aufschlussreich waren: Fouquet 2020; Scheutz/Weigl (Hg.) 2016; zu Flusslandschaften: Arnold (Hg.) 2013; zum Umgang mit Wasser im maritimen Raum: Borgolte/Jaspert (Hg.) 2016; zum Thema fluviale Anthroposphäre, dem auch ein Schwerpunktprogramm der DFG gewidmet ist: Werther/Mehler/Schenk/Zielhofer (Hg.) 2021.

2 L'acqua nei secoli altomedievali 2008; Huber-Rebenich/Rohr/Stolz (Hg.) 2017; Andermann/Schenk (Hg.) 2020a.

3 Grundlegend nach wie vor: Rohr 2007; Rohr 2013; mit Blick auf die Veränderung von Landschaften beispielsweise Bork 2020; Timpener 2020 und Weber 2020 hinsichtlich Konfliktszenarien um Wassernutzungsrechte.

4 Mielzarek/Zscheschang (Hg.) 2019.

5 Chiarenza/Haug/Müller (Hg.) 2020.

6 Andermann/Schenk (Hg.) 2020b, S. 10.

in der jeweiligen Konstellation aktivierten Aspekte und den damit in Beziehung stehenden Praktiken in den Vordergrund gerückt werden. Damit folgt dieser Beitrag aus der Perspektive der Geschichtswissenschaften einem am IMAREAL entwickelten gemeinsamen Frageinteresse danach, wie Materialien kulturbildend wirksam werden. Um den verschiedenen disziplinären Zugängen – Archäologie, Bildwissenschaften, Geschichte und Kunstgeschichte – einen gemeinsamen Zugriff zu ermöglichen, wurde der Begriff ‚Aspektivierung‘ gewählt. Damit wird jener Vorgang beschrieben, „aus der Vielzahl der Eigenschaften, Verfügbarkeiten, Zuschreibungen und Bedeutungen eines Materials jene Aspekte zu fixieren, die in dem aus einem bestimmten Material gefertigten Objekt oder in den damit in Beziehung stehenden Praktiken zum Tragen kommen.“⁷ Mit diesem Zugriff soll deutlich werden, dass es die Materialität von Wasser ist, die nicht nur anlassbezogen menschliches Handeln bewirkt, sondern in seiner Kontinuität und Beständigkeit Menschen dazu zwingt dieses Handeln in Praktiken zu strukturieren und abrufbar zu machen.⁸ Solche Aspekte können Eigenschaften sein, Formen von Materialien oder Materialverhalten, genauso aber das Wissen um den Umgang mit Wasser, konkrete Umsetzungen dieses Wissens oder das Sprechen bzw. Schreiben darüber. Die Wirkmacht von geweihtem Wasser ist damit ebenso Teil einer Gesamtheit von Aspekten wie die Fähigkeit von Wasser sich auszudehnen, über Ufer zu treten oder ausreichend Sauerstoff zu lösen und so bestimmten Lebewesen einen Lebensraum zu bieten. Verändert sich die Materialität – etwa, wenn Wasser zu Eis wird –, so verändern sich zwangsläufig auch die Praktiken, die auf die jeweils unterschiedlichen Aspekte Bezug nehmen. Damit kann auch an jüngere materialgeschichtliche Zugänge angeschlossen werden. So geht etwa die neuere Stoffgeschichte von der Annahme aus, dass (Roh-)Stoffe nicht von vornherein als gegebene Objekte verstanden werden können, sondern erst „durch Wissen, Ideen, Erwartungen oder Planungen [...] konturiert“ werden. Mit jeweils neuem Wissen geht „eine Veränderung des Eigenschaftsprofils“ einher.⁹ Dies trifft auch für Wasser zu, das in den drei Aggregatzuständen ‚flüssig‘, ‚fest‘ und ‚gasförmig‘ Menschen in Vergangenheit und Gegenwart zu Aktivität provozierte und provoziert.

Um dieses sehr breit angelegte Frageinteresse nach einer konstitutiven Relevanz von Wasser als Material strukturiert fassen zu können, werden die gewählten Fallbeispiele hinsichtlich des Materialverhaltens ‚Fließen‘ befragt. Dabei interessiert besonders die produktive aber auch destruktive Relevanz, die Wasser und dessen ‚Fließen‘ für das Handeln der Menschen hat. Es soll danach gefragt werden, welche Aktionen, Reaktionen oder Handlungsangebote aktiviert werden und dadurch gemeinschaftliches Handeln, Praktiken oder Wechselwirkungen zwischen menschlicher Gesellschaft und Natur auslösen.

2. Wasser fließt

Das Materialverhalten ‚Fließen‘ meint die Bewegung flüssiger Körper, die in ihrem Bewegungszustand schwachen Zusammenhang behalten und sich zudem neben- und übereinander bewegen können. Dieser Materialaspekt

7 Siehe Einleitung dieser Ausgabe.

8 Kalthoff u.a. (Hg.) 2016, S. 21.

9 Haumann 2020, S. 18f.

bezieht sich insbesondere auf Wasser, kann aber auch auf bei durchschnittlichen Temperaturen feste Materialien wie etwa Wachs, Blei, Pech oder Gold Anwendung finden, wenn sie durch Wärme aufgelöst werden.¹⁰ Derartige Zuschreibungen zur Eigenschaft des Fließens, wie sie beispielsweise am Ende des 18. Jahrhunderts im *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* festgehalten wurden, finden neben der Beschreibung eines bestimmten Materialverhaltens im übertragenen Sinn auch auf eine ganze Reihe von anderen Beschreibungsszenarien – manche davon bis heute – Anwendung: Formulierungen wie ‚fließende Textilgewebe‘, ‚Gedanken, die fließen‘, oder der ‚fließende Schnitt‘ eines Kupferstechers greifen diese besondere Materialeigenschaft von Wasser und flüssigen Materialien auf. Die Anwendungsbeispiele können dabei auch auf die mit diesem Verhalten verbundenen Auswirkungen verweisen, etwa wenn mit der Formulierung ‚die verflossenen Jahre‘ auf das stetige Fortschreiten der Zeit ohne Wiederkehr Bezug genommen wird. Dabei wird erneut aspektiviert: erst das Wissen darum, dass flüssige Materialien schwer aufgehalten werden können, lässt den Sinnzusammenhang der Metapher deutlich werden: Materialwissen wird diskursiviert. Das technische Wissen um spezifisches, hinsichtlich der Bereitstellung von Trinkwasser, der Ableitung von Schmutz, Unrat und Abwässer sowie des Antriebs von Mühlen bedeutsames Materialverhalten fand auch Eingang in theologische und naturphilosophische Berichte und Traktate.¹¹ Thomas von Aquin etwa greift in seinem Traktat *De aqua* diesen Aspekt auf und setzt ihn in Beziehung zum stofflichen und geistlichen Wasser. Während aus seiner Sicht das stoffliche Wasser nach unten fließt, führt das geistliche nach oben.¹² Hildegard von Bingen differenziert bei der Beschreibung von Gewässern zwischen ‚fließend‘ und ‚nicht fließend/stehend‘ und ordnet sie in kosmische und geografische Bezüge ein.¹³ Und Isidor von Sevilla verweist darauf, dass nicht jegliche *congregatio aquarum* als Meer bezeichnet werden dürfe, sondern von jenen unterschieden werden müsse, die sich durch dauerhafte fließende Bewegung auszeichneten.¹⁴

Die Bedeutung von Wasser für den Bestand ihrer Gemeinschaften wird besonders von der Ordensgemeinschaft der Zisterzienser explizit angesprochen – und dies nicht nur in einer Vielzahl von Namensgebungen ihrer Abteien.¹⁵ Beschreibungen zisterziensischer Wasseranlagen nehmen das Materialverhalten in den Blick und verweisen damit auf Konsequenzen und Möglichkeiten für Gebrauch und Bedarf der Gemeinschaft.¹⁶ So bewässern beispielsweise nach den Angaben der *Descriptio Claraevallensis* kleine, vom Fluss abgeleitete Bäche Obst- und Gemüseärten sowie Gartenbeete, während das Flusswasser zur

10 Vgl. Artikel ‚Fließen‘, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*.

11 Petersen/Reitemeier (Hg.) 2017, S. 278.

12 Imbach 2017, S. 29 (Quellenzitat dort, Fn. 35).

13 Riha 2017, S. 37: „Durch die Wärme also fließt es herab und durch die Feuchtigkeit der Luft strömt es. Wenn es diese Luft nicht hätte, könnte es nicht fließen. Durch diese drei Kräfte, Wärme, Flüssigkeit und Luft, ist es schnell, so dass nichts Widerstand leisten kann, wenn es die Übermacht gewonnen hat.“

14 Burkhardt/Kolditz (Hg.) 2017, S. 90f., dort auch mit Belegangaben.

15 Aiguebelle (Aqua bella), Fontenay (Fontanetum), Troisfontaines (Tres fontes), oder Fontefroide (Fons frigidus), siehe dazu Rüffer 2017, S. 243. Die Beispiele aus der zisterziensischen Schrifttradition sind nicht ohne Grund gewählt, zeigt doch eine Reihe hoch- und spätmittelalterlicher Klosteranlagen ein profundes Verständnis hinsichtlich der technischen Nutzung von Wasser und dessen Fließkraft. Siehe dazu Benoit/Wabont (Hg.) 1991 für Beispiele aus Frankreich oder Knapp 2020 für den deutschsprachigen Raum; allgemein zur Technologie: Magnusson 2001.

16 Rüffer 2017, S. 243, 247.

Hälfte durch die Abtei geleitet wird, um Mühle, Walke, Gerberei und andere Gebäudeteile zu versorgen, bevor sein Verlauf das Gelände wieder verlässt.

Intromissus vero quantum murus, portarii vice, permisit, primum in molendum impetum facit, ubi multum sollicitus est, et turbatur erga plurima, tum molarum mole far comminuendo, tum farinam cribro subtili segregando a furfure. Hic jam vicina domo caldariam implet, se igni coquendum committit, ut fratribus potum paret [...]. coquendis, cribrandis, vertendis, terendis, rigandis, lavandis, molendis, molliendis, suum sine contradictione praestans obsequium. Postremo, ne quid ei desit ad ullam gratiam, et ne ipsius quaquaversum imperfecta sint opera, asportans immunditias, omnia post se munda relinquit. Et jam peracto strenue propter quod venerat, rapida celeritate festinat ad fluvium.¹⁷

Wenn er [der Bach] aber eingelassen ist, soweit die Mauer nach Art eines Pförtners dies gestattet, macht er zuerst einen Anlauf auf die Mühle, wo er gar sehr geschäftig ist und sich um vielerlei sorgt. Durch der Mühlsteine Wucht zerreißt er das Korn, und durch ein feines Sieb sondert er das Mehl von der Kleie. Dann füllt er schon im nahen Hause den Kessel und lässt sich auf dem Feuer kochen, um den Brüdern einen Trank zu bereiten [...]. Ohne Widerspruch bietet er seine Dienste an, sei es zum Kochen, Sieben, Drehen, Bewässern, Reiben, Putzen, Waschen, Mahlen, Einweichen, und zu guter Letzt, damit ihm für den Dank nicht irgendetwas fehle oder seine Arbeit irgendwie noch unvollkommen sei, trägt er allen Unrat mit sich und lässt alles sauber zurück, und hat er die Arbeit, zu der er gekommen war, ausgeführt, so eilt er in schnellem Lauf zum Flusse zurück.

Als fortdauernder und kraftvoller Energieträger wird dem Fluss eine aktive Rolle zugeschrieben. Es ist der Fluss, der die Arbeit der Mönche durch seine Fließkraft unterstützt, sie mit Wasser versorgt und den Abfall wieder abtransportiert. Als Diener der Gemeinschaft tritt dieser dabei als eigenständige Persönlichkeit auf; die Materialeigenschaft des Fließens erscheint als seine Aufgabe, die ihm im Rahmen der Abtei zugewiesen wird und die er aktiv wahrnimmt. Gleichzeitig bietet die Beschreibung des Materialverhaltens Gelegenheit, Verhaltensweisen innerhalb der Klostergemeinschaft zu verdeutlichen. Die kontinuierliche Bewegung von Wasser wird in Beziehung gesetzt zur kontinuierlichen Arbeit als Teil der *vita activa*. Die Formulierungen machen auch deutlich, dass erst mit der Einbindung von Wasser in das Kanalsystem des Klosters Aspekte seiner Materialität im Sinne der Gemeinschaft genutzt werden können. So wird durch die Kanalisierung aus dem Stoff ‚Wasser‘ ein Material.

In der englischen Zisterze Rievaulx wiederum ist von verborgenen Rinnsalen die Rede, über die ein kleines Tauchbecken im Novizenhaus mit eiskaltem Fließwasser versorgt wurde, um die innere Hitze zu kühlen.¹⁸

Nec pretereundum quomodo in probatorio cassellam testeam ad modum paruule cisterne sub terra fabricauerat, cui per occultos riuulos aqua influebat. Os autem eius lapide latissimo claudebatur ne a quoquam cerneretur. In quam Alredus machinam intrans, si quando secretum silencium reperisset, et aqua frigidissima totum corpus humectans calorem in sese omnium extincit uiciorum.

17 Descriptio positionis seu situationis monasterii Claraevallensis 1879, Sp. 569–574, Sp. 570A–571C, zit. und deutsche Übersetzung nach Rüffer 2017, S. 243f., Fn. 3.

18 Beschreibung der englischen Zisterze Daniel: The Life of Ailred by Rievaulx 1978.

Ich möchte nicht versäumen zu erzählen, wie er [Ailred] unter dem Boden des Novizenhauses eine kleine Kammer aus Ziegelsteinen gebaut hatte, die wie ein kleines Becken aussah, in das Wasser aus versteckten Rinnsalen floss. Die Öffnung war mit einem sehr breiten Stein verschlossen, so dass niemand sie bemerken konnte. Ailred ging hinein, wenn er allein und ungestört war, und tauchte seinen ganzen Körper in das eiskalte Wasser, um so die Hitze aller Laster in sich zu stillen.

Ähnlich wie beim Taufritus wird in der Beschreibung dieses von Abt Ailred genutzten Tauchbeckens auf das Eintauchen des gesamten Körpers und dem damit verbundenen Übergießen mit fließendem Wasser Bezug genommen – dies umso deutlicher, als das geschilderte Bad im eiskalten Wasser dazu diente, die „Hitze aller Laster“ zu stillen. In der Taufliturgie wird der fließenden Bewegung von Wasser ein zentraler Stellenwert für die Wirksamkeit des Sakraments zugeschrieben. Durch das den Täufling überfließende Wasser wird ihm das Heil schaffende Wirken Gottes gewährt. Das fließende Wasser wird zum „Heiligen Zeichen“.¹⁹

Fließendes Wasser hat jedoch auch andere Potenziale – und Gefahren. So konnte die durchaus modern anmutende Ausstattung einer Burg mit fließendem Wasser auch Risiken mit sich bringen, wie die vielzitierte Nachricht des *Chronicon Eberpergense* des 11. Jahrhunderts zeigt. Sie berichtet vom Einsturz des Saals im Obergeschoß der an der Donau gelegenen hochmittelalterlichen Burganlage Persenbeug in die darunterliegende Badstube.²⁰ Die Begebenheit interessierte meist aufgrund der im Bericht genannten Persönlichkeiten, darunter Kaiser Heinrich III., der Bischof von Würzburg und der Abt von Ebersberg, oder aufgrund der frühen Bezeugung des Badstubenbetriebs auf Burgen. Die Erzählung aspektiviert jedoch auch hinsichtlich des Materialverhaltens. Bischof und Abt stürzten in die unter dem Saal gelegene Badstube, in die gerade Wasser eingeleitet wurde. Die Fließkraft des Wassers scheint Verursacherin des massiven Unfalls mit Todesfolgen gewesen zu sein, denn – so berichtet die Chronik – die hölzerne Säule hielt dem Druck nicht stand und der Stubenboden stürzte ab. Die Schilderung macht deutlich, dass die Burg nicht nur über eine Badstube verfügte, die sich direkt unter dem (Fest-?)Saal befand, sondern ebenso über ein komplexes Wasserversorgungssystem, das die Fließeigenschaft nutzte, um Wasser über den Berg in die Burg einzuleiten. Zudem rekurriert sie auf eine weitere Eigenschaft von Wasser, die in Zusammenhang mit bestimmten Materialien aktiviert wird, nämlich die Durchdringung von organischen Zellwänden, etwa von Holz. Dessen Materialverhalten wiederum wird durch die Möglichkeit, Wasser in seine Zellwände aufzunehmen, aspektiviert. Angemessene Mengen von eingelagerter Feuchtigkeit bewirken Elastizität und Spannkraft, während ein Überschuss das Material aufweicht; es wird morsch und verliert seine Stützkraft. So führte wohl die Kombination von fließendem Wasser und schwindender Stützkraft dazu, dass die hölzerne Säule dem Druck nachgab.²¹

19 Neuheuser 2017, S. 338; 343; Knoch 2017, S. 350.

20 Beck 2020, S. 34f., dort mit Quellenbeleg und Belegen zu Badstuben auf Burgen, vgl. *Chronicon Eberpergense*, S. 14.

21 Ein ähnlicher Vorfall scheint sich auch in Erfurt zugetragen zu haben. Dort stürzte gegen Ende des 12. Jahrhunderts ebenfalls das Geschoß ein, die im Saal befindliche Menschenmenge fand sich jedoch in der darunter befindlichen Latrine wieder, die durch den Fluss Gera entsorgt wurde. Der anwesende König Heinrich VI. und der Mainzer Erzbischof konn-

3. Der Umgang mit fließendem Wasser als Praxis

Mit den bisher angeführten Beispielen wurden Überlieferungskontexte ausgewählt, die in erzählender, beschreibender oder einordnender Form auf Wasser im Allgemeinen und dessen Fließeigenschaften im Besonderen Bezug nehmen, auch wenn fließendes Wasser hier nur selten im Mittelpunkt des Erzähl- oder Erklärinteresses steht. Wohl aber wurden das Verhalten von Wasser – ‚Fließen‘ – und dessen Wirkungen aufgegriffen und in Bezugssysteme von Menschen, Dingen und Umwelt eingebettet. Dieses Bezugssystem wirft bestimmte Fragen auf: Wie prägte fließendes Wasser die Interaktion der Menschen untereinander und mit ihrer Umgebung? Inwiefern beeinflussten die materiellen Eigenschaften des Wassers die Arbeitsweisen der Menschen? Welche Eigenschaften von Wasser mussten für welche Zwecke ‚verwaltet‘ werden? Mit der Notwendigkeit, mit Wasser zu interagieren, um Versorgung sicherzustellen, es als Antriebskraft zu nutzen oder die Zerstörung von Gebäuden, Anlagen oder Wohnräumen zu verhindern, erscheint Wasser als Bestandteil eines engen Beziehungsgeflechts zwischen menschlichem Handeln und der materiellen Welt, mit komplexen Auswirkungen. Es wird im Folgenden zu zeigen sein, unter welchen Umständen einer der zahlreichen Aspekte, nämlich die Fließeigenschaft von Wasser, in praktisches Handeln mündete und dieses wiederum Eingang in Schriftgut fand, das sich mit administrativen Fragen des Zusammenlebens beschäftigt. Als Untersuchungsrahmen eignet sich dafür der städtische Raum:

Der städtische Raum bietet mit seinen zahlreichen Beweggründen für Interaktion, die sich nicht darin erschöpfen, Wasser bereitzustellen und zu entsorgen, einen geeigneten Untersuchungsrahmen für die vorgeschlagene Aspektivierung von Wasser.²² Als allgegenwärtiges und lebensnotwendiges Material nimmt es aktiv wie passiv zentrale Rollen in Handlungen und Praktiken ein. In jeweils variierenden Konstellationen zwischen Menschen und ihrer Umwelt treten dabei spezifische stoffliche Aspekte – darunter Eigenschaften, Materialverhalten, Wissen im Umgang mit dem Material – in den Vordergrund. Für städtische Gemeinschaften in Spätmittelalter und Früher Neuzeit haben manche davon auch Eingang in die schriftliche Überlieferung gefunden, besonders dann, wenn Aspekte wie Materialeigenschaften oder Materialverhalten gemeinschaftliche Belange betrafen, etwa, um auf die Ressource Wasser zuzugreifen oder den zerstörerischen Charakter von Wasser abzuwenden.²³ Damit findet – je nach Anforderung, die an das Material Wasser gestellt wird – eine Aspektivierungsleistung statt, die wiederum in Handlungen und Praktiken resultiert. Diese gemeinschaftlichen Handlungen und Praktiken werden schließlich als Wechselwirkungsprozesse mit den Aspekten des Materials in der Überlieferung fassbar.

Die Tatsache, dass Wasser für die Grundversorgung von Menschen nicht ohne Weiteres für alle gleichermaßen frei und zugänglich zur Verfügung steht, macht es besonders für städtische Gemeinschaften notwendig, seine Fließ-

ten sich in den Wandnischen des Saales festklammern. Vgl. Die Regesten des Kaiserreichs 2/4, no. 2778, mit weiteren Belegen zur Überlieferung dieses Ereignisses Kosch 1991, S. 96.

22 Gerade die Versorgung mit und Entsorgung von Wasser stellt eine der Hauptaufgaben städtischer Verwaltung dar. Zahlreiche Studien haben dies für einzelne Städte untersucht, exemplarisch dazu: Dopsch 1981 (Salzburg); Lee 2014 (London); Fouquet 2020 (Nürnberg); Krause/Mitchell/Sonnlechner 2021 (Wien).

23 Colson/Steensel 2017; Kümmeler/Heiss 2021.

eigenschaften zu organisieren und zu optimieren. Städte sind kein kohärenter, ausschließlich hierarchisch strukturierter Organismus; vielmehr ist ihre innere Struktur – sozial, wirtschaftlich, politisch, aber auch topografisch – kleinteilig, auf nachbarschaftliche Verhältnisse, gewerbliche Verbünde, soziale Zugehörigkeiten hin organisiert. Sie alle haben Bedarf an Fließwasser, sei es für den individuellen Gebrauch, die Durchführung ihrer Arbeitsaufgaben oder die Leistungen an der Gemeinschaft. Somit ist die Bereitstellung von Wasserleitungen, Pumpsystemen oder Abwasserkanälen eine Praxis, die auf unterschiedlichen Ebenen der Zusammenarbeit und Kooperation basiert. Die im Zusammenhang mit diesen Praktiken entstandenen Texte – Handbücher, Rechnungen, Anweisungen – werden dem Verwaltungsschriftgut zugeordnet, das weniger erzählendes Interesse verfolgt, sondern vermehrt auf die Dokumentation und praktische Vermittlung von technischem Wissen, Abläufen, Zuständigkeiten und Verantwortlichkeiten abzielt.²⁴ Damit wird auch im Rahmen des Verschriftlichungsprozesses aspektiviert: In Rechnungsbüchern finden sich die Kosten jener Aktivitäten, die durch fließendes Wasser verursacht wurden, normative Texte legen spezifische Handlungen fest, die in Bezug auf Wasser gesetzt werden müssen. Auch das Verhalten von Materialien wird in spezifischen Fällen angesprochen, wenn etwa – wie im sogenannten Baumeisterbuch des Endres Tucher – bestimmte Tätigkeiten für die Aufrechterhaltung der baulichen Ordnung der Stadt begründet werden. 1465 musste der Nürnberger Stadtbaumeister Tucher die ober- und unterhalb des Wasserspiegels gelegenen Bestandteile einer steinernen Brücke mit Eisenklammern stabilisieren, da sie *das wasser aussgespult hett*.²⁵ Im Zusammenhang mit der Wartung eines Überflussesbeckens (güspett) nimmt Tucher ebenfalls auf das Materialverhalten explizit Bezug. 1463 hatte er veranlasst, das unterhalb eines Mühl Dammes gelegene Becken zu dämmen, um im Fall von vermehrtem Wasseraufkommen – etwa durch Regengüsse – ein zu starkes Herabschießen des Wasserstrahls zu vermeiden. Bei der Beschreibung der Arbeitsschritte weist er besonders auf die mit einer Erhöhung des Beckens verbundenen Gefahren hin, denn *das wasser stieß sust die quader über den spunt auß und were alles vergebens, kost, mühe und arbeit*.²⁶ Fließen als ein Aspekt der Materialität von Wasser wird damit explizit in direkte Beziehung gesetzt zu Kosten, Mühen und Arbeit, die den handelnden Akteuren daraus erwachsen.

In den städtischen Rechnungsbüchern wird nicht nur die Materialeigenschaft ‚Fließen‘ aspektiviert, indem die Kosten der Einrichtungen zur Versorgung von Städten mit fließendem Wasser aufgelistet werden, sondern auch durch die Institutionalisierung des Umgangs mit Wasser, wie dies am Beispiel der Entwicklung eines eigenen städtischen Amtes gezeigt werden kann. Am Hohen Markt in Wien befand sich in unmittelbarer Nähe des Gerichtsgebäudes (Schranne) ein Brunnen, an dem täglich frischer Fisch zum Verkauf angeboten wurde. Dieser erfolgte – nicht zuletzt aus hygienischen Gründen – unter besonderer Aufsicht des städtischen Rats.²⁷ Ab dem 13. Jahrhundert wurde

24 Fouquet 2020, bes. S. 50f.

25 Endres Tuchers Baumeisterbuch, S. 205 [fol. 136a].

26 Endres Tuchers Baumeisterbuch, S. 201f. [fol. 133b].

27 Brunnen als bauliche Struktur zur Bereitstellung und Entnahme von fließendem Wasser stellen einen multifunktionalen und zentralen Ort im städtischen Raum dar. Die Auswahl von Standort, Material und Form reflektiert in mehrfacher Hinsicht das Gefüge von rechtlichen, politischen, sozialen, kulturellen und alltagspraktischen Zuschreibungen, die diesem Bauwerk zugewiesen werden. Vgl. Rippmann 2008, S. 13.

der Verkauf von Fisch in einer Reihe von Verordnungen geregelt.²⁸ Die dafür notwendigen Einrichtungen wie Tische, Bottiche, Tröge, Wannen etc. wurde durch die städtische Verwaltung bereit gestellt; den damit verbundenen Aufwand hatten die Fischhändler durch festgelegte Abgaben auszugleichen.²⁹ Über die Ausgestaltung des Brunnens ist wenig bekannt: 1499 scheint ein Malermeister beauftragt worden zu sein, ein Marienbildnis und ein Schild mit dem Wappen der Stadt für den *vischprunen am hohenmarkht* anzufertigen. Die Ausstattung wird in einer Beschreibung des 17. Jahrhunderts konkretisiert.

*Auf diesem Markt ist auch ein hiebscher Roehr-Kasten zu sehen, über denen Wasser-Roehren Wall-Fische ligen, so die Schweiffe in die Hoehe wenden, vmb die Säul aber zu jeder Seiten die Kaiserliche Wapen mit der Jahrzahl 1565 und zu oberst ein Rosen-Topf mit Blumen stehet.*³⁰

Auf der 1547 angefertigten Planzeichnung des Bonifaz Wohlmuet scheint der Fischbrunnen mit einer gemauerten Einfriedung auf, die den Fischmarkt vom übrigen Teil des Hohen Marktes abtrennte. Über eine Schöpfvorrichtung konnte dem Brunnen Wasser entnommen werden, deren Bestand allerdings erst Anfang des 17. Jahrhunderts dokumentiert ist.³¹

Im Kontext dieses Wirtschaftszweigs – regelmäßig stattfindender Fischmarkt mit der dafür notwendigen Bereitstellung von Behältern, um die Fische zum Kauf anzubieten, sowie Frisch- und Fließwasser – entstand ein eigen-

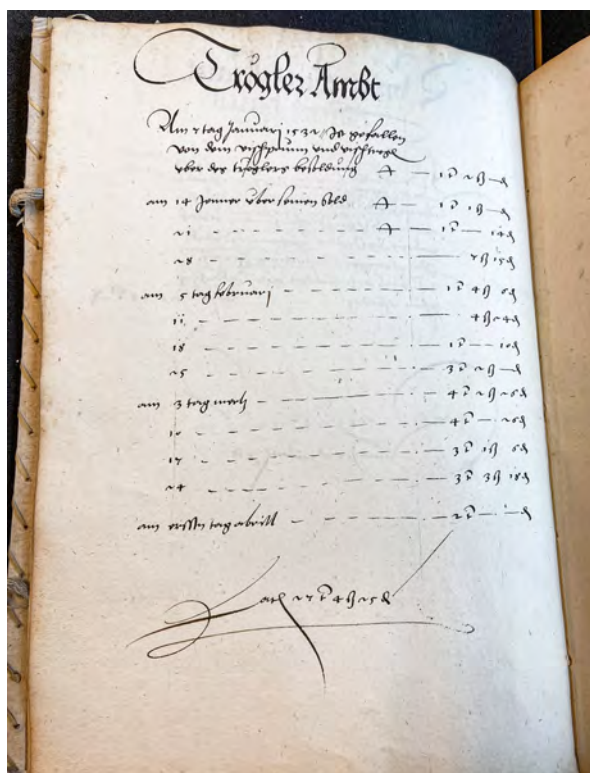


Abb. 1a Routinisierte Eintragungen der Ausgaben für das Tröglamt. WStLA, Oberkammeramt 1/67, fol. 3v. Foto: Elisabeth Gruber.

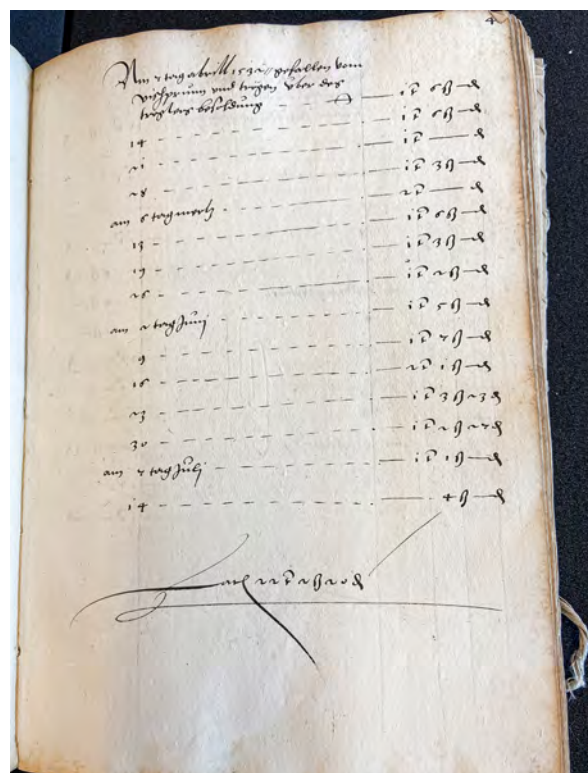


Abb. 1b Routinisierte Eintragungen der Ausgaben für das Tröglamt. WStLA, Oberkammeramt 1/67, fol. 4r. Foto: Elisabeth Gruber.

28 Das Wiener Handwerksordnungsbuch, S. 20.

29 Zu den Aufwendungen siehe Brunner 1929, S. 393, Fn. 4.

30 Perger 1970, S. 63.

31 Perger 1970, S. 59: *vor das Prunrat darinnen man geet und schöpft*. Zur Technik des Schöpfbrunnens siehe aktuell Fouquet 2020, S. 64–66.

ständiges städtisches Verwaltungsamt, das so genannte Trögelamt. Über Jahre scheint es an wohlhabende Bürger verpachtet gewesen zu sein, denn in der städtischen Rechnungsführung werden wöchentlich ansehnliche Einnahmen verbucht. Meist üben die Pachtinhaber auch einschlägige Berufe aus, wie etwa Fischerei oder fischverarbeitende Gewerbe (Hausenschroter).³² Gegen Ende des 15. Jahrhunderts übernahm die städtische Verwaltung jedoch selbstständig die Organisation und stellte für das einträgliche Geschäft einen eigenen Beamten ein. Der Fischverkauf am Hohen Markt in Wien, die damit verbundene Institutionalisierung der Bereitstellung von frischem Wasser und die schließlich in den Verwaltungsablauf integrierte Praktiken verweisen auf die Aspektivierung des Stoffes Wasser durch die städtische Obrigkeit. In der schriftlichen Überlieferung wird dies im Fall des Fischbrunnens am Hohen Markt insbesondere an den Einnahmen aus der Verpachtung des Trögelamtes sichtbar und manifestiert sich nicht zuletzt in den routinisierten Einträgen der städtischen Rechnungsbücher, mit denen die sich wöchentlich regelmäßig wiederholende Besoldung des Trögelamtsinhabers ausgewiesen werden.³³

Die Einhaltung von Gefällehöhen, die Reinigung der Pump- und Brunnenanlagen, der Abwasserkanäle, etc. weisen auf eine Kenntnis hinsichtlich der mit der Bereitstellung von Trink- und Fließwasser verbundenen Gefahren hin.³⁴ So wurde Mitte des 16. Jahrhunderts aus begründetem Anlass eine Infektionsordnung erlassen, deren Stoßrichtung auch auf die reinigende Wirkung von Fließwasser abzielte. Die Abwasserkanäle waren jeweils mittwochs und samstags durch frisches Wasser aus den Wasserkästen in den Bädern und aus den Rohrbrunnen auf den öffentlichen Plätzen zu reinigen. Die Verantwortlichen der Stadt wurden aufgefordert, nicht gepflasterte Stellen, an denen sich Tümpel bilden konnten, auspflastern zu lassen. Zudem wurden das Öffnen und Räumen der Abtritte und Senkgruben während der Dauer der Infektion eingeschränkt.³⁵ Hinsichtlich der Instandhaltung der Abflussmechanismen lässt sich aus der Rechnungsüberlieferung noch eine weitere Beobachtung machen. Auch die Aufwendungen, die mit der Reinigung der Abwasserkanäle verbunden waren, haben Eingang in die alltägliche Praxis der städtischen Verwaltung gefunden. Denn in den Ausgabenverzeichnissen erscheinen die einzelnen als Mörungen bezeichneten Kanäle und Gerinne

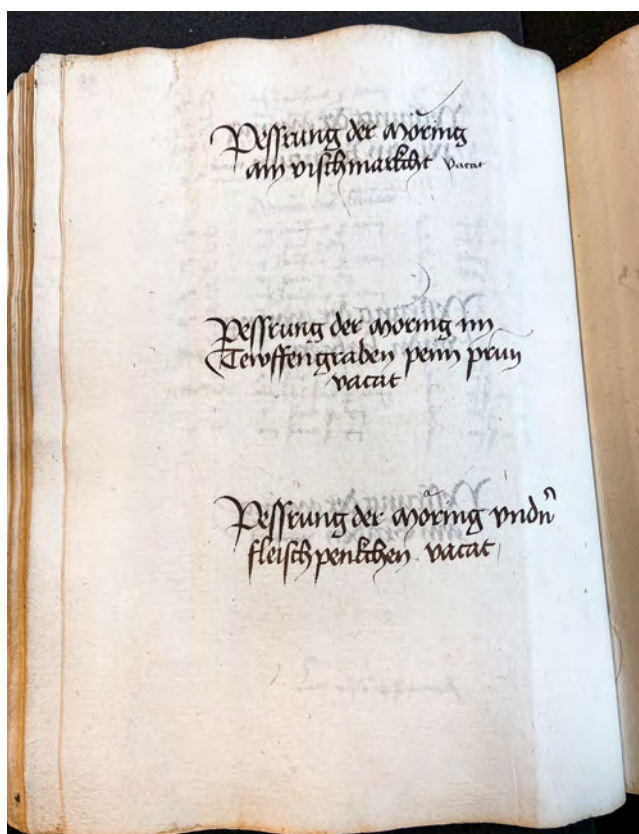


Abb. 2 Routinisierte Eintragungen für die Arbeiten an den Mörungen ohne Ausgabenleistung im Dokumentationsjahr 1444. WStLA, Oberkammeramt 1/8, fol. 98v. Foto: Elisabeth Gruber.

32 Belege bei Brunner 1929, S. 149, Fn. 3.

33 Beispielsweise: Wiener Stadt- und Landesarchiv, Oberkammeramt, fol. 3r–5v (1532).

34 Siehe dazu am Beispiel Nürnberg Fouquet 2020, bes. S. 54–63, der das Baumeisterbuch des Endres Tucher als praktisches Handbuch für das städtische Bauwesen in Nürnberg hinsichtlich der Wasserversorgung auswertet.

35 Etwa im Rahmen der Infektionsordnung 1562, vgl. dazu Flamm 2008, S. 55.

bereits vorab rubriziert und als fixe Kostenpunkte ausgewiesen. Nicht immer fielen Kosten dafür an – entsprechend blieb das freigehaltene Feld dafür leer.

Diese Praxis lässt sich über mehrere Rechnungsjahre beobachten, sodass deutlich wird, dass diese Ausgabenrubrik als regelmäßig wiederkehrender Bestandteil des Budgets wahrgenommen wurde.³⁶ Bezeichnenderweise befanden sich diese Gerinne an besonders neuralgischen Stellen, etwa unter den Fleischbänken, am Fischmarkt, am Graben. Auch die Abwässer der Badstuben und der Privathäuser wurden diesen zugeleitet.³⁷

Das Bedürfnis nach Mobilität, sei es in Form von Warenaustausch oder Reisen aspektiviert ebenfalls das Fließen als Materialverhalten von Wasser. Dies wird besonders deutlich in der Nutzung von Flüssen als Verkehrswege, aber auch in zahlreichen Stadtbildungsprozessen entlang von Flüssen, wo sich ausgehend von Anlandestellen Orte des Warenaustausches und Märkte entwickeln konnten. So liegt – ebenso wie das vorhin als Beispiel dienende Wien – auch die Doppelstadt Krems und Stein direkt an einem der Hauptwasserwege Mitteleuropas, der Donau. Mit dieser Lage am Fluss wird zunächst ihre Stadtentwicklung, die zumindest ab dem 12. Jahrhundert schriftlich Erwähnung findet, nachvollziehbar in Zusammenhang gebracht.³⁸ Am Übergang von der Richtung Osten verlaufenden Donau zu nord-südlich führenden Landwegen entwickelte sich eine Siedlung, die in schriftlichen Quellen bereits im 10. Jahrhundert über weltliche und kirchliche Strukturen verfügte und zu Beginn des 12. Jahrhunderts als *eminentius Chremisie forum*³⁹ bezeichnet wurde. Die Warengruppen Salz, Eisen und Wein prägten Krems und Stein früh als Handels- und Hafenstadt. Die dafür notwendige Transportmöglichkeit bot der Fluss. Die Einrichtung von Zollstätten, die Erteilung von Mautrechten und -freiheiten, von Überfuhr- und ab dem Spätmittelalter auch Brückenrechten sind jene Dokumente der Überlieferung, die als Reaktionen handelnder Akteure auf die Möglichkeiten des Waren- und Personentransportes, die durch die Fließeigenschaften des Flusswassers gegeben wurden, gelesen werden können.⁴⁰ So nehmen zwar die so genannten Kremser Waag- und Niederlagsbücher, die ab dem 17. Jahrhundert detailreich Warengruppen, Händler, Mengen und Werte verzeichneten und die donauabwärts an der Kremser Niederlage abgewickelt wurden, kaum Bezug auf den Fluss.⁴¹ Doch ohne dessen Nutzungsangebot als Transportweg wären weder Handelsroute, Niederlagsverpflichtung noch deren systematische Verschriftlichung in Form der Quellenüberlieferung möglich.

Äußere – wetterbedingte – Einflüsse konnten dieses Nutzungsangebot rasch einschränken: Hochwasser, verursacht durch Starkregenereignisse oder durch winterlichen Eisstoß, schränkten nicht nur die Befahrbarkeit der Flüsse ein, sie beeinträchtigten meist auch das Ufergebiet und dessen Bewohner*innen. In der schriftlichen Überlieferung werden vor allem die daraus resultierenden Folgen thematisiert: Chronikale Einträge, die von erhöhter Fließgeschwindigkeit berichten, durch die mobiler und immobiler Besitz beschädigt,

36 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Oberkammeramt, 1/6 (1440), fol. 63r und 65r, fol. 98r–99r.

37 Brunner 1929, S. 390f.; Krause/Mitchell/Sonnlechner 2021, S. 248–252; zu den Badstuben in Wien Hötzel 2015, im Überblick bes. S. 83–90.

38 Allgemein dazu Scheutz 2015.

39 Traditionsbücher des Benediktinerstiftes Göttweig, no. 304, S. 439–441, hier S. 441, sowie zur Pfarre Krems Zajic 2020.

40 Zu den einzelnen Belegen und Überlieferungssituationen siehe zusammenfassend Gruber 2019, S. 28–30.

41 Rauscher/Serles/Pamperl 2012.

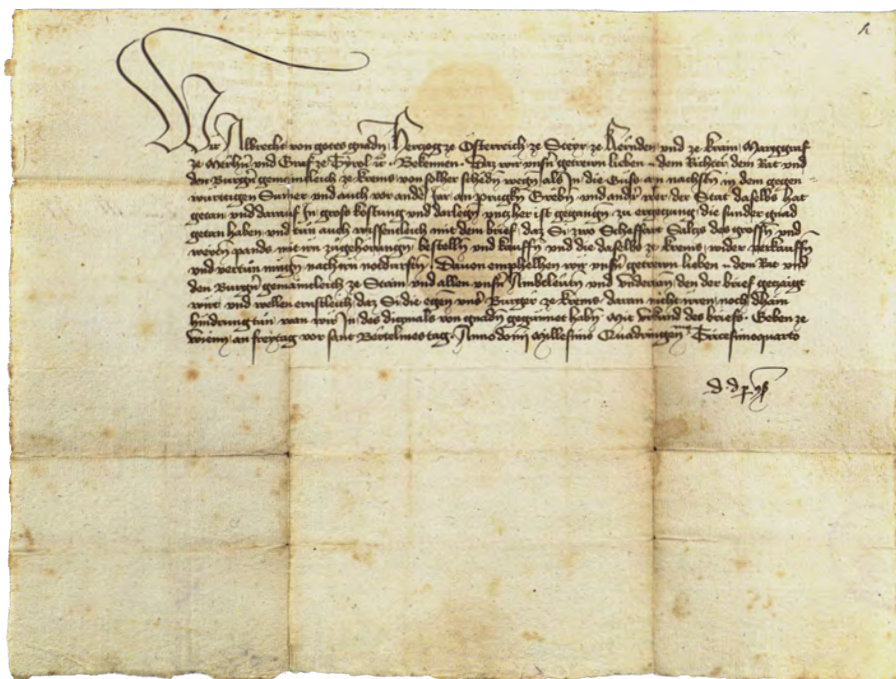


Abb. 3 StA Krems, Urkunden, 1434 August 20. Foto: monasterium.net (http://images.monasterium.net/img/AT-StAKrems/Krems//StAK_14340820_253_r.JPG).

zerstört oder gar weggeschwemmt wurde, geben dazu ebenso Auskunft wie Unterstützungsgesuche, die das Ausmaß der Zerstörung durch die massive Kraft des Fließwassers beklagen.⁴²

So wird im Besitzverzeichnis des Salzburger Benediktinerklosters St. Peter für das Jahr 1190 vermerkt, dass der Eisgang der Donau die Mauern seiner dortigen Besitzungen überflutet habe.⁴³ Ähnliches berichtet die Klosterchronik von Kremsmünster für den Winter 1193/94, wo die Besitzungen des Klosters bei Neuburg nördlich von Wien durch Hochwasser zerstört wurden. Die Ereignisse lassen sich entlang der chronikalen Überlieferung durch das gesamte Mittelalter bis in die Neuzeit verfolgen.⁴⁴ Überflutete Obst- und Weingärten werden ebenso beklagt wie mit Schotter überzogene Wiesen und Felder. Am anderen Donauufer in Mautern hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts der Fluss das zur wirtschaftlichen Ausstattung einer Kapelle gehörige Bad mit sich gerissen. Auch hier verdanken wir die Information dem ergänzenden Kommentar eines Verzeichnisses, das den Besitzstand der zur Herrschaft Passau in Mautern gehörigen Andreaskapelle dokumentierte. Mit dem Eintrag *per Danubium effluxum*⁴⁵ wird nicht nur der Verlust der Einrichtung dokumentiert, sondern auch die vormalige Lage des Bades in Flussnähe bezeichnet.

Ähnlich wie in chronikalen Aufzeichnungen wird auch in Begründungen für Beistandsersuchen das Fließverhalten von Wasser aspektiviert, um konkrete Handlungen zu provozieren. Um den Schäden an Brücken, Gräben und Wehren, die 1434 und die Jahre davor in Krems und Stein durch starke Re-

42 Schäden an den Brücken und Gräben durch Regengüsse werden in Stadtarchiv (StA) Krems, 1434 August 20, Uk 260, als Begründung eines Privilegs angeführt [online].

43 Zit. nach Hofer 2010, S. 217.

44 Siehe dazu die Zusammenstellungen bei Rohr 2007, S. 216–273, mit entsprechenden Belegen.

45 Maroli/Plöckinger 1983/85, S. 179. Das Verzeichnis ist nur mehr in einer Abschrift des 16. Jahrhunderts überliefert, die auch den genannten Kommentar enthält. Ein neues Bad installierte man daran anschließend in zentraler Lage am Eingang der Nikolaigasse mitten in Mautern.

genfälle entstanden waren, beizukommen, ersuchte die städtische Gemeinde Krems und Stein den Landesfürsten um finanziellen Beistand.⁴⁶ Ansuchen auswärtiger Grundbesitzer in Krems, etwa Klosterherrschaften mit Weingartenbesitz und zugehörigem Wirtschaftshof, finden sich sowohl in der städtischen als auch stiftischen Überlieferung. In den Jahren 1456 und 1458 informierte beispielsweise Johannes, der Abt des Klosters Osterhofen, die Amtsträger von Krems und Stein über seine missliche Lage nach einem massiven Hochwasser der Donau und bat die Stadtverwaltung um Unterstützung.⁴⁷ Gleichzeitig forderte er sie auf, seine Ordensgemeinschaft nicht mit zusätzlichen Zahlungsforderungen zu belasten.⁴⁸ Der sich in Flussnähe befindliche Wirtschaftshof des Klosters war – genauso wie eine Reihe von benachbarten Gebäuden und Wirtschaftsflächen – vom Hochwasser massiv in Mitleidenschaft gezogen worden. Stets sorgte bisher das Kloster selbst wieder für die Instandsetzung und die Absicherung der Gebäudeteile. Diesem Beispiel sollten nun auch die Klöster der benachbarten Besitzungen wie Admont und Mondsee folgen und das Kloster Osterhofen in seinen Bemühungen unterstützen. In einem ausführlichen Schreiben an den Rat von Krems und Stein legte der Abt die umfassenden Anstrengungen dar, auf deren Grundlage nicht nur sein eigener Hof gegen Verwüstungsschäden durch Wasser und anderer Art geschützt wurde, sondern auch eine ganze Reihe an weiteren Liegenschaften profitieren konnte. Dass nun zusätzliche Steuerleistungen eingehoben werden sollten, schien dem Abt wenig einsichtig. Dem für den Fall der Zahlungssäumnis angedrohte Abriss des Hofes stellte Abt Johannes entgegen, dass ihn die Stadt Krems um Unterstützung des Konvents bei der Errichtung einer bis zur Donau reichenden Mauer ersucht hatte:

Auch begeret ir hilff zu der maur dy man auf dem graben herab auf dy Dunaw fueren sol. Liebn freunndt wes ir uns und das gozhaus nicht vertragen und verantwurtten mugt wellen wir doch in dhainem weg wieder ew sein und allsach nachtperlich lieblich und freuntlich mit ew hallten, daran zweifelt nicht [...].

Die Formulierung legt eine ganze Reihe von Praktiken dar, die im Kontext der wassernahen Lage von Stadt und klösterlichen Besitzungen zur Diskussion stehen: Die jeweiligen Interessenslagen werden zwar durch die Ausverhandlung zwischen den beiden Akteuren deutlich, der Bau einer Wasserschutzmauer ist jedoch aus der Perspektive der städtischen Verwaltung ebenso notwendig, um die Bewohner*innen und deren mobilen und immobilen Besitz vor Überflutung zu bewahren, wie die Instandhaltung der baulichen Einrichtungen des Klosterhofes am Donauufer für die Klosterherrschaft. Klar und deutlich wird hervorgehoben, dass die zu lösenden Probleme in der Fließdynamik des nahen Flusses zu suchen sind und konkrete Handlungen erfordern. Auch die im donanahen Ort Weinzierl bei Krems gelegenen Wirtschaftshöfe der Zisterzien-

46 StA Krems, 1434 August 20, Uk 253 [online] (<https://www.monasterium.net/mom/AT-StA-Krems/Krems/StaAKr-0253/charter>). Dies ist eine der wenigen überlieferten Urkunden des 15. Jahrhunderts, die auf ein Unterstützungsersuchen an die Stadtherrschaft hinweisen.

47 StA Krems, 1456 Oktober 6, Uk 341. Der Abt von Osterhofen ersucht um Unterstützung bzgl. Schäden durch die Donau [online] (<https://www.monasterium.net/mom/AT-StAKrems/Krems/StaAKr-0341/charter?q=Donau>).

48 StA Krems, 1458 Oktober 15, Uk 370. Der Abt von Osterhofen ersucht Richter und Rat von Krems und Stein, von der 200 Pfund hohen Steuer, die des Krieges wegen auf den Hof des Klosters zu Krems gelegt wurde, etwas nachzulassen [online] (<https://www.monasterium.net/mom/AT-StAKrems/Krems/StaAKr-0370/charter?q=Donau>).

serklöster Lilienfeld und Raitenhaslach setzten explizit auf die Errichtung und Instandsetzung von Wasserschutzdämmen zum Schutz ihrer Liegenschaften.⁴⁹

Auf ähnliche Weise hat die ufernahe und damit exponierte Situation einiger Häuser in Stein Eingang in die Stadtordnung des Jahres 1524 gefunden. Ausgangspunkt der Regelung des Abschnitts 63 ist die gängige Praxis, die in den Kellern gelagerten Weinfässer rechtzeitig vor herannahenden Überflutungen herauszuziehen und an anderen – sicher gelegenen – Orten zwischen zu lagern. Diese Bestimmung als Reaktion auf die Fließkraft der Donau brachte ein weiteres rechtliches Problem mit sich. Wein durfte grundsätzlich nur im eigenen Keller ausgeschenkt und verkauft werden. Mit der Erlaubnis der Verlagerung der Fässer wurde auch der Verkauf von Wein an den Lagerort der Fässer gebunden.⁵⁰

Wasser, das seinen für ihn vorgesehenen Rahmen im Flussbett sprengte, wurde in der Mitte des 16. Jahrhunderts mit Blick auf Krems in Form eines Klagelieds rezipiert.⁵¹ 1580 veröffentlichte Daniel Holzman in Augsburg ein *new kleglich Lied von der schrecklichen Wetters nott vnd Wockenbruch weliches beschechen zwo Meil wegs vmb Krembs und Stein*.⁵² Das Unwetter hatte sich im Mai desselben Jahres zugetragen und wurde von einem Augenzeugen – David Gessner – dokumentiert. Die Flugschrift ist eingefügt in einen handschriftlichen Kontext, der die Authentizität der dargestellten Ereignisse nochmals unterstreicht, indem betont wird, dass alles *warhafft, dann er [es] selbs zu Krembs gesehen, sei*.⁵³

*Zu Krembs auch in der statte
durch die statt maur so hoch:
das wasser gemacht hatte
ein gross einbrochen loch.
Und hat vber die massen
sehr grossen schaden thon
erfuelt keller vnd strassen
abgefuert auss den gassen
was an dem weg thet ston.*⁵⁴

Das Unwetter braute sich im Umkreis von zwei Meilen um Krems zusammen, wo auch erste Opfer zu beklagen waren. Neben Eselstein und Hadersdorf waren Furth/Göttweig und Herzogenburg von den Regengüssen betroffen. Die Massivität des Wolkenbruchs und seine Konsequenzen werden im Bericht anhand unterschiedlicher Schauplätze und Beispiele angesprochen: verwüstete Weingärten, zerstörte Wagenladungen an Getreide und Wein, ertrunkene Menschen, weggeschwemmte Häuser. Visuelle Darstellungen verleihen dem

49 Mayer 2015; Krausen 1977, S. 298 und 304.

50 Die Rechtsquellen der Städte Krems und Stein, S. 202, no. 316/63: „[...] dieselben ihre wein vor der güss des wassers auszuziehen und in ander kheller in der stat fuehren lassen“.

51 Einen ähnlichen Bericht in Versform verfasste anlässlich des Hochwassers 1572 der Rektor der Lateinschule von Steyr, Georg Mauritius; siehe dazu Rohr 2007, S. 251.

52 Wick, Nachrichtensammlung, fol. 130r. Das Blatt wurde nicht in die bisher vorliegende zweibändige Edition aufgenommen: Harms/Schilling 1997 und Harms/Schilling 2005. Zur Flugblattsammlung vgl. Harms/Schilling 2005, bes. S. VII–XII, sowie zur Darstellungsweise, Redaktion und dem dahinter liegenden Informationsnetzwerk der Sammlung Maelshagen 2011, bes. S. 153–221.

53 Wick, Nachrichtensammlung, fol. 130r.

54 Wick, Nachrichtensammlung, Absatz 10, fol. 132r.



Abb. 4 Wick, Johann Jakob: [Sammlung von Nachrichten zur Zeitgeschichte aus den Jahren 1560–87 (mit älteren Stücken)]. [Zürich], [1580]. Zentralbibliothek Zürich, Ms F 29 (<https://www.e-manuscripta.ch/zuz/doi/10.7891/e-manuscripta-17725>).

katastrophalen Charakter des Ereignisses besonderen Ausdruck.⁵⁵ Deutlich wird das Energie-Potenzial von Wasser in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt. Durch seine Masse reißt der durch den Gewitterguss verursachte Wasserstrom alles mit, was sich in den Gassen und auf den Wegen befindet: *Viel heuser seind versunken / viel menschen auch voraus: Ubergaebling ertrunken [...] seind ellend wegkh geschwommen / durch des wassers gewalt.* Die Dynamik der Fließkraft durchbrach die Stadtmauer und hinterließ ein Loch: *Zu Krembs auch in der statte / durch die statt maur so hoch: das wasser gemacht hatte / ein gross einbrochen loch.*

Damit bedient sich dieses Flugblatt einer Sammlung an Versatzstücken, Motive, wie etwa die in den Fluten schwimmenden Menschen, Tiere und Hausrat, die von den Fluten weggeschwemmt werden. Dennoch beinhaltet die grafische Darstellung des Flusses im Klagelied eine interessante Komponente: Die Wassermassen scheinen durch das Stadttor heraus in die Donau zu fließen und Häuser, Fässer, Tiere und Menschen mit sich zu reißen. Ob damit eine Überschwemmung des von Norden in die Donau mündenden Alauntalbach durch den Wolkenbruch angedeutet wurde, lässt sich aufgrund der Genrehaftigkeit der Darstellung nicht nachvollziehen. Die archäologischen Grabungen im räumlichen Umfeld des heute verlandeten Alauntalbaches haben jedoch von größeren Wassermassen angehäuften Schwemmkegelzutage gebracht.⁵⁶

Die donauseitig gelegene Stadtmauer in Stein und Krems diente in mehrfacher Hinsicht dem Schutz der dahinter liegenden Gebäude: Als Befestigungsanlage bot sie Schutz vor unbefugtem Zutritt; als Wasserschutzanlage konnte sie den Bewohner*innen im Hochwasserfall genügend Zeit verschaffen, die neuralgischen Orte zu räumen. Dementsprechend mussten Öffnungen rasch geschlossen werden, um unbefugtes Eindringen zu verhindern. Ein Abschnitt der bereits erwähnten Stadtordnung legt hingegen nahe, dass sich im Laufe der Zeit die Bedürfnisse der wassernahen Bewohner*innen zugunsten eines ungehinderten Zugangs zum Wasser gewandelt haben dürften. Dort wurde

⁵⁵ Fouquet/Zeilinger (Hg.) 2011.

⁵⁶ Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Thomas und Karin Kührtreiber. Zur Quellenkritik von Flugblättern vgl. Rohr 2007, S. 166–173.

nämlich festgestellt, dass seit einiger Zeit aus praktischen Gründungen die Öffnungen zum Wasser hin nicht mehr vermauert wurden. Der städtischen Obrigkeit erschien dies gerechtfertigt, da *dieweil dieser zeit ain gueter landtfridt und khain sonder emperung oder khrieg im landt sei*.⁵⁷ Die Argumentation nimmt zwar auf die Funktion der Mauer als Wasserschutz keinen Bezug, dennoch bleibt zu vermuten, dass ungesicherte und vielleicht auch baulich vernachlässigte Zugänge in der Stadtmauer den beschriebenen Einbruch des Wassers mitverursacht haben.

Einer Überlegung wert erscheint in diesem Zusammenhang auch die Frage, in welchen Zeiträumen das oben bereits angesprochene Fassziehen aus den Kellern erfolgen konnte. Angesichts von sich rasch aufbauenden Gewitterzellen und Starkregenereignissen erscheint dies ein aussichtsloses Unterfangen; die in der grafischen Darstellung zum Gedicht in der Donau schwimmenden Fässer mögen dieser Annahme Nahrung geben. Doch kann auch mit der Beobachtung von sich langsamer aufbauendem Donauhochwasser gerechnet werden? Für die oberösterreichische Stadt Wels scheint es dafür Hinweise zu geben: Dort wurde angesichts hoher Wassermassen nach der beginnenden Schneeschmelze ein Brückenjoch für die Flussabwärtsfahrt angehoben.⁵⁸ Deutliche Vorkehrungen für eine rechtzeitige Warnkette finden sich jedenfalls im *Baumeisterbuch* des Nürnberger Stadtbaumeisters (15. Jh.). Um die Weihnachtszeit wurden dort die weiter flussaufwärts gelegenen Gemeinden Lauf und Hersbruck an der Pegnitz durch Boten wöchentlich kontaktiert, um den aktuellen Stand des Wasserlaufs in Erfahrung zu bringen. Dem Nürnberger Stadtrat war diese Frage derart wichtig, dass die Kosten für die Botenlöhne – seien es reitende Boten oder jene, die zu Fuß unterwegs waren – in jedem Fall übernommen wurden. Kam schließlich eine entsprechende Information, so wurde eine Kette an Abläufen in Gang gesetzt, um einen möglichst reibungslosen Durchfluss der Pegnitz durch die Stadt zu gewährleisten. Die Müllner wurden instruiert, Gegenstände entlang des Flusslaufes zu entfernen und das Mühlgatter zu öffnen; der Stadtbaumeister hatte eigenhändig dafür zu sorgen, dass die Ufer frei von Baumaterialien gehalten wurden, die mitgerissen werden, sich an den Brücken verkeilen und diese beschädigen konnten. Auf den Brücken wurden Wachen stationiert, die eine Beschädigung der Brückenjoche durch herannahende Eisschollen und Schwemmgut verhindern sollten. Das dafür notwendige Gerät – Hacken, Eisschaufeln, Seile und Fackeln – lag an ausgewiesenen Stellen, meist an den Brückenköpfen, bereit.⁵⁹ Für die Situation in Krems des Jahres 1573 sind lediglich die Folgen eines Eisstoßes dokumentiert. In einem Schreiben des Stadtrates an den Stadtherrn Kaiser Maximilian II. (1564–1576) baten die Vertreter der Gemeinde um finanzielle Hilfe und Steuernachlass. Um den Bitten Nachdruck zu verleihen, erfolgte eine ausführliche Schilderung des Ablaufs. Neben den weit über die Stadtmauer und -türme aufragenden Eismassen waren es auch hier die anschwellenden Wassermassen, die verheerende Folgen mit sich brachten. Immer wieder wurde betont, dass vor allem die Mauern der Häuser und der Befestigungsanlage durch das Wasser aufgeweicht wurden und – ähnlich wie im oben angeführten Klagelied – keinem Druck mehr Stand zu halten vermochten.⁶⁰

57 Die Rechtsquellen der Städte Krems und Stein, no. 316/62, S. 202.

58 Rohr 2007, S. 565, Fn. 167.

59 Endres Tuchers Baumeisterrechnungen, S. 252g.

60 Rohr 2007, S. 332–336.

4. Fazit

Dass der Umgang mit Wasser zentral für mittelalterlicher Städte ist, wurde bereits hinlänglich in der Forschungsliteratur festgestellt. Die systematische Zugänglichkeit und Bereitstellung von Wasser, die Entsorgung von Schmutzwasser, die Formulierung von Schutzmaßnahmen und Reinigungsvorschriften etc. oblagen der Aufsicht der städtischen Verwaltungsorgane und führten zu Aushandlungsprozessen über Verantwortlichkeiten, Kompetenzen und Zuständigkeiten zwischen den beteiligten Akteuren, die schließlich in schriftlichen Dokumenten Niederschlag fanden. Deren Entstehungszusammenhänge unterlagen Anforderungen, die den zeitgenössischen Umständen geschuldet waren und hatten meist nicht den Anspruch, alle denkbaren Aspekte eines Materials zu dokumentieren. So können Quellen in der ausdrücklichen Absicht entstanden sein Normen zu setzen, zu legitimieren und durchzusetzen, um Handlungs-routinen oder Arrangements in einer bestimmten Form zu strukturieren. Sie zielen darauf ab Mängel zu identifizieren oder problematisieren die Differenz zwischen den beobachteten Vorgängen und den normativen Vorstellungen.⁶¹ In den daraus resultierenden Texten – normative, erzählende, beschreibende oder dokumentierende – werden diese Absichten aufgegriffen und vermitteln damit ihre jeweils eigene Perspektive auf das Verhalten von Wasser.

Der vorgeschlagene Zugang der Aspektivierung ermöglicht eine Strukturierung dieser in der schriftlichen Überlieferung abgebildeten Handlungen und Praktiken, die im Zusammenhang mit einzelnen Aspekten von Wasser stehen. Dies wurde am Beispiel des Materialverhaltens ‚Fließen‘ an einigen ausgewählten Beispielen zu vermitteln versucht. Während die Bereitstellung von Fließwasser für die Haltbarkeit von frischem Fisch, zur Versorgung der städtischen Bewohner*innen mit Wasser oder zur Entsorgung von Schmutz und Unrat meist indirekt auf das Materialverhalten Bezug nimmt, wird dessen Verhalten in erzählenden und beschreibenden Texten – und dazu gehören auch Urkunden und normative Texte mit ihren narrativen Anteilen – vermehrt thematisiert. Damit wird ein Zugang ermöglicht, der Wasser nicht nur als allgegenwärtige und unverzichtbare Ressource oder Bedrohung beschreibbar macht, sondern verdeutlicht, welche Strategien im Umgang mit dem Materialverhalten ‚Fließen‘ in unterschiedlichen Kontexten entwickelt, welche davon routiniert und im Rahmen von Normierungs- oder Sinngebungsprozessen verarbeitet werden.

Aspektivierung erfolgt dabei auf mehreren Ebenen: im Umgang mit Wasser, in der Verschriftlichung dieses Umgangs und dessen Folgen, und schließlich in der Etablierung von Praktiken, die den Umgang mit fließendem Wasser organisieren und strukturieren.

Auf allen Ebenen werden jeweils andere Wasser innewohnende Aspekte ausgeblendet, nicht wahrgenommen oder hervorgehoben. So aspektiviert beispielsweise der Verfasser des Klagelieds nicht die kühlende Eigenschaft von Wasser – oder, vielleicht naheliegender, die Aussicht auf feuchtigkeitsspendenden Regen ankündigende Wolkenfront. Auch die Klosterherrschaft hat im Moment der Zerstörung seiner Weingärten durch Überschwemmung nicht die Vorteile von fließendem Wasser für den Transport von Wein oder die heilbringende Wirkung von Weihwasser im Blick. Das Hauptaugenmerk liegt in

⁶¹ Haumann 2020, S. 30f.

allen genannten Fällen auf jeweils spezifischen Aspekten von Wasser, welche konkrete Reaktionen provozieren, die wiederum schriftlichen Niederschlag gefunden haben. Darauf wird reagiert, Handlungen werden systematisiert und gehen bei Bedarf als Praxis in das allgemeine Verständnis zum Umgang mit Wasser über. Die daraus entstandenen Texte, Stadtordnungen, Ansuchen oder Verordnungen reflektieren und diskursivieren diese Aspektivierungen in Form von Normierungen, Handlungsanweisungen oder Problemstellungen, ohne jedoch das Material in seiner Gesamtheit im Blick zu haben.

Aspektivierung findet schließlich auch als Form der Quellenkritik statt. Ob Texte etwas über das Materialverhalten von Wasser aussagen, hängt immer auch von deren Intention ab. Wenn das Ersuchen um finanzielle Unterstützung – wie etwa im Bittschreiben der Kremser Bürger*innen – auf die Dringlichkeit des Bedarfs abzielen soll, stellen drastische Sprachbilder zur zerstörerischen Gewalt von fließendem Wasser ein probates Mittel der Überzeugung dar. Es zielt darauf ab, zeitgenössisches Wissen um Wasser zu aktivieren. Die Erschließung dieses Wissens wiederum bleibt den Betrachtenden überlassen.

5. Bibliografie

- Andermann, Kurt / Schenk, Gerrit Jasper (Hg.): Wasser. Ressource, Gefahr, Leben. Kraichtaler Kolloquien 12. Ostfildern 2020 [Andermann / Schenk 2020a].
- Andermann, Kurt / Schenk, Gerrit Jasper: Vorwort. In: Andermann, Kurt / Schenk, Gerrit Jasper (Hg.): Wasser. Ressource, Gefahr, Leben. Kraichtaler Kolloquien 12. Ostfildern 2020. S. 7–10 [Andermann / Schenk 2020b].
- Arnold, Ellen (Hg.): Special Issue: Dealing with fluvial dynamics: A long-term, interdisciplinary study of Vienna and the Danube. *Water History* 5/2 (2013).
- Beck, Erik: Wasser auf Burgen. Eine Ressource zwischen pragmatischer Nutzung und sozialer Distinktion. In: Andermann, Kurt / Schenk, Gerrit Jasper (Hg.): Wasser. Ressource, Gefahr, Leben. Kraichtaler Kolloquien 12. Ostfildern 2020, S. 27–46.
- Benoit, Paul / Wabont, Monique: Mittelalterliche Wasserversorgung in Frankreich. Eine Fallstudie: Die Zisterzienser. In: Die Wasserversorgung im Mittelalter. Geschichte der Wasserversorgung 4. Mainz 1991, S. 185–226.
- Borgolte, Michael / Jaspert, Nikolas (Hg.): Maritimes Mittelalter: Meere als Kommunikationsräume. Ostfildern 2016.
- Bork, Rudolf: 1342 und 1784. Wasser verändert die Landschaften Mitteleuropas vom Kraichgau bis zur Eider. In: Andermann, Kurt / Schenk, Gerrit Jasper (Hg.): Wasser. Ressource, Gefahr, Leben. Kraichtaler Kolloquien 12. Ostfildern 2020, S. 115–132.
- Brunner, Otto: Die Finanzen der Stadt Wien von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert. Studien aus dem Archiv der Stadt Wien 1–2. Wien 1929.
- Burkhardt, Stefan / Kolditz, Sebastian (Hg.): Zwischen Fluss und Meer: Mündungsgebiete als aquatisch-terrestrische Kontaktzonen im Mittelalter. In: Huber-Rebenich, Gerlinde / Rohr, Christian / Stolz, Michael (Hg.): Wasser in der mittelalterlichen Kultur. Gebrauch, Wahrnehmung, Symbolik / Water in Medieval Culture: Uses, Perceptions, and Symbolism. Das Mittelalter. Beihefte 4. Berlin 2017, S. 90–104.
- Chiarenza, Nicola / Haug, Annette / Müller, Ulrich (Hg.): The Power of Urban Water: Studies in Premodern Urbanism. Berlin/Boston 2020 online (<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110677065-001/html>).
- Chronicon Eberspergense a. 880–1045, hg. von Arndt, Wilhelm. In: Pertz, Georg Heinrich (Hg.): Supplementa tomorum I, V, VI, XII. *Chronica aevi Suevici. Monumenta Germaniae Historica. Scriptores* (in Folio) 20. Hannover 1868,

- S. 9–16. [online] (https://www.dmgh.de/mgh_ss_20/index.htm#page/14/mode/1up).
- Colson, Justin / van Steensel, Arie (Hg.), *Cities and Solidarities. Urban Communities in Pre-Modern Europe*, Routledge Research in Early Modern History. London 2017.
- Daniel, Walter: *The life of Ailred of Rievaulx*, hg. von Powicke, Frederick Maurice. Oxford 1978. [online] (<https://archive.org/details/lifeofailredofri0000walt/page/n63/mode/2up?q=water>).
- Das Wiener Handwerksordnungsbuch (1364–1555). Edition und Kommentar, hg. von Gneiß, Markus. Wien/Köln 2017.
- Descriptio positionis seu situationis monasterii Claraevallensis*, hg. von Migne, Jacques-Paul (*Patrologiae cursus completus, Series Latina* 185). Paris 1879.
- Die Rechtsquellen der Städte Krems und Stein, hg. von Brunner, Otto. *Fontes rerum Austriacarum* III. Abteilung, Bd. 1. Köln 1953.
- Die Regesten des Kaiserreichs unter Friedrich I. 1152 (1122)–1190, 2. Abt., 4. Lief. 1181–1190, bearb. von Böhmer, Johann Friedrich / Oppl, Ferdinand (Böhmer, Johann Friedrich: *Regesta Imperii* IV. Lothar III. und ältere Staufer 1125–1197). Wien 2010. ([http://www.regesta-imperii.de/regesten/4-2-4-friedrich-i/nr/1184-07-26_1_0_4_2_4_199_2778.html?tx_hisodat_sources\[action\]=show&tx_hisodat_sources\[controller\]=Sources&cHash=9f6ffc06c91c1a71fa0ad62532a4f2c5#rnav](http://www.regesta-imperii.de/regesten/4-2-4-friedrich-i/nr/1184-07-26_1_0_4_2_4_199_2778.html?tx_hisodat_sources[action]=show&tx_hisodat_sources[controller]=Sources&cHash=9f6ffc06c91c1a71fa0ad62532a4f2c5#rnav)).
- Die Traditionsbücher des Benediktinerstiftes Göttweig, hg. von Fuchs, Adalbert F. *Fontes rerum Austriacarum* II. Abteilung, Bd. 69. Wien 1931. (<https://digital.ub.uni-paderborn.de/ihd/content/titleinfo/6658300>).
- Dopsch Heinz: Der Almkanal in Salzburg. Ein städtisches Kanalbauwerk des hohen Mittelalters in Vergangenheit und Gegenwart. In: Sydow, Jürgen (Hg.): *Städtische Versorgung und Entsorgung im Wandel der Geschichte. Stadt in der Geschichte* 8. Sigmaringen 1981, S. 46–76.
- Endres Tuchers Baumeisterbuch der Stadt Nürnberg (1464–1475), hg. von Lexer, Matthias. Stuttgart 1862. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BLV_064_Endres_Tuchers_Baumeisterbuch_der_Stadt_Nuernberg.pdf).
- Flamm, Heinz: Die ersten Infektions- oder Pestordnungen in den österreichischen Erblanden, im Fürstlichen Erzstift Salzburg und im Innviertel im 16. Jahrhundert. Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte der Naturwissenschaften, Mathematik und Medizin, Bd. 58. Wien 2008.
- Fouquet, Gerhard: Wissen für die „schöne Stadt“. Endres Tuchers Baumeisterbuch und die Wasserversorgung Nürnbergs im 15. Jahrhundert. In: Andermann, Kurt / Schenk, Gerrit Jasper (Hg.): *Wasser. Ressource, Gefahr, Leben. Kraichtaler Kolloquien* 12. Ostfildern 2020, S. 47–77.
- Fouquet, Gerhard / Zeilinger, Gabriel: *Katastrophen im Spätmittelalter*. Mainz 2011.
- Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. (<https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Adelung>), Version 01/21 [gedruckte Version: Bd. 2, Sp. 209, Z. 7].
- Gruber, Elisabeth: Object links. Brücken als Objekte topografischer und sozialer Vernetzung. In: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Hg.), *Object Links. Dinge in Beziehung. formate – Forschungen zur materiellen Kultur*, Bd. 1. Wien 2019, S. 25–42.
- Harms, Wolfgang / Schilling, Michael: *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*. VI. Die Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Teil 1, Die Wickiana I (1500–1569). Tübingen 2005.
- Harms, Wolfgang / Schilling, Michael: *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*. VII. Die Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Teil 2, Die Wickiana II (1570–1588). Tübingen 1997.
- Haumann, Sebastian: *Kalkstein als „kritischer“ Rohstoff. Eine Stoffgeschichte der Industrialisierung, 1840–1930*. Umwelt- und Klimageschichte 2. Bielefeld 2020.
- Hötzel, Till: Die spätmittelalterliche Badstube. Versuch einer Charakteristik für den Raum Wien. In: Scheutz, Martin / Weigl, Herwig (Hg.): *Verwaltetes Wasser im Österreich des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich* 37. St. Pölten 2015, S. 79–106.

- Hofer, Nikolaus: Sichtbare und unsichtbare Mauern. Mittelalterliche Stadtbefestigungen in Ostösterreich aus archäologischer Sicht. In: Wagener, Olaf (Hg.): „Vmbringt mit starcken turnen, murn“. Ortsbefestigungen im Mittelalter. Beihefte zur Mediävistik, Bd. 15. Frankfurt/Main 2010, S. 207–224.
- Huber-Rebenich, Gerlinde / Rohr, Christian / Stolz, Michael (Hg.): Wasser in der mittelalterlichen Kultur. Gebrauch, Wahrnehmung, Symbolik / Water in Medieval Culture: Uses, Perceptions, and Symbolism. Das Mittelalter. Beihefte 4. Berlin 2017.
- Imbach, Ruedi: De aqua: Philosophische und theologische Diskussionen über das Wasser im Mittelalter. In: Huber-Rebenich, Gerlinde / Rohr, Christian / Stolz, Michael (Hg.): Wasser in der mittelalterlichen Kultur. Gebrauch, Wahrnehmung, Symbolik / Water in Medieval Culture: Uses, Perceptions, and Symbolism. Das Mittelalter. Beihefte 4. Berlin 2017, S. 17–35.
- Kalthoff Herbert / Cress, Torsten / Röhl, Tobias: Einleitung. Materialität in Kultur und Gesellschaft, in: Kalthoff Herbert / Cress, Torsten / Röhl, Tobias (Hg.): Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften. Paderborn 2016, S. 11–41.
- Knapp, Ulrich: Die Zisterzienser und das Wasser. Unter besonderer Berücksichtigung der Abteien Bebenhausen, Maulbronn und Salem. Petersberg 2020.
- Knoch, Wendelin: Baptismus – Sacramentum (Hugo von St. Viktor). Kirchliche Vollmacht und Taufspendung ‚mit Wasser‘. In: Huber-Rebenich, Gerlinde / Rohr, Christian / Stolz, Michael (Hg.): Wasser in der mittelalterlichen Kultur. Gebrauch, Wahrnehmung, Symbolik / Water in Medieval Culture: Uses, Perceptions, and Symbolism. Das Mittelalter. Beihefte 4. Berlin 2017, S. 345–353.
- Kosch, Clemens: Wasserbaueinrichtungen in Hochmittelalterlichen Konventanlagen Mitteleuropas. In: Die Wasserversorgung im Mittelalter. Geschichte der Wasserversorgung 4. Mainz 1991, S. 89–146.
- Krause, Heike / Mitchell, Paul / Sonnlechner, Christoph P.: The Urban Waterscape in Medieval Vienna. In: Zapke, Susana / Gruber, Elisabeth: A Companion to Medieval Vienna. Brill's companions to European history, Bd. 25. Wien 2021, S. 222–264.
- Krausen, Edgar: Das Erzbistum Salzburg, Bd.1: Die Zisterzienserabtei Raitenhaslach. Germania Sacra NF., Bd. 11. Berlin 1977. (<https://rep.adw-goe.de/handle/11858/00-001S-0000-0022-C683-D>).
- Kümmeler, Fabian / Heiss, Johann: Balancing a Community's Food and Water Supply. The Social Impact of Rural-Urban Interdependencies on Korčula (Dalmatia) and in Şa'da (Yemen). In: Kümmeler, Fabian / Majorossy, Judit / Hovden, Eirik (Hg.): Practising Community in Urban and Rural Eurasia (1000–1600): Comparative and Interdisciplinary Perspectives, Leiden 2021, S. 76–102.
- L'acqua nei secoli altomedievali. 2 Bde. Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 55. Spoleto 2008.
- Lee, John S: Piped water supplies managed by civic bodies in medieval English towns. In: Urban History 41 (2014), S. 369–393. (<https://www.cambridge.org/core/journals/urban-history/article/piped-water-supplies-managed-by-civic-bodies-in-medieval-english-towns/3396EEA54020D929BD7B1F8172876F1C>)
- Magnusson, Roberta J.: Water Technology in the Middle Ages. Cities, Monasteries, and Waterworks after the Roman Empire, Johns Hopkins Studies in the History of Technology. Baltimore 2001.
- Maroli, Gerd / Plöckinger, Erwin: Die Bader und Wundärzte in Mautern an der Donau vom Spätmittelalter bis 1896. In: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs 23/25 (1983/85), S. 179–232.
- Mauelshagen, Franz: Wunderkammer auf Papier. Die „Wickiana“ zwischen Reformation und Volksglaube. Frühneuzeit-Forschungen, Bd. 15. Epfendorf/Neckar 2011.
- Mayer, Manuela: Frühneuzeitliche Wasserschutzbauten am Lilienfelderhof in Weinzierl bei Krems. In: Scheutz, Martin / Weigl, Herwig (Hg.): Verwaltetes Wasser im Österreich des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich 37. St. Pölten 2015, S. 179–199.

- Mielzarek, Christoph / Zschieschang, Christian (Hg.), *Usus aquarum. Interdisziplinäre Studien zur Nutzung und Bedeutung von Gewässern im Mittelalter*. Köln 2019.
- Neuheuser, Hanns Peter: Das Wasser als Natur-
element und Zeichen in der mittelalterlichen
Liturgie. In: Huber-Rebenich, Gerlinde / Rohr,
Christian / Stolz, Michael (Hg.): *Wasser in der
mittelalterlichen Kultur. Gebrauch, Wahrneh-
mung, Symbolik / Water in Medieval Culture: Uses,
Perceptions, and Symbolism. Das Mittel-
alter. Beihefte 4*. Berlin 2017, S. 333–344.
- Perger, Richard: *Der Hohe Markt*. Wien 1970.
- Petersen, Niels / Reitemeier, Arnd: Die Mühle und
der Fluss. Juristische Wechselwirkungen. In:
Huber-Rebenich, Gerlinde / Rohr, Christian /
Stolz, Michael (Hg.): *Wasser in der mittel-
alterlichen Kultur. Gebrauch, Wahrnehmung,
Symbolik / Water in Medieval Culture: Uses,
Perceptions, and Symbolism. Das Mittelalter.
Beihefte 4*. Berlin 2017, S. 276–290.
- Rauscher, Peter / Serles, Andrea / Pamperl, Beate:
Maut-, Waag- und Niederlagsbücher. Bedeu-
tung und Möglichkeiten der digitalen Erschlie-
ßung von wirtschaftshistorischen Massen-
quellen. In: *Pro Civitate Austriae. Neue Folge*
17 (2012), S. 57–82.
- Riha, Ortrun: Das Wasser in der mittelalterlichen
Naturkunde und Medizin. In: Huber-Rebenich,
Gerlinde / Rohr, Christian / Stolz, Michael (Hg.):
*Wasser in der mittelalterlichen Kultur. Gebrauch,
Wahrnehmung, Symbolik / Water in Medieval
Culture: Uses, Perceptions, and Symbolism. Das
Mittelalter. Beihefte 4*. Berlin 2017, S. 36–56.
- Rippmann, Dorothea: „zum allgemeinen statt nut-
zen“. Brunnen in der europäischen Stadtge-
schichte. In: Rippmann, Dorothea / Schmid,
Wolfgang / Simon-Muscheid, Katharina (Hg.):
„... zum allgemeinen statt nutzen“. Brunnen in
der europäischen Stadtgeschichte. Referate
der Tagung des Schweizerischen Arbeitskrei-
ses für Stadtgeschichte, Bern, 1. bis 2. April
2005. Trier 2008, S. 9–24.
- Rohr, Christian: *Extreme Naturereignisse im Ost-
alpenraum: Naturerfahrung im Spätmittelalter
und am Beginn der Neuzeit. Umwelthistori-
sche Forschungen 4*. Köln 2007.
- Rohr, Christian: *Floods of the Upper Danube River
and Its Tributaries and Their Impact on Urban
Economies (c. 1350–1600): The Examples of
the Towns of Krems/Stein and Wels (Austria)*. In: *Environment and History* 19 (2013),
S. 133–148.
- Rüffer, Jens: Funktionalität und Spiritualität. Die
Wasserversorgung bei den Zisterziensern. In:
Huber-Rebenich, Gerlinde / Rohr, Christian /
Stolz, Michael (Hg.): *Wasser in der mittel-
alterlichen Kultur. Gebrauch, Wahrnehmung,
Symbolik / Water in Medieval Culture: Uses,
Perceptions, and Symbolism. Das Mittelalter.
Beihefte 4*. Berlin 2017, S. 242–254.
- Scheutz, Martin / Weigl, Herwig (Hg.): *Verwaltetes
Wasser im Österreich des Spätmittelalters und
der Frühen Neuzeit. Forschungen zur Landes-
kunde von Niederösterreich 37*. St. Pölten 2015.
- StA Krems – Stadtarchiv Krems, Urkunden.
- Timpener, Evelien: „Einem das Wasser abgraben“.
Regionalkarten bei Rechtsstreitigkeiten zur
Wasserregulierung. In: Baumann, Anette /
Timpener, Evelien / Schmolinsky, Sabine (Hg.):
*Raum und Recht. Visualisierung von Rechtsan-
sprüchen in der Vormoderne. bibliothek altes
Reich, Bd. 29*. Berlin/Boston 2020, S. 11–28.
- Weber, Raimund J.: Wassernutzung im Streit. Pro-
zesse vor dem Reichskammergericht um Müh-
len, Fischerei, Transport und Bewässerung an
Donau, Neckar und Rhein. In: Andermann,
Kurt / Schenk, Gerrit Jasper (Hg.): *Wasser.
Ressource, Gefahr, Leben. Kraichtaler Kollo-
quien 12*. Ostfildern 2020, S. 181–221.
- Werther, Lukas / Mehler, Natascha / Schenk, Ger-
rit J. / Zielhofer, Christoph: On the Way to the
Fluvial Anthroposphere— Current Limitati-
ons and Perspectives of Multidisciplinary Re-
search. In: *Water* 13, 2188 (2021).
- Wick, Johann Jakob: *Sammlung von Nachrichten zur
Zeitgeschichte aus den Jahren 1560–87 (mit äl-
teren Stücken)*. [Zürich], [1560 oder 1561]. Zen-
tralbibliothek Zürich, Ms F 12. ([https://www.e-
manuscripta.ch/zuz/doi/10.7891/e-manu-
scripta-27](https://www.e-manuscripta.ch/zuz/doi/10.7891/e-manuscripta-27)).
- WStLA – Wiener Stadt- und Landesarchiv, Hand-
schriftenreihe.
- Zajic, Andreas: *Quisquilia parrochialia. Splitter zur
Geschichte der Pfarren Krems und Pöggstall
im Mittelalter*. In: *Mitteilungen aus dem Nie-
derösterreichischen Landesarchiv* 19 (2020),
S. 7–62.

Kommunizierende Gefäße

Flüssigkeiten als Trägersubstanzen beim Gebrauch figürlicher Gießgefäße

Thomas Kühtreiber

Der Beitrag beschäftigt sich mit der Aspektivierung von Material im Kontext von figürlichen Gießgefäßen des Hoch- und Spätmittelalters (12. bis 16. Jahrhundert) mit einem räumlichen Fokus auf Mittel- und Westeuropa. Dabei wird gefragt, welche Aspektivierungen der von den Gefäßen aufgenommen und abgegebenen Flüssigkeiten als auch hinsichtlich des Herstellungsmaterials der Objekte identifiziert werden können. Des Weiteren wird untersucht, in welcher Relation die figurale Gestaltung der Gefäße zu diesen Aspektivierungen stehen.

The article deals with the aspectivation of material in the context of figurative serving vessels of the High and Late Middle Ages (12th to 16th century) with a spatial focus on Central and Western Europe. The question is asked which aspectivations of the liquids contained and dispensed by the vessels can be identified, as well as with regard to the material of manufacture of the objects. Furthermore, the relationship between the figural design of the vessels and these aspectivations will be investigated.

1. Einleitung

Wie faßt die Leere des Kruges? Sie faßt, indem sie, was eingegossen wird, nimmt. Sie faßt, indem sie das Aufgenommene behält. Die Leere faßt in zwiefacher Weise: nehmend und behaltend. Das Wort ‚fassen‘ ist darum zweideutig. Das Nehmen von Einguß und das Einbehalten des Gusses gehören jedoch zusammen. Ihre Einheit aber wird vom Ausgießen her bestimmt, worauf der Krug als Krug abgestimmt ist. Das Zwiefache Fassen der Leere beruht im Ausgießen. Als dieses ist das Fassen eigentlich, wie es ist. Ausgießen aus dem Krug ist schenken. Im Schenken des Gusses west das Fassen des Gefäßes.¹

Martin Heidegger bringt in seinem Aufsatz *Das Ding* am Beispiel des Kruges auf den Punkt, was ein konkretes Ding ausmacht: Es ist weniger ontologisch definiert als durch seinen Gebrauch. Heideggers Text ist eine Warnung davor, Dinge nur über wenige, spezifische Eigenschaften zu charakterisieren, und fordert dazu auf, sich diesen über die Bandbreite von Gebrauchsmöglichkeiten anzunähern.² Aus archäologischer Sicht erscheint ein derartiger praxeologi-



memo

Epfohlene Zitierweise:
Kühtreiber, Thomas: Kommunizierende Gefäße. Flüssigkeiten als Trägersubstanzen beim Gebrauch figürlicher Gießgefäße. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S. 81–119. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231004

1 Heidegger 2000 (1950), S. 173 (im Erstdruck S. 164).

2 Siehe dazu auch Hahn 2005, S. 27f.; Stüttgen 1993, S. 11.

scher Ansatz sehr gut nachvollziehbar, können doch archäologische Relikte als Materialisierungen sozialer Praktiken gedeutet werden.³ Doch gilt dies auch für Materialien unabhängig ihrer Verarbeitung zu Dingen? Auch dies kann mit Heidegger mit Einschränkung bejaht werden, sind doch die Flüssigkeiten, für die der Krug geschaffen wurde – nach Heideggers Ansicht Wasser und Wein – unabdingbare Elemente, die den Krug zum Krug machen.⁴ Die zentrale Frage lautet daher: Wie lässt sich das in dieser MEMO-Ausgabe vorangestellte Konzept der Aspektivierung von Materialien für die Archäologie und andere objektwissenschaftliche Zugänge nutzbar machen? Dies soll im Folgenden am mittelalterlichen Gebrauch von Flüssigkeiten mittels figural gestalteter ‚Gießgefäße‘ exemplarisch ausgetestet und diskutiert werden.⁵ Unter ‚Aspektivierung‘ wird entsprechend der Einleitung jener (historische) Vorgang bezeichnet, „aus der Vielzahl der Eigenschaften, Verfügbarkeiten, Zuschreibungen, Bedeutungen und Wirkungen eines Materials jene Aspekte zu fixieren, die in konkreten Settings sowie in Situationen oder Konstellationen als Teile kultureller Prozesse relevant sind.“

Im Folgenden werden zunächst der methodische Zugang näher erläutert und die Fragestellungen konkretisiert. Der weitere Aufbau des Beitrages erfolgt entlang der Hauptfragestellungen:

1. Welche Flüssigkeitsaspekte wurden im Rahmen welcher Gebrauchssettings, das heißt in welchen konkreten sozialräumlichen Konstellationen im Umgang mit selbigen aktiviert?
2. Welche Materialaspekte der Gießgefäße nehmen Bezug mit welchen Flüssigkeiten und mittels welcher damit verbundenen Praktiken bzw. Settings? Aktivieren die figuralen Motive der Gießgefäße Aspekte des Gebrauchs und/oder der Gefäßwerkstoffe?
3. Lassen sich bei diachroner Betrachtung im Wechselspiel zwischen Flüssigkeitsgebrauch, Objektherstellung und -nutzung neue Aspektivierungen beobachten?

2. Methodische Annäherungen und Grundprobleme

Da der Beitrag aus archäologischer Perspektive erarbeitet und verfasst wurde, erscheint es sinnvoll, zunächst aus praxeologischer Perspektive auf den Umgang mit Flüssigkeiten durch den Gebrauch figuraler Gießgefäße zu blicken. Dafür stehen nach A. Velings Modell der Archäologie sozialer Praktiken⁶ drei Analysekatégorien zur Verfügung: die Materialien (materielle Objekte und Materialien inkludierend), sowie die Praktiken und die Settings, in die beide spezifisch und situativ eingebettet sind (**Abb. 1**). Als Settings werden, aufbauend auf Veling, die konkreten sozialräumlichen Kontexte und Situationen des Gebrauchs bezeichnet. Die Herausforderung der archäologisch-praxeologischen Annäherung an den Gebrauch von Flüssigkeiten ist freilich, dass die fluiden Inhalte im wahrsten Sinne des Wortes ‚verflossen‘ sind: Bestenfalls bieten Rückstände in den Gefäßen Hinweise auf deren ehemaligen Inhalt. Analysen

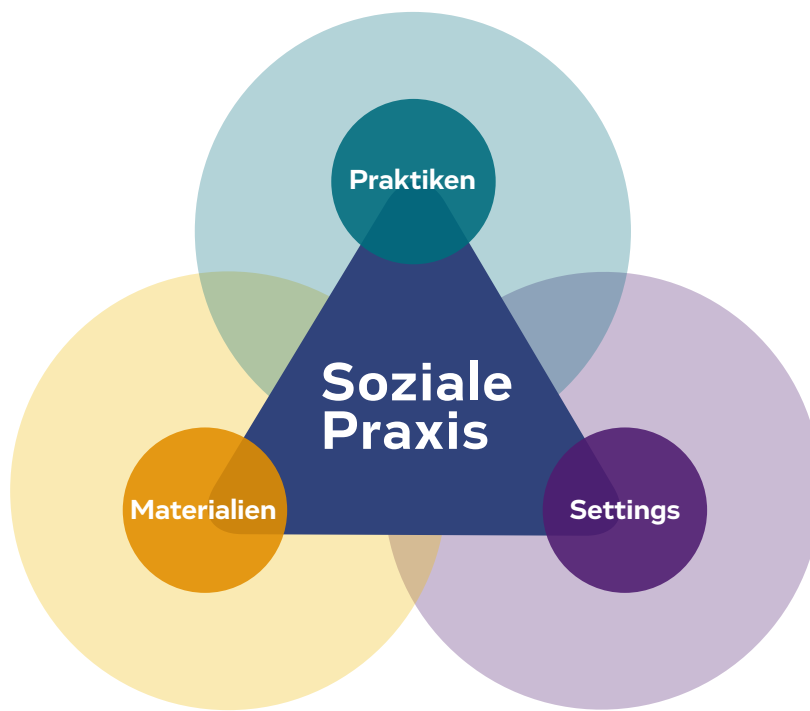
3 Siehe dazu Veling 2019.

4 Heidegger 2000 (1950), S. 172–174 (im Erstdruck S. 162–165). Die Einschränkung bezieht sich darauf, dass Heidegger Materialien nur im Kontext des konkreten Dinggebrauchs nennt.

5 Der Autor dankt Ulrich Müller (Kiel) und dem IMAREAL-Team herzlich für das kritische Feedback zu dieser Studie.

6 Veling 2019, S. 148f.

Abb. 1 Praxeologische Perspektive auf soziale Praktiken mit Materialien nach Veling 2019; Gestaltung: Cornelia Paris.



zur Identifizierung derartiger Substanzen in mittelalterlichen Originalartefakten sind aber – im Gegensatz zu antiken Vorbildern – bislang nicht durchgeführt worden und konnten im Rahmen dieses Beitrages nicht geleistet werden. Ebenso war es nicht möglich, Gebrauchsspurenanalysen durchzuführen. Auch der klassische anthropologische Zugang der teilnehmenden Beobachtung ist für den hier angesetzten Untersuchungszeitraum nicht geeignet. Hingegen kann der experimentelle Nachvollzug der Handhabung Aufschlüsse erbringen – immer unter der Prämisse, dass ein Experiment nur durch Falsifizierung Beweiskraft erlangt und in allen anderen Ergebnissen nur zur Plausibilisierung etwaiger Gebrauchspraktiken beizutragen vermag.⁷

Hinsichtlich der Settings stehen wir aus archäologischer Perspektive vor dem Problem, dass die allerwenigsten figuralen Gießgefäße bzw. deren Fragmente in archäologischen Formationen überliefert bzw. dokumentiert sind, die nahe am oder in einem Gebrauchskontext zu verorten sind. Rare und damit auch hinsichtlich einer Verallgemeinerung nur bedingt belastbare Nachweise stellen das im Versturz eines Kachelofens aufgefundene, metallene Hirsch-Aquamanile aus dem Brandzerstörungshorizont der Burg Scheidegg (Schweiz) der Zeit um 1320 sowie vereinzelte Funde von keramischen Aquamanilien aus Brunenschächten dar.⁸ Die Rekonstruktion der Gebrauchssettings auf Basis paralleler Quellenüberlieferung, hier schriftlicher und bildlicher Quellen, führt, wie Andreas Reckwitz überzeugend dargelegt hat, aus der praxeologischen Analyse zu diskursanalytischen Zugängen und kann daher ebenfalls nur zur Plausibilisierung mittels Kontextarbeit herangezogen werden.⁹ Ein möglicher Lösungsansatz zur Überwindung dieses methodischen Widerspruchs kann auch hierfür der experimentelle Nachvollzug sein, da in sozialen Praktiken des Objekt- und Materialgebrauchs Codes eingeschrieben sind, die auch nonverbal in der zeit-

⁷ Siehe dazu u. a. Herdits 2000, bes. S. 59–61.

⁸ Müller 2006, S. 246; zu Scheidegg u. a. Schmid 2020, S. 59; Ewald und Tauber 1975, S. 38, Abb. 28; S. 84.

⁹ Vgl. Reckwitz 2016, S. 57f. u. 60.

genössischen Teilnahme am Setting erschlossen werden konnten und somit im Nachstellen derartiger Settings potenziell identifiziert und interpretiert werden können. T. Pöpper spricht in Zusammenhang mit dem Körpereinsatz beim Gebrauch von Aquamanilien vom „Gebrauchsgestus“, der bei entsprechender Kenntnis der Bewegungsroutinen sogar in der pantomimischen Nachstellung erkannt werden kann.¹⁰ Einschränkend ist hierbei zu bedenken, dass der Umgang mit Objekten immer einen kommunikativen Charakter hat und der/die Akteur*in damit bewusst oder unbewusst Signale aussendet, die wiederum von den Rezipient*innen unterschiedlich gedeutet werden können. Die Bedeutungsvielfalt der fluiden Substanzen, die über Gießgefäße ausgeschenkt wurden, lässt sich daher nicht alleine über diese Gebrauchsobjekte erfassen, sondern wird maßgeblich durch die Gebrauchspraktiken konstituiert, aktualisiert und eventuell auch abgeändert, was wiederum auf die anderen Elemente der Objektvergesellschaftung Einfluss nehmen kann: Menschliche Akteure, die Handlungssettings, die dafür verwendeten materiellen Objekte, aber auch die dabei im Spiel befindlichen Materialien selbst können sich ändern oder wechseln, womit neue soziale Wissens- und Bedeutungsbestände generiert werden. Genau darauf wird in dieser Untersuchung besonderes Augenmerk gelenkt.

Im Fall der hier diskutierten figuralen Gießgefäße lässt aber gerade die plastische Ausgestaltung auf eine Diskursivierung von Elementen des Beziehungsgefüges ‚Material – Praxis – Setting‘ im Sinne einer symbolischen Aufladung für unterschiedliche kommunikative Zwecke schließen. Die reichhaltige Literatur zur Ausdeutung insbesondere der Aquamanilien ist ein beredtes Zeugnis dafür, dass es eine weitgehende Übereinstimmung in der Scientific Community gibt, dass dies als Prämisse herangezogen werden kann, auch wenn die Bandbreite von eindeutiger Zeichenhaftigkeit bis hin zu einem objekt- und kontextspezifischen „semantischen Rauschen“¹¹ reicht. Es kann und soll daher nicht die Aufgabe sein, hier ein neues ‚Welterklärungsmodell‘ für Gebrauch und Bedeutung der mittelalterlichen figuralen Gießgefäße zu entwickeln. Entsprechend der Forschungsperspektive ‚Materialities‘ wird daher die Frage nach Praktiken des Materialgebrauchs und dessen Diskursivierung, genauer: nach dem Verhältnis von materialbezogenem Praxiswissen und diskursiviertem Materialwissen primär in Bezug auf die mit den Gefäßen manipulierten Flüssigkeiten, sekundär in Bezug auf die für die Gefäßherstellung genutzten Werkstoffe gefragt.

Eine zentrale Rolle in der Aspektivierung von Materialien durch Gebrauch und Diskurs spielt Materialwissen. Oftmals wird in der Forschung eine Dichotomie zwischen Praxiswissen als implizit im ‚Tun‘ erworbenen Kenntnissen (Know-how-Wissen) in Abgrenzung zu intellektuell vermitteltem Diskurswissen konstruiert, wobei, wie oben bereits angedeutet wurde, die Grenzen zwischen bewusstem und unbewusstem Handeln, wie auch zwischen bewusster und unbewusster Rezeption und Übernahme/Aneignung von Praktiken und Wissen eng miteinander verwoben sind.¹² Es ist ein Anliegen dieses Beitrags, diese Dichotomie zu überwinden, indem auch nach den Wechselwirkungen zwischen Praktiken und Diskursen gefragt wird. Analog zu den anderen Beiträgen in dieser Ausgabe wird daher ein anderer Zugang gewählt und versucht,

¹⁰ Pöpper 2015, bes. S. 31f. und Abb. 3a.

¹¹ Müller 2006, S. 297–312, bes. S. 310–312.

¹² Siehe dazu die Praxis-/Diskurskomplexe bei Reckwitz 2016; Löffler und Kührtreiber 2017, S. 73–76.

sowohl in Bezug auf den Gebrauch der Flüssigkeiten als auch in Bezug auf die Gefäßwerkstoffe nach möglichen Aspektivierungen und der diskursiven Aktivierung dieser Aspekte zu fragen. Um den Rahmen eines Beitrages nicht zu sprengen, wird der Fokus zunächst auf jene Flüssigkeitsaspekte gelegt, die im Gebrauch der Gießgefäße potenziell aktiviert werden. In weiterer Folge werden daher wiederum nur jene materiellen Aspekte der Gießgefäße behandelt, die mit den Flüssigkeiten bzw. deren Gebrauch mehr oder weniger plausibel in Beziehung gebracht werden können. Daraus folgt, dass hier nur Zusammenhänge zwischen den Flüssigkeiten, mit den Gießgefäßen verbundenen Praktiken von der Herstellung bis um Gebrauch und dem Material der Gießgefäße gefunden werden können und andere mögliche Aspektivierungen ausgeblendet bleiben. Auch hier gilt das für den experimentellen Nachvollzug Dargelegte: Die methodische Annäherung ist der Versuch eines gedanklichen wie praktischen Nachvollzugs, der Plausibilisierungen anbietet, mehr nicht. Die wissenschaftliche Aspektivierung stellt schon im Begriff überdies klar, dass wiederum nur Aspekte der vielfältigen historischen Gebrauchs- und Sinnbezüge sowohl der Materialien als auch der damit verbundenen Objekte und Settings herausgearbeitet und beleuchtet werden können.

3. Wasser predigen, Wein trinken? Oder: welche Flüssigkeiten und zu welchem Zweck?

3. 1. Figurale Gießgefäße, ihr Inhalt und ihr Gebrauch: Zum Forschungsstand

Im Folgenden soll die Objektgruppe der figürlichen Gießgefäße vorgestellt werden, anhand derer die Frage des Flüssigkeitsgebrauchs untersucht wird. Unter dem Begriff ‚Gießgefäße‘ werden Objekte aus unterschiedlichen Werkstoffen wie Metall (v.a. aus Bronze/Messing und Zinn, seltener aus Gold und Silber), Keramik, Glas und Holz zusammengefasst, die entweder durch Aufhängung oder Handgebrauch zum Ausgießen von Flüssigkeiten geeignet sind. In dieser Hinsicht sind sie durch Ein- und Ausgussöffnungen sowie zumeist durch Handhaben und Hängevorrichtungen in Form von Henkeln oder Bügeln gekennzeichnet. Das Spektrum an Phänotypen reicht dabei von Hochformen wie Kannen und Krügen über Kessel bis hin zu Schalen und Schüsseln. Dass Letztere nicht nur als Auffanggefäße von Flüssigkeiten dienten, sondern bisweilen auch zum Ausgießen, lässt sich allerdings in erster Linie nur über bildliche Quellen erschließen.¹³ Aus dieser Palette ragen Objekte heraus, die entweder partiell figurale Gestaltungen, wie z.B. am Henkel oder am Ausguss, aufweisen oder – wie die Aquamanilien – als Hohlformen vollplastisch gestaltet wurden. Vor allem Letzteren galt sowohl im Rahmen von Ausstellungen als auch durch zahlreiche Publikationen das Hauptinteresse,¹⁴ während eine Zusammenschau verschiedener Gefäßtypen bislang selten erfolgte.¹⁵

13 Müller 2006, S. 44f.

14 In Auswahl (mit weiterführender Literatur) Olchawa 2019a; Höhl, Lutz und Olchawa (Hg.) 2017; Stephan 2017; Brandt (Hg.) 2008; Barnet and Dandridge 2006; Hütt 1993; Bloch 1981; Kasten 1976; Mende 1974; von Falke und Meyer 1935; Reifferscheid 1912.

15 Aus der Perspektive ritueller Handwaschungen Müller 2006. Ausgeblendet werden hier Arbeiten, die Bestandskataloge von Funktions- oder Materialtypen unter Einbeziehung von figürlichen Gießgefäßen darstellen.

Gießgefäße, die entweder teilweise oder komplett figural ausgeformt sind, firmieren unter dem Verabredungsbegriff ‚Aquamanilien‘ (Abb. 2). Zu den partiell figuralen Objekten gehören vor allem Kannen mit künstlerisch gestalteten Ausgüssen. Die Aquamanilien wurden vor allem aus zwei Werkstoffen hergestellt – aus Metall, hier wiederum vor allem aus Kupferlegierungen (Messing, Bronze) sowie aus Keramik. Sie umfassen ein breites Spektrum an Motiven, das weiter unten näher vorgestellt und diskutiert wird. Während die metallenen Aquamanilien vom (frühen) 12. bis in das 16. Jahrhundert produziert wurden,¹⁶ treten die keramischen Objekte erst ab der Zeit um 1200 auf und sind nach 1400 nur noch vereinzelt nachweisbar.¹⁷ Auch hinsichtlich ihrer Verbreitung in Produktion und Gebrauch zeigen sich Unterschiede: Die frühen Aquamanilien aus Metall wurden nach derzeitigem Kenntnisstand vor allem in Norddeutschland und im Maasgebiet hergestellt, erst ab 1400 wird Nürnberg zum neuen Produktionszentrum.¹⁸ Ihr Verwendungsraum ist deutlich breiter streuend und umfasst weite Bereiche Mittel- und Westeuropas, Einzelbelege dokumentieren ihre Verwendung aber auch in Skandinavien,¹⁹ wobei aufgrund der überwiegend musealen Überlieferung Vorsicht hinsichtlich der Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Verteilung angebracht ist.²⁰ Die keramischen Aquamanilien wurden entsprechend der bisherigen Funde aus Töpfereikomplexen in Mittel-, Ober- und Süddeutschland, aber auch im österreichischen Donauraum und in Tschechien und Mähren produziert. Dies deckt sich auch weitgehend mit den archäologisch fassbaren Handels- und Gebrauchsregionen.²¹ Hinsichtlich der sozialen Einbettung der beiden Materialgruppen deutet sich bei aller Problematik der Überlieferung – die einen aus Metall vor allem aus musealem Kontext, die anderen aus Keramik vor allem aus archäologischen Zusammenhängen – ebenfalls eine Differenzierung an: Während die metallenen Aquamanilien, auch unterstützt durch die schriftliche Überlieferung, vor allem mit dem kirchlichen Kontext, darüber hinaus partiell auch mit fürstlicher Hofkultur in Verbindung gebracht werden können,²² stammt das Gros der keramischen Fundstücke aus Burgen unterschiedlicher sozialer Stellung ihrer Eigentümer, aus städtischem Milieu und weniger signifikant aus kirchlichem bzw. klösterlichem Kontext.²³

Deutlich schwieriger ist es, bei der inhomogenen Gruppe der Kannen mit figural ausgestalteten Ausgüssen generalisierende Aussagen zu treffen, da die hochmittelalterlichen Belege sehr verstreut und mit Ausnahme der „highly de-



Abb. 2 Drachen-Aquamanile, Niedersachsen (Umkreis Niedersachsen), um 1220. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.Nr. 1959.307. (<https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Aquamanile-in-Gestalt-eines-Drachen/1959.307/dc00025145>) Foto: Martin Luther/Dirk Fellenberg.

16 Zur Datierung zuletzt Olchawa 2019a, S. 3; Olchawa 2019b, S. 40.

17 Bei Kasten 1976, S. 427f., wird der Beginn der Produktion noch eher gegen Mitte des 13. Jahrhunderts angesetzt, neuere Fundkomplexe, auch aus Töpfereien, erlauben nach Stephan 2017, S. 533, eine Vorverlegung des Produktionsbeginns in das späte 12. Jahrhundert bis um 1200.

18 Mende 2013; Mende 2006; Mende 1974.

19 Zu Dänemark zuletzt Radohs 2023, S. 317f. und 321f.

20 Müller 2006, S. 245.

21 Zuletzt Stephan 2017, S. 539; zu Einzelfunden aus Polen, dem Baltikum und Russland siehe auch Müller 2006, S. 45.

22 Olchawa 2019a, S. 179–190; Olchawa 2019b, S. 54f.

23 Stephan 2017, S. 544.



Abb. 3 Bügelkanne mit zwei zoomorphen Ausgüssen, glasierte Keramik (Irdenware), 14. Jahrhundert. Fundort Wien 1., Albertina – Augustinerturm. Aufbewahrungsort: Forschungsgesellschaft Wiener Stadtarchäologie, Depot. Foto: Rudi Huber.



Abb. 4 Lavabokessel, Kupferlegierung, gegossen, Niederlande, Ende 15. oder 16. Jahrhundert. Aufbewahrungsort und Foto: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. HG1119. (<https://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/72002/view>)

corated wares“ aus dem Großraum England-Flandern-Nordwestfrankreich²⁴ kaum direkte Beziehungen zur spätmittelalterlichen Kannenproduktion herzustellen erlauben. Daher dürften als älteste Objektgruppe im deutschsprachigen Raum, konkret aus dem Donauraum zwischen Bayern und Ungarn, bauchige Bügelkannen des 13./14. Jahrhunderts auszumachen sein (**Abb. 3**).²⁵ Diese stellen eine Sonderform von hinsichtlich der Gefäßgestalt identischen Gebrauchsobjekten mit einfachen, tüllenförmigen Ausgüssen dar, die im entsprechenden Gebiet seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts fassbar sind und formal wie funktional Vorgänger in den sogenannten ‚Doppelhenkelkannen‘ mit mutmaßlich organischer Handhabe (die entsprechend nicht erhalten ist) hatten.²⁶ Namensgebend für diesen Kannentyp ist die über die große Eingussöffnung gespannte keramische Handhabe. Diesen Kannen stehen die sogenannten ‚Lavabokannen‘ aus Metall (wiederum Messing oder Bronze) bzw. Keramik formal und wohl auch funktional sehr nahe: Auch diese sind bauchig bis kugelig, haben einen Bügel als Trage- bzw. Aufhängevorrichtung und mindestens zwei, zumeist figural ausgestaltete Ausgüsse. Sie können wie die älteren Bügelkannen über eine ebene Standfläche verfügen, aber auch einen Kugelboden aufweisen, was bei Letzteren auf eine ausschließliche Nutzung als Hängegefäß hindeutet (**Abb. 4**).²⁷ Die metallenen Lavabokannen sind seit dem

²⁴ Stephan 2017, S. 549; Müller 2006, S. 283–287.

²⁵ Huber 2011; Holl 1955, S. 195f.; Holl 2005, S. 321.

²⁶ Gross 1991, S. 69f.

²⁷ Mende 2013, S. S. 289–291, Kat.Nr. 102, Müller 2006, S. 272–279; Theuerkauff-Liederwald 1988, S. 361–402; Dexel 1981, S. 59–63.

13. Jahrhundert fassbar und haben ihre Blütezeit im 15. bis 17. Jahrhundert, kommen aber auch noch bis in das 19. Jahrhundert vor.²⁸ Das 15. Jahrhundert ist jener Zeitrahmen, in dem die keramischen Objekte hauptsächlich belegt sind.²⁹ Beide haben ihr Hauptproduktionsgebiet in Norddeutschland, wobei der Distributionsraum der metallenen Lavabokannen deutlich größer ist und weite Teile Mittel- und Westeuropas umfasst.

Auch bei den Henkelkannen sind ab dem 14. Jahrhundert Ausgüsse mit figuraler, überwiegend zoomorpher Ausgestaltung als Sondertypus ansonsten formal identischer Kannen belegt (Abb. 5). Ihre Blütezeit hinsichtlich Produktion und Gebrauch dürfte im 15. Jahrhundert liegen, im 16. Jahrhundert läuft diese Gestaltungsvariante aus.³⁰ Hinsichtlich ihrer Werkstoffe überwiegen Messingkannen, daneben sind in geringerer Anzahl auch Zinngefäße überliefert. Figural verzierte Kannen aus Keramik, vor allem, was die Ausgestaltung des Tüllenausgusses anbelangt, stellen eine absolute Ausnahme dar.³¹ Ihr Verbreitungsgebiet deckt sich mit jenen der einfach gestalteten Messingkannen, wobei aufgrund der weitgehend musealen Überlieferung hier nur sehr generalisierende Aussagen getroffen werden können.

Im Gegensatz zu den Aquamanilien, die – selbst bei den motivisch bisweilen stark abstrahierten keramischen Beispielen – immer figural gestaltet sind, sind die Kannen mit figuralen Ausgüssen somit immer im Kontext ihrer undekorierten Varianten zu analysieren, vor allem dann, wenn es um die Plausibilisierung eines möglichen Bedeutungsüberschusses ersterer geht. Selbiges gilt es auch zu bedenken, wo (undekorierter) Kannen und Aquamanilien potenziell als Gebrauchssubstitute der jeweils anderen Objektgruppe in Frage kommen könnten.

Somit nähern wir uns dem ersten Fragekomplex: Welche Flüssigkeiten wurden aus figuralen Gießgefäßen des Mittelalters zu welchem Zweck ausgeschenkt? Blickt man auf die Literatur, erscheint die Sachlage relativ klar: Wie bereits die beiden aus mittelalterlichen Schriftquellen entlehnten Verabredungsbegriffe ‚Aquamanile‘ und ‚Lavabo‘ nahelegen, stimmt die Forschung weitgehend darin überein, dass es sich um Wasserbehälter – einschließlich eventueller Duftessenzen – handelt, die für überwiegend rituelle (Hand-)Wassungen eingesetzt wurden. Diese reichen hinsichtlich der Settings von der christlichen Liturgie bis hin zu Reinigungsritualen im Kontext von Mahlen sowohl in christlichen, als auch in jüdischen Haushalten.³² ‚Lavabo‘ bezieht sich auf Psalm 25 (26), Vers 6: „Ich will meine Hände in Unschuld waschen / und will, Herr, deinen Altar umschreiten“, was sich gemäß dem Pentateuch auf das Reinigungsritual der jüdischen Priester vor dem Altardienst bezieht.³³ Aquama-



Abb. 5 Kanne, Kupferlegierung, gegossen, abgedreht und ziseliert, Nürnberg, 1. Hälfte 15. Jahrhundert, Aufbewahrungsort und Foto: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.Nr. HG2073. (<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HG2073>).

28 Müller 2006, S. 273.

29 Stephan 2017, S. 275–277.

30 Mende 2013, S. 295–309, Kat.Nr. 105–109; Theuerkauff-Liederwald 1988, S. 171–186; Dixel 1981, S. 79–84.

31 Müller 2006, S. 282, Abb. 89, S. 284, Abb. 90, S. 286, Abb. 91.

32 Olchawa 2019a, S. 143–146; S. 181–191; Olchawa 2019b, S. 53–57; Müller 2006, 241; Hütt 1993, S. 9–12; in Bezug auf jüdische Reinigungsrituale Jütte 2019; Reiss 2001.

33 Schumacher 2019, hier S. 65f.

nilien sind ein zusammengesetztes Wort aus ‚*aqua*‘ (lateinisch für Wasser) und ‚*manus*‘ (lateinisch für Hand), das begrifflich somit selbsterklärend ist.³⁴

Blickt man allerdings in die Antike, so zeigt sich, dass es zwar sowohl mehr oder weniger standardisierte Geschirrsets für ritualisierte Waschpraktiken, vorzugsweise im Mahlkontext, gab, dafür aber zumindest in der römischen Kultur keine figuralen Gießgefäße verwendet wurden.³⁵ Auch die als Waschsets interpretierten Gefäßkombinationen aus merowingerzeitlichen Gräberfeldern kommen ohne figuralen Dekor aus.³⁶ Es sind aber seit dem dritten vorchristlichen Jahrtausend im Mittelmeerraum figurale Gießgefäße bekannt, die sowohl in der Motivik, aber auch mit ihren zumeist doppelten Öffnungen frappant an die mittelalterlichen Aquamanilien gemahnen, auch wenn sie grundsätzlich eine größere Formenvielfalt aufweisen. Sowohl für die älteren *Rhyta* als auch für die etwas jüngeren *Askoi* wird auf Grundlage von Fundkontexten, der Analyse von organischen Rückständen in Gefäßen sowie bildlicher und schriftlicher Überlieferung auf ein grundsätzlich breiteres Funktionsspektrum geschlossen, das schwerpunktmäßig die Nutzung für (Gewürz-)Weine und Öle bei Ritualmahlen umfasst (Abb. 6).³⁷ Die Vermittlung des antiken Phänotyps ‚figurales Gießgefäß‘ in die mittelalterliche abendländische Kultur dürfte, auch wenn die Quellenlage dazu dünn ist, über islamischen Kulturaustausch gelaufen sein, wobei sich hier verschiedene Vermittlungsstränge vom persischen Raum bis hin zur islamisch geprägten Iberischen Halbinsel auftun. In diesen kulturellen Milieus lässt sich erstmals die Nutzung als Wasserbehälter wahrscheinlich machen,³⁸ auch wenn zum Beispiel das arabische Wort *al batta* für Enten – einem häufigen Motiv für *Rhyta* – auch für Weingefäße gebräuchlich war.³⁹ Es stellt sich daher die Frage, wann und warum es zum Austausch von Wasser gegen Wein kam und ob dies tatsächlich in dieser Ausschließlichkeit erfolgte. In weiterer Folge – und dies gilt es später zu diskutieren – wäre dann auch die Frage zu stellen, wie identische/ähnliche figurale Motive auf unterschiedliche Flüssigkeiten und deren (unterschiedlichem) Gebrauch rekurren.

Diese Frage erscheint umso mehr gerechtfertigt, wenn wir den Blick chronologisch in die andere Richtung, nämlich in die Neuzeit, lenken: Denn auch hier erfreuen sich figurale Gießgefäße großer Beliebtheit, unter diesen auch solche, die analog zu den mittelalterlichen Aquamanilien vollplastisch gestaltet waren und über zwei Öffnungen verfügten. Diese werden von der Forschung als Scherzgefäße angesprochen, die insbesondere in Willkommensritualen den Gast auf die Probe – konkret auf Trinkproben – stellen sollten (Abb. 7). Einmal mehr wechselt – nach Ansicht der Forschung – somit Gebrauch und Flüssigkeit, denn es wird wiederum Wein bzw. alkoholische Destillate statt Wasser



Abb. 6 Askos in Form eines Widders, Keramik, Korinth, 6. Jahrhundert v. Chr. Foto: Sailko, CC BY-SA 3.0. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Corinto_vaso_a_forma_di_montone_VI_sec._ac.JPG).

34 Olchawa 2019a, S. 24; Hütt 1993, 9f.

35 Müller 2006, S. 50–53 (mit weiterführender Literatur).

36 Müller 2006, S. 53–70.

37 Zu *Rhyta* u. a. Koehl 2006, S. 259–262 (in Bezug auf Typ II); zu *Askoi* Scheibler 2006 (mit weiterführender Literatur).

38 Olchawa 2019a, S. 53.

39 Olchawa 2019a, S. 67.

Abb. 7 Schnapshund, Glas, braun gefärbt, Niederlande, 18. Jahrhundert. Aufbewahrungsort und Foto: Rijksmuseum Amsterdam, Inv.Nr. BK-NM-808. (<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BK-NM-808>)

geboten. Und nicht nur das: Die ‚Probe‘ ist wiederum ein ritualisiertes Austesten von Kulturtechniken, die entsprechendes Vorwissen voraussetzt oder zumindest abprüft, in diesem Fall als Teil einer Trinkkultur, nicht eines Waschrituals.⁴⁰ Oder liegt die ‚Probe‘ gerade in der Verfremdung des Gebrauchskontexts, indem aus einem Reinigungsbehelf getrunken wird?



3. 2. Potenzielle Aspektivierungen von Material im Gebrauch figuraler Gießgefäße

Es erscheint aus den genannten Argumenten geboten, an die Ursprünge zurück zu gehen und nach den Aspektivierungen von Flüssigkeiten zu fragen, die im Gebrauch dieser Gefäße auf verschiedenen Ebenen und – um in der Flüssigkeitsmetaphorik zu bleiben – kaskadenhaft aktiviert wurden. Blicken wir zunächst auf den kleinsten gemeinsamen Nenner dieser Gebrauchsgegenstände: Sie gießen. Und als Gießgefäße aspektivieren sie vor allem eine Materialeigenschaft aller Flüssigkeiten, nämlich das Fließen. Es braucht nicht unser heutiges naturwissenschaftliches Verständnis von Aggregateigenschaften von Flüssigkeiten, um zu wissen, dass ‚Fließen‘ der zentrale Aspekt von Substanzen im Aggregatzustand ‚flüssig‘ ist, aber damit ein Materialverhalten in Bezug auf andere Aspekte wie Temperatur und – wie wir heute wissen – (atmosphärischen) Druck darstellt. Darüber hinaus fließen fluide Substanzen in der Regel nur bergab, weil es – wiederum vom heutigen Wissensstand aus – von der Schwerkraft der Erde dazu aktiviert wird, sofern keine physischen Sperren, egal ob Dämme oder Gefäße, es daran hindert, dem tiefst möglichen Punkt zuzuströmen. ‚Fließen‘ ist daher ein materielles Verhalten von Flüssigkeiten und ‚Flüssig-Sein‘ ein Verhalten von Substanzen/Materialien in Bezug auf andere Phänomene.

Dieses Materialwissen wird in der Herstellung und dem Gebrauch von Gießgefäßen aspektiviert (**Abb. 8**). Dies kommt bereits in der Bezeichnung der antiken *Rhyta* zum Ausdruck, deren Wort sich vom griechischen Verb *rhein* – ‚fließen‘ – ableitet.⁴¹

Der Aspekt ‚Fließen‘ wurde in Bezug auf spezifisches Materialverhalten im Gebrauch fließender Substanzen aktiviert. Genau genommen werden jene Materialverhalten fließender Substanzen aspektiviert, die beim Kontakt mit Festkörpern, insbesondere bei Lebewesen, und hier natürlich vor allem bei Menschen beobachtet und als nützlich gespeichert wurden. Dazu zählen unter anderem:

- Die Reinigungswirkung fließender Substanzen, insbesondere von Wasser. Denn diese ist deutlich höher als von stehenden Gewässern, auch was die

⁴⁰ Siehe dazu u.a. Ehret 2019; Scherner 2015.

⁴¹ Koehl 2006, S. 5.



Abb. 8 Materialwissen und Objektgebrauch in Bezug auf ‚Fließen‘. Entwurf: Thomas Kühtreiber; Gestaltung: Cornelia Paris.

Selbstreinigungskraft von Gewässern anbelangt. Diesen Effekt machen sich Menschen auch beim Waschen in stehenden Gewässern zunutze, zu denen auch Badewannen und Waschbecken gehören, in denen der Körper bzw. Körperteile im Wasser bewegt werden. Auf ritueller Ebene spielt dieser Aspekt beim Bau von Mikwen – jüdischen Ritualbädern – eine große Rolle: Die darin ausgeübten Ritualwaschungen durften nur in ‚lebendigem‘ Wasser stattfinden, zu denen in mittelalterlichen Städten aus Platzgründen auch das fließende Grundwasser gerechnet wurde.⁴²

- Flüssigkeiten löschen Durst. So banal es klingen mag: Neben dem Verzehr von Nahrungsmitteln mit hohem Wassergehalt stellt das Trinken, d.h. das aktive ‚Hineinfließen-Lassen‘ in den Körper, die wichtigste Form der lebenserhaltenden Flüssigkeitsaufnahme dar. Wie auch die Reinigung spielt Trinken nicht nur auf der Ebene der Aufrechterhaltung biologischer Grundbedürfnisse eine zentrale Rolle, sondern diente und dient einer großen Bandbreite von Zwecken von der Einnahme von Genussmitteln bis zur Inkorporation von Ritualsubstanzen. Daher ist bei diesem Aspekt neben Wasser in Bezug auf die Gießgefäße auch an eine Bandbreite weiterer Flüssigkeiten mit wasserähnlichen Fließeigenschaften, wie Wein, eventuell auch Bier, zu denken. Alkoholische Destillate wären auch denkbar, spielen allerdings in der Früh- und Blütezeit der hier behandelten Gießgefäße im 12. bis 14. Jahrhundert als Getränke noch eine untergeordnete Rolle.⁴³
- Flüssigkeiten schmieren und pflegen andere Materialien und Oberflächen. Diese Aspekte werden zum einen durch Zähflüssigkeit (Öle), aber auch aufgrund von Inhaltsstoffen, wie Lipiden und anderer Substanzenanteile, aktiviert.
- Flüssigkeiten können als Geschmacks- und Geruchsträger dienen: Dies gilt für beigemengte Essenzen aller Art, zu denen Öle, aber auch Destillate zählen, und die ihre Wirkung sowohl bei Körperkontakt (Riechen, Schmecken), aber auch durch Verdampfen (Riechen) erzielen können. In diesem Fall werden somit nicht nur über den Aggregatzustand ‚flüssig‘, sondern auch im Aggregatzustand ‚gasförmig‘ Aspekte potenziell aktiviert.

⁴² Siehe u. a. Bodner 2021, S. 32.

⁴³ Siehe u. a. Kurzmänn 2000; Kurzmänn 2007.

3. 2. 1. Materielle Spuren

Soweit der Verfasser die Forschungsliteratur überblickt, steht es mit dem materiellen Nachweis etwaiger Rückstände in mittelalterlichen figürlichen Gießgefäßen – im Gegensatz zur Antike – nicht zum Besten, daher können an dieser Stelle nur Desiderata und Potenziale formuliert werden. Hinsichtlich Wasser ist, sofern dieses nicht mit anderen Essenzen angereichert war, der Nachweis am schwierigsten: Hier böte sich nur die Chance bei kalkreichem Wasser, da es hier durch Verdunstungseffekte (längeres Aufbewahren des Wassers im Gefäß, warme/erwärmte Flüssigkeit) zur Ausfällung von Kalk und entsprechenden Rückständen im Gefäßinneren käme. Für Wein gilt Ähnliches, auch hier hätten am ehesten Honig- oder Gewürzbeimengungen die Chance, materielle Spuren durch Anhaftungen zu hinterlassen,⁴⁴ dies gilt im Übrigen auch für alle alkoholischen Destillate. Die höchste Nachweiswahrscheinlichkeit hätten Öle, zumal sich insbesondere die Aquamanilien aufgrund der kleinen Öffnungen bei gleichzeitig großem und zumeist quer zur Öffnung orientierten Innenvolumen kaum reinigen lassen. Dies könnte auch als Argument gegen eine Nutzung für Öle angeführt werden, allerdings wird diese Nutzung für die ähnlich gestalteten antiken *Rhyta* dennoch in Erwägung gezogen. Die bisher analysierten Rückstände sprechen allerdings eher für vergorene Inhalte, wie Biere oder Gewürzweine.⁴⁵ Eventuell waren entsprechende Rückstände sogar erwünscht, um den Geschmack der Flüssigkeit zu beeinflussen.⁴⁶

3. 2. 2. Praktiken: experimenteller Nachvollzug

Daher erscheint es erfolgversprechender, sich der Frage, welche Flüssigkeitsverhalten für welche Zwecke durch den Gebrauch von Gießgefäßen aspektiviert wurden, aus praxeologischer Perspektive, konkret durch den praktischen Nachvollzug anzunähern. Dies wurde mit antiken *Rhyta* bereits durch R. B. Koehl mit Erfolg betrieben; für die Frage des „Gebrauchsgestus“ beim Einsatz von Aquamanilien bei rituellen Handwaschungen wurden von T. Pöpper entsprechende Versuche durchgeführt.⁴⁷ A. Scherner testete ausgewählte frühneuzeitliche Scherzgefäße auf ihren ‚richtigen‘ Gebrauch.⁴⁸

Für die Selbstversuche, die im Kontext dieses Beitrags durchgeführt wurden, wurden drei Repliken verwendet, die vom Reenactment-Verein *Historia Vivens 1300* zur Verfügung gestellt wurden.⁴⁹ Das Reiteraquamanile aus Messing ist ein Imitat eines Originals, das mutmaßlich norddeutscher Provenienz ist. Es befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York und wird um die Mitte des 13. Jahrhunderts datiert (**Abb. 9**).⁵⁰ Das zweite Objekt, ein Pferdeaquamanile aus reduzierend gebrannter, unglasierter Irdenware, ist eine

44 Siehe dazu für keltische Schenkgefäße Mötsch u. a. 2019. Für diesen Hinweis danke ich Ulrich Müller.

45 Koehl 2006, S. 259f., 264, 286, 289.

46 Als Analogie aus der Moderne böten sich entsprechende Praktiken bei Teekannen an. Für diesen Hinweis sei Matthias Däumer herzlich gedankt.

47 Pöpper 2015.

48 Scherner 2015.

49 Mein herzlicher Dank gilt dem Vereinsobmann Andreas Bichler für die Zurverfügungstellung der Repliken und die tatkräftige Mithilfe bei den Versuchen. Diese wurden auch durch Fabian Brenker unterstützt, auch bei ihm möchte sich der Verfasser bedanken.

50 Metropolitan Museum New York, Inv.Nr. 64.101.1492 [online] (<https://www.metmuseum.org/de/art/collection/search/468633>); Barnett/Dandridge 2006, S. 106–109, Kat.Nr. 11. [zur Replik] (https://www.historiavivens1300.at/realia_1300.html).



Abb. 10 Replik des Keramikaquamanile aus Hainburg. Foto: Andreas Bichler. (<https://www.historiavivens1300.at/>).

Abb. 9 Replik des Ritteraquamanile aus dem Metropolitan Museum New York. Foto: Andreas Bichler. (<https://www.historiavivens1300.at/>).

Nachformung eines unpublizierten Exponats im *Stadtmuseum Wiener Tor* in Hainburg (Niederösterreich), das auf Grund von Vergleichsfunden nur sehr breit in das 13./14. Jahrhundert datiert werden kann (**Abb. 10**). Weiters stand eine Bügelkanne mit zwei zoomorphen Ausgüssen in Form von Haseköpfen aus oxidierend gebrannter, außen glasierter Irdenware zur Verfügung. Sie wurde einem Altfund aus Wien, der ebenfalls nur allgemein in das 13./14. Jahrhundert datiert wird, nachgebildet (**Abb. 11**).⁵¹ Die Bügelkanne wurde im Rahmen der Versuchsanordnung in erster Linie zum Befüllen der Aquamanilen genutzt, als Flüssigkeit diente Wasser, da Wein ähnliche Fließeigenschaften aufweist und Öle zum Schutz der durchaus wertvollen Repliken und deren beschränkten Reinigungsmöglichkeiten nicht in Frage kamen. Dass diese Beschränkung auf Wasser und die Tatsache, dass nur drei Gießgefäße getestet wurden, die Aussagekraft potenziell einschränkt, ist dem Verfasser bewusst, ein breiterer experimenteller Nachvollzug war in diesem Rahmen aber nicht möglich.

Mit dem Fokus auf die Aspektivierung des Materialverhaltens ‚Fließen‘ standen Fragen im Fokus, die Gießgefäße als Mittler zwischen Aufbewahrungsgefäßen (‚stehende Gewässer‘: Fässer, etc.) und Trinkgefäßen in den Mittelpunkt rückten. Insbesondere sollten das Einfüllen und Ausgießen als situative Fließmomente nachvollzogen werden.



Abb. 11 Replik einer Bügelkanne aus Wien Foto: Andreas Bichler. (<https://www.historiavivens1300.at/>).

⁵¹ Felgenhauer o. J. (1982), S. 90, Kat.Nr. 116.



Abb. 12 Befüllen des Keramik-Aquamanile mit der Bügelkanne durch eine Person. Foto: Thomas Kühtreiber.



Abb. 13 Befüllen des Keramik-Aquamanile mit der Bügelkanne durch zwei Personen. Foto: Thomas Kühtreiber.



Abb. 14 Befüllen des Metall-Aquamanile mit der Bügelkanne durch zwei Personen. Foto: Thomas Kühtreiber.



Abb. 15 Befüllen des Metall-Aquamanile mit der Bügelkanne durch eine Person. Foto: Thomas Kühtreiber.

In Rahmen der ersten Durchgänge wurde untersucht, inwieweit die jeweilige Position und Ausformung der mutmaßlichen Ein- und Ausgussöffnung auf das Fließverhalten hin abgestimmt sind. Bei der Bügelkanne war dies unstrittig, da die große Öffnung, die vom Bügel überspannt wird, sowie die kleinen Tüllen im oberen Gefäßdrittel eine klare Präferenz für das Einfüllen und Ausgießen erkennen lassen. Bei den Aquamanilien erscheint es, folgt man der Literatur, auch klar, dass die zumeist am Rücken, im Henkel oder am Kopfscheitel platzierten Öffnungen dem Einguss dienen, während jene im Tiermaul oder als Tülle im Vorderkörper zum Ausgießen der Flüssigkeit gedacht waren. Allerdings konnte R. B. Koehl bei ähnlich gestalteten zoomorphen *Rhyta* experimentell nachvollziehen, dass durch partielles Eintauchen des Gefäßes und anschließendem Verschließen der oberen Öffnung mit dem Daumen oder (angefeuchtetem) Handballen das Gefäß wie ein Weinheber genutzt werden konnte bzw. das Tier mit seinem Maul die Flüssigkeit aufnimmt, d. h. ‚trinkt‘.⁵² Allerdings kann die Flüssigkeit eben nur so lange im Gefäß gehalten werden, solange die obere Öffnung abgedeckt ist – damit eignet sich diese Vorgehensweise nur für unmittelbar aufeinander folgende Handlungen des Einfüllens und Ausgießens. Überdies funktioniert dies nur, wenn das Maul sehr tief positioniert wird. Sind das Maul bzw. die vordere Öffnung hoch angelegt, kann zwar das Gefäß relativ leicht bis zur Höhe dieser Öffnung angefüllt werden, allerdings muss es zur Flüssigkeitsaufnahme durch diese Öffnung sehr tief in die Flüssigkeit bzw. in ein entsprechendes Gefäß (Becken, Brunnen, Quellsfassung, etc.) eingetaucht werden, womit der ‚Trinkeffekt‘ verloren geht. Genau dies ist aber bei den meisten Aquamanilien der Fall, denn das Maul bzw. die vordere Öffnung ist oftmals nur geringfügig tiefer oder gleich hoch situiert als die am Rücken, Hinterteil oder am Bügel angebrachte zweite Öffnung: Da diese zudem mit 1,5–3 cm gegenüber der vorderen Öffnung mit durchschnittlich 0,5 cm Innendurchmesser auch größer ist, erscheint die bisherige Deutung letzterer als Eingussöffnung weiterhin stimmig (**Abb. 12–15**).

Das Ausgießen in ein zweites Gefäß ließ sich bei beiden Aquamanilien mit etwas Kraftaufwand auch alleine bewerkstelligen, das Reinigen der Hände war, wenig überraschend, durch eine Diensthandlung einer zweiten Person deutlich leichter zu bewerkstelligen (**Abb. 16–19**).

Allerdings zeigte sich, dass das Ausgießen mit einem gleichmäßigen Strahl nur bis zu einem bestimmten Winkel möglich ist. Ab einer starken Überkopf-Neigung des Aquamaniles beginnt das Wasser zu sprudeln und wird mit Luft vermischt (**Abb. 19**). Sollte dies ein unerwünschter Effekt gewesen sein, dann würde sich damit die zur Verfügung stehende Füllmenge zumindest bei den Keramik-Aquamanilien deutlich reduzieren. Die Darstellung der Handwaschung des Pilatus aus Hirscheegg/Steiermark von 1530 zeigt genau diese Verwendung mit demselben Effekt. (**Abb. 20**)

Bereits mehrfach wurde in der Literatur darauf hingewiesen, dass das geringe Fassungsvermögen von Aquamanilien von ca. 0,4–1 Liter nur für rituelle Reinigungen, wie beispielsweise der Fingerspitzen im heutigen katholischen Messritus, verwendet werden konnte.⁵³ Eventuell reichten geringe Flüssigkeitsmengen aber auch für andere Reinigungszwecke, wie zum Beispiel dem

⁵² Koehl 2006, S. 259–262.

⁵³ Stephan 2017, S. 524.



Abb. 16 Befüllen eines Bechers mittels des Keramik-Aquanile durch eine Person. Foto: Thomas Kühtreiber.



Abb. 17 Befüllen eines Bechers mittels des Metall-Aquanile durch eine Person. Foto: Thomas Kühtreiber.



Abb. 18 Reinigen der Hände von Person 1 mittels des Metall-Aquanile durch Person 2. Foto: Thomas Kühtreiber.



Abb. 19 Reinigen der Hände von Person 1 mittels des Keramik-Aquanile durch Person 2. Foto: Thomas Kühtreiber.



Abb. 20 Handwaschung des Pilatus (Detail), Tafelbild eines Flügelaltars, Temperamalerei, ehem. Hirscheegg/ST, bez. 1503 (heute Diözesanmuseum Graz). Foto: REALonline. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001243>).

Abspülen von Tinte von Fingerspitzen im Kontext von Schreibarbeiten.⁵⁴ Im Fall der Messing-Replik des Reiter-Aquamaniles konnte das Fassungsvermögen mit 850 ml bestimmt werden, davon ließen sich 600 ml leichtgängig ausgießen. Die keramische Replik des Pferde-Aquamaniles fasste 450 ml, wovon 250 ml leicht und 350 ml nur unter entsprechenden Verrenkungen und breitem Wasserstrahl ausgegossen werden konnten. Die restlichen 50 ml diffundierten im porösen Keramikkörper. Daher erscheint neben der Nutzung im Schreibkontext eine rituelle Verwendung wahrscheinlich. Insbesondere bei den im Vergleich zu den Metallgefäßen kleineren Keramik-Aquamanilien ist eine Nutzung für maximal ein bis zwei Personen denkbar. Dies ist im liturgischen Kontext nachvollziehbar, aber im Rahmen eines Mahls ließen sich daraus vier Optionen ableiten:

- Der Reinigungsritus wurde nur von einer sehr exklusiven Personengruppe vollzogen (Herr des Mahles, Gast?)
- Es musste oft nachgefüllt werden
- Es standen gleichzeitig mehrere (figürliche) Gießgefäße zur Verfügung

⁵⁴ Siehe dazu im Kontext von kleinvolumigen Wasserkästen: Kührtreiber/Schlie 2021, S. 342–344.

Gleiches gilt für eine Verwendung als Schenkgefäß: Analog zu den frühneuzeitlichen Scherzgefäßen wäre hier nur eine ritualisierte Nutzung denkbar. Die spätmittelalterlichen Lavabokannen und -kessel haben tendenziell mehr Fassungsvermögen.⁵⁵ Aber selbst ihre Nachfolger, die Wasserkästen und Wasserblasen aus Keramik und Metall, weisen ein bisweilen erstaunlich geringes Fassungsvermögen auf, sodass auch hier die funktional monokausale Deutung als Waschbehelf für den menschlichen Körper zu differenzieren respektive zu erweitern ist, so beispielsweise zur Reinigung von Fingern und Schreibgerät.⁵⁶

Die Erwartungen, die speziell durch die Experimente R. B. Koehls mit Repliken antiker *Rhyta* geweckt wurden, konnten von den hier zur Verfügung stehenden Objekten nicht erfüllt werden. Die Verwendung von Wein anstelle von Wasser und somit die Nutzung der Gießgefäße für einen wie auch immer zu bewertenden Getränkeausschank kann weiterhin nicht ausgeschlossen werden, es erhöhte sich aber auch nicht deren Plausibilität gegenüber der Nutzung für (rituelle) Reinigungsakte. Es konnte aber gezeigt werden, dass eine Verwendung auch nur durch eine Person für beide Zwecke zwar möglich, wenngleich im Reinigungsvorgang der Hände nicht dienlich ist, da dafür immer nur eine Hand zur Verfügung stünde und nur ein einfaches Übergießen ohne Händereiben die einzige Option wäre.

3. 2. 3. Settings: Diskursive Quellen und archäologische Kontexte

Die bislang am häufigsten gewählte Herangehensweise, den Gebrauch der figürlichen Gießgefäße zu ermitteln, war die Auswertung bildlicher und schriftlicher Quellen. Dabei gilt es, zwei Problemfelder zu bedenken: Bezugnehmend auf A. Reckwitz sind diskursive Quellen wie Texte und Bilder eigentlich das Forschungsterrain der Diskursanalyse, gilt es doch, deren Codes zu entschlüsseln und ihre Bedeutungsebenen für zeitgenössische Diskurse zu ermitteln.⁵⁷ Gleichzeitig ist natürlich nach der Interdependenz von Alltagsbezügen und semiotischen Systemen zu fragen: Auch wenn grundsätzlich – auch nach der mittelalterlichen Signaturenlehre – allem in unendlichen Varianten Zeichencharakter zugewiesen werden kann, so haben jene Symbole und Zeichen die besten Chancen verstanden und in eine breiteres kommunikatives Setting integriert zu werden, die Alltagsbezug zu den Rezipient*innen besitzen.⁵⁸ Damit kann als Prämisse eine wie auch immer geartete Beziehung zwischen diskursiven Quellen und materiellen Spuren von Praktiken angenommen werden, nicht zuletzt, da ja auch diese als materielle Objekte von – diskursiven – Praktiken angesehen werden können.⁵⁹ Zu bedenken sind weiters die jeweilige Verwendung im Bildkontext im Zuge narrativer oder kontextspezifischer Interessen sowie langfristige ikonographische Traditionen.⁶⁰ Eine weitere Problemlage bezieht sich auf die geringe Überlieferungsevidenz in Text und Bild, sodass die

55 Stephan 2017, S. 526.

56 Siehe dazu Kührtreiber/Schlie 2021, S. 342–344.

57 Reckwitz 2016.

58 Vgl. dazu Michael/Rizek-Pfister 2003, S. 2–5.

59 Reckwitz 2016.

60 Am Beispiel von Schemeln als visuelle Ausdruckformen von Aggression Nicka 2022, S. 119–130.

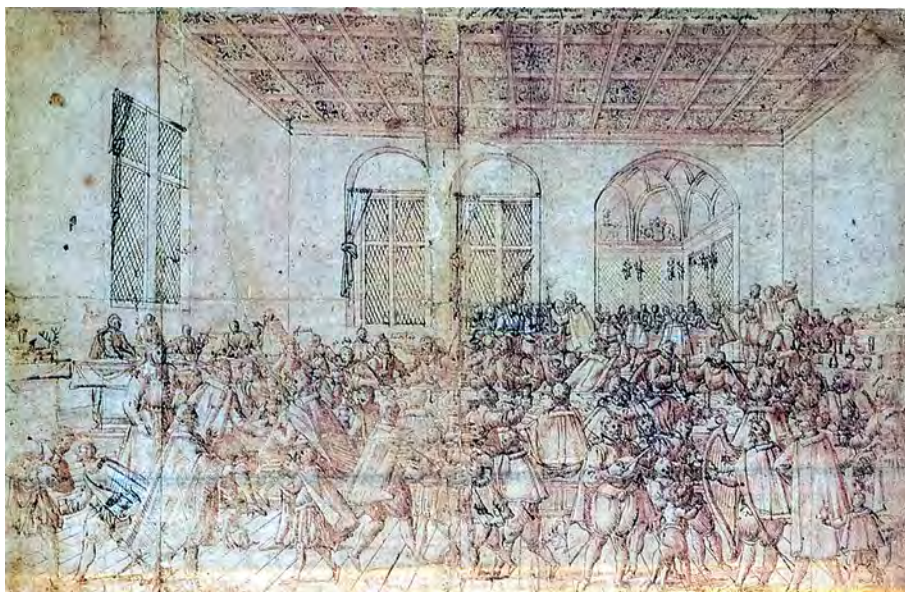


Abb. 21 Christoph Friedel d. Ä., Festbankett im Stuttgarter Schloss vom 1. Januar 1579, veranstaltet vom Herzog Ludwig anlässlich seiner Volljährigkeit, Zeichnung, Feder in Braun, violett laviert (1769). Foto: The Picture Art Collection / Alamy Stock Photo.

Gefahr besteht, Einzelbelege hinsichtlich ihrer Musterbildung und Gewichtung überzubewerten. Darauf wird im Folgenden in Einzelfällen einzugehen sein.

Die bildliche Überlieferung zu Aquamanilien ist zuletzt bei J. Olchawa ausführlich dargelegt worden: Sie umfasst, soweit es den Darstellungen entnommen werden kann, in erster Linie Metallobjekte. Hinsichtlich der Bildthemen ist hier zunächst die Handwaschung des Pilatus als Teil der Passionsgeschichte Christi zu nennen, deren Beispiele vom 13. Jahrhundert bis in das frühe 16. Jahrhundert reichen. Das jüngste Beispiel aus Hirschegg/Steiermark mit einem dargestellten Löwenaquamanile datiert 1503 und ist somit zeitlich am oberen Ende des Produktionszeitraumes von Aquamanilien anzusiedeln (**Abb. 20**).⁶¹ Gerade die Nürnberger Erzeugnisse des 15./16. Jahrhunderts weisen oftmals kleine Zapfhähne als Ausgüsse auf, die anders gehandhabt wurden als auf dem Bild ersichtlich. Es stellt sich daher die Frage, ob hier noch auf einen zeitgenössischen Gebrauch ritueller Handwaschungen rekurriert wird oder ob hier, wie oben angeführt, eine ikonographische Tradition wirkmächtig bei der Motivwahl war. Inhaltlich bietet die Handwaschung des Pilatus – freilich unter ‚Täter-Opfer-Umkehr‘ – eine neutestamentliche Ausdeutung von Psalm 26, Vers 6 („Ich wasche meine Hände in Unschuld, / ich umschreite, Herr, deinen Altar“), der einerseits als Gebet eines unschuldig Verfolgten tituliert wird, andererseits im Kontext der rituellen Handwaschungen der Priester vor dem Opfergottesdienst im Jerusalemer Tempel einzuordnen ist. Damit bietet die Handwaschung des Pilatus die Postfiguration des alttestamentarischen Opferkults in Bezug auf die Passion Christi und gleichzeitig die Präfiguration für die rituellen Handwaschungen christlicher Priester vor bzw. während der Messfeier. Die Darstellung eines Löwenaquamanile als Altargerät an einem Siegel der Benediktinerabtei St. Ägidien in Braunschweig (1235–37) bietet dafür ein singuläres Zeugnis.⁶² Als Scherzgefäß wurde hingegen von A. Scherner die bildliche Wiedergabe eines Hirschgefäßes auf dem Buffett eines Festbanketts im Alten Schloss zu Stuttgart von 1579 durch Christoph Friedel

61 Olchawa 2019a, S. 181–183; Müller 2006, S. 45f.; Hütt 1993, S. 101–103.

62 Olchawa 2019a, S. 183.

d. Ä. gedeutet (am linken Rand der **Abb. 21**).⁶³ Das mit wenigen Federstrichen skizzierte Objekt könnte mit aller gebotenen Vorsicht mit einem Ausgusshahn an der Vorderseite dargestellt worden sein. Wenn diese Interpretation stimmt, dürfte es sich somit eher um ein Hirschaquamanile handeln und somit um den derzeit einzig bekannten bildlichen Beleg einer außerliturgischen Nutzung eines derartigen Objekts im Kontext eines Mahls, wobei auch hier die im Vergleich zum Produktionszeitraum sehr späte bildliche Wiedergabe hervorzuheben ist. Ob das Gießgefäß nun zur Handreinigung oder zum Ausschenken von Trinkflüssigkeiten diene, erschließt sich aus dem Bild freilich nicht.

Auch hinsichtlich der schriftlichen Überlieferung kann auf die umfassenden Auswertungen durch J. Olchawa verwiesen werden.⁶⁴ Wie so oft stellt sich auch hier die Problematik der Identifizierung konkreter Objektkategorien bei unscharfer und variabler Begrifflichkeit. So liefern die schon ab dem 12. Jahrhundert fassbaren Belege figürlicher Gefäße in kirchlichen Schatzkammern einen indirekten Hinweis auf deren liturgische Nutzung, wobei darüber hinaus das Sammeln von Wertgegenständen und Kuriosa ohne eigentlichen Nutzen auf Basis von Stiftungen und Ankäufen nie ausgeschlossen werden kann.

Die vereinzelte Nennung von entsprechenden Objekten in mittelalterlichen Inventaren und Testamenten außerhalb des kirchlichen Kontexts liefert Hinweise auf das Vorhandensein in gehobenen Haushalten, ohne aber damit Aussagen zu ihrem Gebrauch zu ermöglichen. Auch hier ist zu bedenken, dass mit Begriffen wie ‚Handfass‘ ein breites Spektrum figuraler und nicht-figuraler Gießgefäße gemeint sein kann. Bemerkenswerterweise stammen die einzigen expliziten schriftlichen Belege zur Nutzung von Aquamanilien nicht aus christlichem, sondern aus jüdischem Kontext: Auf mehreren metallenen figuralen Gießgefäßen blieben – sekundär angebrachte – hebräische Inschriften erhalten.⁶⁵ So befindet sich auf einem Löwen-Aquamanile, heute im Walters Art Museum in Baltimore, eine hebräische Inschrift, deren deutschsprachige Übersetzung lautet: „Gesegnet seist Du, Ewiger, unser Herr, König der Welt, der uns durch seine Gebote geheiligt und uns zum Waschen der Hände verpflichtet hat.“⁶⁶ Dies entspricht dem Segensgebet, das einerseits als Morgengebet, aber nach dem Babylonischen Talmud auch nach der Handwaschung und vor dem Brechen des Brotes als Beginn des Mahls seit dem Mittelalter gesprochen werden sollte.⁶⁷ Inwieweit es sich hierbei um die Integration von Metall-Aquamanilien aus christlichen Handwasch- und Mahlritualen in die jüdischen Gebräuche handelt oder um eine eigenständige kulturelle Entwicklung ohne Bezug zu christlichen Praktiken, ist unklar. Inschriften auf einzelnen spätmittelalterlichen Messingkannen weisen diese hingegen nebst allgemeinen Segenssprüchen explizit als Waschutensilien aus, wie die Formulierungen „LAWR“ und „VENEZ LAVER“ belegen.⁶⁸ Weitere Nutzungsmöglichkeiten, auch mit anderen Flüssigkeiten, sind damit selbstverständlich nicht ausgeschlos-

63 Scherner 2015, S. 147 u. Abb. 1.

64 Olchawa 2019a, S. 24–28; des Weiteren Müller 2006, S. 38–44; Hütt 1993, S. 17–20, S. 78–82.

65 Olchawa 2019b, S. 55f.

66 Zit. nach Barnett 2009, S. 34 (mit Abbildung).

67 „Baruch ata Ado-naj, Elohenu Melech Ha-Olam ascher kideschanu bemizwotaw, weziwanu 'al netilat jadajim“, zit. nach Jütte 2019, S. 102; zur Ausweitung des Segenspruchs siehe auch Reiss 2001 (hier auch die Abbildung eines Handwaschkastens aus der Zeit um 1910 mit demselben Segenspruch); der Segen wurde in weiterer Folge auch bei Reinigungshandlungen nach sexuellen Verunreinigungen gesprochen (freundliche Mitteilung von Martha Keil).

68 Müller 2006, S. 281f.; Theuerkauff-Liederwald 1988, Kat.Nr. 247–249.

sen.⁶⁹ Für ähnlich gestaltete hohe Röhrenkannen muss dies mangels klarer Kontexte noch offener diskutiert werden.⁷⁰

Die archäologische Kontextualisierung möglicher Praxis-Settings ist bislang trotz der mittlerweile zahlreichen Funde von überwiegend keramischen Aquamanilien ebenfalls sehr überschaubar: Blendet man die Produktionsnachweise aus Töpfereien aus, so sind vor allem die Funde aus Brunnen überraschend: Sollten diese tatsächlich aus den Brunnenstuben und nicht aus der späteren Verfüllung derselben stammen, könnte dies ein Hinweis sein, dass tatsächlich Wasser mittels figürlicher Gießgefäße aus den Brunnen bzw. den Brunneneimern geschöpft wurde und diese dabei vereinzelt verloren gingen und in den Brunnenschacht fielen.⁷¹ Dies verwundert insofern, da der Transport von Wasser in Gefäßen mit derart geringem Fassungsvermögen alles andere als praktisch war. Oder wurden hier Mahle im Freien im näheren Umfeld des Brunnens praktiziert?

Das einzige, annähernd vollständige Metall-Aquamanile stammt, wie oben bereits dargelegt, aus dem Brandhorizont der Zeit um 1320 aus der Schweizer Burg Scheidegg. Das hirschgestaltige Gefäß wurde aus einem Kachelofenversturz geborgen und stand daher mutmaßlich auf diesem. Dies legt nahe, dass die darin aufbewahrte Flüssigkeit erwärmt oder warmgehalten werden sollte. Die bisherige Deutung geht in Richtung Nutzung als Handwaschgefäß, wobei natürlich auch Weine warm getrunken werden können. Theoretisch wäre auch noch die Nutzung als duftverströmender Diffusor durch Verdunsten der Flüssigkeit mit entsprechenden Essenzen denkbar.⁷²

Die bildliche Überlieferung zur Nutzung von Bügelkannen mit figürlichen Ausgüssen ist im Gegensatz zur Literatur über Aquamanilien noch kaum bearbeitet. Es erweist sich daher als sinnvoll, hier auch partiell Bügelkannen und Lavabo-Kessel mit undekorierten Ausgüssen in die Betrachtung mit einzu beziehen, da es durchaus wahrscheinlich ist, dass diese demselben Zwecken dienten.

Die Nutzung von metallenen Lavabokannen zur Reinigung der Hände im Messritus kann exemplarisch durch die illusionistisch gemalte Wandnische mit Messgerät im Chor der Burgkapelle St. Stefan in Obermontani (Gemeinde Morter, Südtirol/Italien, um 1420/30) erschlossen werden: In der rechten Hälfte der Nische sind neben dem auf einer Stange aufgehängten bronzefarbenem Lavabokessel mit zwei zoomorphen Ausgüssen ein ähnlich farbiges Auffangbecken und ein Handtuch dargestellt. In den beiden linken Wandfächern sind hingegen neben liturgischen Büchern im unteren Fach und einem Weihrauchfass sowie einer Pyxis (?) zwei kleine bronzefarbene Kännchen bildlich positioniert, die für Wein und Wasser bei der Gabenbereitzungszeremonie benötigt werden. Damit ist eine klare funktionale Abgrenzung zwischen beiden Gießgefäßtypen gegeben.

Die Nutzung von – zumeist nicht figural ausgestalteten – Lavabokesseln als Substitute für Wasserkästen und Wasserblasen in hölzernem Waschmobiliar, gemeinsam mit Auffangbecken und Handtuch, ist in bildlichen Innenraumdarstellungen des 15./16. Jh. vielfach belegt, wobei insbesondere die

69 Müller 2006, S. 282f.

70 Müller 2006, S. 287f.

71 Müller 2006, S. 246.

72 Schmid 2020, S. 59; Ewald und Tauber 1975, S. 38, Abb. 28; S. 84.



Abb. 22 Illusionistisch gemalte Wandnische mit liturgischem Gerät. Wandmalerei in der Apsis der Burgkapelle St. Stephan in Obermontani, Gem. Morter, Südtirol (Italien), 1420–1430. Foto: REALonline. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-002997>).

Einbettung in die Motivik schreibender Kirchenväter auf deren Bedeutung zum Reinigen der Hände aber auch des Schreibgeräts von Tinte verweist.⁷³ Eine weniger breit rezipierte Überlieferung stellen die sog. ‚Verenen-Kannen‘ als Attribute der Hl. Verena von Zurzach dar. Die hagiographische Tradition, die bis in das 9. Jahrhundert zurückreicht, weist sie als spätantike Frau aus, die im Bodenseegebiet durch Werke der Nächstenliebe, insbesondere der Pflege von Armen und Kranken, in den Status der Heiligmäßigkeit gelangte und entsprechende Verehrung erfuhr. Die vielfachen Darstellungen mit Kamm und Krug referenzieren auf diese Tugenden Verenas, wobei seit dem 12. Jahrhundert die Bügelkanne zur dominanten Gefäßvariante wird.⁷⁴ Somit scheint auch hier der Bezug zu Wasser und Reinigung evident. Allerdings tritt das Gefäß mit der Bezeichnung *vasculum* in der schriftlichen Überlieferung zur Heiligen Verena in der sog. *Vita Posterior*, der zweitältesten hagiographischen Schrift aus dem 10. Jahrhundert, in anderem Gebrauchszusammenhang in Erscheinung: Verena, Pfarrersgehilfin in Zurzach, stiehlt Wein aus dem Keller des Pfarrhauses, um damit Bedürftige (Leprosen) zu versorgen. Vom Pfarrer gestellt und zur Herausgabe des Weins aufgefordert, verwandelt sich dieser zu Wasser, analog zum späteren Rosenwunder der Heiligen Elisabeth von Thüringen und kontrapunktisch zum Weinwunder von Kana (Joh 2,1–12).⁷⁵ Bereits im ältesten Mirakelbuch der Zeit um 1000 wird das Gefäß aber in Richtung Pflege umgedeutet: Einer an den Augen erkrankte Frau wird im Traum erläutert, wo sie das zwischenzeitig verloren gegangene Gefäß der Heiligen Verena auffinden wird; nach der Auffindung wird sie von der Erkrankung geheilt.⁷⁶ Damit dient die ‚Verenen-Kanne‘ hinsichtlich ihrer hagiografischen Narrative sowohl dem Weinausschank als auch der Bereitstellung von Wasser zur Reinigung. Keine

⁷³ Kühltreiber/Schlie 2021, S. 341–343.

⁷⁴ Bühlmann 2009, Reinle 2004 (mit weiterführender Literatur).

⁷⁵ Bühlmann 2009, S. 191; für den Hinweis zum Weinwunder von Kana sei Matthias Däumer herzlich gedankt.

⁷⁶ Bühlmann 2009, S. 159.



Abb. 23 Initiale U im Stuttgarter Passionale, Mitte 12. Jahrhundert. Württembergische Landesbibliothek, Cod. bib. fol. 58, fil. 19r. (https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=8641&tx_dlf%5Bpage%5D=37).



Abb. 24 Meister Andre (zugeschrieben), Handwaschung des Pilatus (Detail). Tafel eines Flügelaltars, Temperamalerei, bez. 1491. Ehem. Gars am Kamp, heute Stiftsgalerie Herzogenburg). Foto: REALonline. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-000774>).

der Darstellungen zeigt allerdings figural ausgestaltete Ausgüsse, was aber auch der geringen Größe der Objekte geschuldet sein kann (**Abb. 23**).

Als drittes und letztes Beispiel seien hier bildliche Darstellungen von Henkelkannen mit zoomorphen Ausgüssen in Drachenkopfgestalt erwähnt: Ihre Vorbilder sind vor allem in der Nürnberger Messingproduktion zu suchen,⁷⁷ auffällig ist aber ihre mehrfache bildliche Wiedergabe in Darstellungen der Handwaschung des Pilatus aus dem späten 15.–16. Jahrhundert, also zeitgleich zur jüngsten bildlichen Wiedergabe eines Aquamaniles im gleichen Bildthema. Dies könnte mit aller gebotenen Vorsicht dahingehend gedeutet werden, dass diese Kannen analog zu den Aquamanilen auch bei Handwaschritualen Einsatz fanden (**Abb. 24**).

An den hier ausgeführten Beispielen diskursiver Quellen zur Verwendung von figuralen Gießgefäßen wird somit deutlich, dass die ausschließliche Verwendung derselben im Mittelalter für Handwaschrituale mit Wasser durchaus in Frage zu stellen ist. Dies mag daran liegen, dass es seit der Antike eine konzeptionelle Nähe von Kultmahl und Reinheitspraktiken gibt,⁷⁸ aber auch daran, dass die einander scheinbar ausschließende Verwendung der Flüssigkeiten Wein und Wasser (ersterer für Reinigung, letztere zum Trinken) in rituellen Kontexten durchaus verschwimmt: So werden eben im katholischen Messritus in der Analogie zu Blut und Wasser aus der Herzwunde des gekreuzigten Christus bei der Gabenbereitung Wein und Wasser in den Kelch gegossen, worauf auch die Doppelung der Kännchen in der bildlichen Darstellung der Altargerätnische der Burgkapelle von Obermontani verweist. Auf der anderen

⁷⁷ Mende 2013; Mende 2006; Mende 1974.

⁷⁸ Müller 2006, S. 18f.

Seite gibt es zumindest einen schriftlichen Beleg aus dem Jahr 1256: Demnach empfiehlt der Dominikanergeneral Humbert von Romais die Reinigung der Finger vor der Eucharistie mit Wein über einem Kelch und eine weitere mit Wasser über einem Becken.⁷⁹ Als drittes Beispiel für die praxis- und deutungs-offene Verwendung von Wein und Wasser können Tischbrunnen bei fürstlichen Mahlen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit angeführt werden, wo sowohl Wein als auch Duftwasser als festliche Substitute normalen Brunnenwassers in schriftlichen Nachrichten überliefert sind.⁸⁰

Auch wenn die Flüssigkeiten somit für den Einzelfall nicht bestimmbar sind, kann festgehalten werden, dass ‚Fließen‘ als zentraler Gebrauchs-Aspekt identifiziert werden kann, deren daraus abgeleitete affordante Merkmale⁸¹ als Teilaspektivierungen ‚Reinigen‘ und ‚Durst löschen‘ sein dürften, wenngleich die Rolle von Ölen als Schmier- und Pflegemittel sowie mit Essenzen angereicherte Flüssigkeiten, die ihre Wirkung durch Verdunsten als Geruchsträger entfalten, nicht ganz auszuschließen sind.

3. 3. Materialität der Gefäße in Bezug auf Flüssigkeiten und Verhalten

Weitere potenzielle Aspektivierungen können im Wechselspiel zwischen der Materialität der Flüssigkeiten und der Materialität der Hüllen der Gießgefäße in spezifischen Gebrauchssituationen gesucht werden. Es soll daher im Folgenden veranschaulicht werden, dass Materialeigenschaften keine neutrale Entität darstellen, sondern eben im Gebrauch oder aber im Verhalten in Bezug auf andere Materialien relationale Größen darstellen.⁸² Anders ausgedrückt werden die Eigenschaften eben erst in spezifischen Konstellationen aspektiviert, in anderen nicht.

Blicken wir zunächst auf Metalle als Hüllen: Abgesehen von bislang in erster Linie nur schriftlich belegten figürlichen Gießgefäßen aus Edelmetall sind für Aquamanilien Kupferlegierungen und – soweit bestimmt – Messing, eine Kupfer-Zink-Legierung, vorherrschend. Sowohl bei den metallenen Lavabokesseln als auch bei den Henkelkannen mit zoomorphem Ausguss sind Messing- wie auch Zinnobjekte überliefert. Allen Metallvarianten gemeinsam ist neben einer differenzierten Ver- und Bearbeitbarkeit das im Vergleich zu den Keramikgefäßen höhere spezifische Materialgewicht, das in Verbindung mit tendenziell höherem Fassungsvermögen – insbesondere bei Aquamanilien – sich in der Handhabung auswirken kann. Hinzu kommt die gegenüber Keramik höhere Wärmeleitfähigkeit, was umgekehrt aber auch bedeutet, dass Metallgefäße schneller wieder auskühlen. Aufgrund der glatten Oberfläche sind sie überdies leichter zu reinigen, sofern ein Zugriff auf die Innenoberfläche möglich ist (siehe enge Öffnungen von Aquamanilien). Über die potenziell genutzten Flüssigkeiten kann ausgesagt werden, dass alle hier angeführten Metalle und Legierungen in Bezug auf Wasser und dessen Nutzung für Reinigungspraktiken als mehr oder weniger wechselwirkungsneutral bezeichnet werden

79 Braun 1932, S. 534, zit. nach Müller 2006, S. 39.

80 Oschema 2008.

81 Zum Begriff der Affordanz siehe Fox/Panagiotopoulos/Tsouparopoulou 2015; Institut für Realienkunde 2019, S. 21.

82 Siehe dazu auch Meier/Focken/Ott 2015, S. 24; Ingold 2007, S. 12–14.

können. Auch die mögliche Anreicherung von Blei bei längerer Wasserhaltung in Zinngefäßen mit Bleianteil dürfte für diese Nutzung vernachlässigbar sein. Anders sieht dies in Bezug auf Wein aus: Blei kann durch Weinsäure aus der Legierung ausgelöst werden, was eine latente Vergiftungsgefahr mit sich bringt. Auch hier gilt wiederum, dass die kurzzeitige Befüllung mit Wein eine zu vernachlässigende Wirkung gehabt haben dürfte. Hinsichtlich Messing ist allerdings anzumerken, dass sich dieses Metall negativ auf den Geschmack von Wein auswirkt.⁸³ Es verwundert daher nicht, dass bei bildlich dargestellten Festmahlen die in Wassertrögen eingekühlten Schenkgefäße sich aufgrund ihrer Farbigkeit, grau statt gelb, eher als Zinnkannen identifizieren lassen.⁸⁴ So ist auch die Mehrzahl der erhaltenen Tischbrunnen aus Silber und nicht aus Messing/Bronze.⁸⁵

Hinsichtlich der keramischen Gießgefäße ist zunächst auf die Porosität von gewöhnlicher Irdenware hinzuweisen. Zwar sind aus Deutschland auch Exemplare aus teilgesintertem Frühsteinzeug bekannt, in der Regel dürften die meisten Gefäße aber, wie im Versuch ermittelt, eine nicht unbeträchtliche Flüssigkeitsmenge im Gefäßkörper absorbiert haben, die dann langsam nach außen diffundiert und verdunstet. Dieser Effekt könnte zur Kühlung von Flüssigkeiten eingesetzt worden sein oder aber, wie oben ausgeführt, als Diffusor vergleichbar zu heutigen, keramischen Wasserbehältern an modernen Heizkörpern zur Erhöhung der Luftfeuchtigkeit. Hier wäre eher an die Abgabe von aromatischen Essenzen zu denken. Zwar gibt es einige außen glasierte Gießgefäße; aber auch hier saugt sich der Gefäßkörper voll, allenfalls wird die Diffusion der Flüssigkeit nach außen verhindert. Da die – in der Regel – bleihaltige Glasur mit der Flüssigkeit im Inneren nicht unmittelbar in Kontakt tritt, ist die Anreicherung der Flüssigkeit mit Blei auszuschließen. Es ist daher der bisherigen Lehrmeinung beizupflichten, dass die Außenglasur mehr auf eine optisch-dekorative Wirkung abzielt und zusätzlich mit Glasur als innovatives Materialverfahren im 13./14. Jahrhundert auch eine potenzielle Erhöhung der Wertigkeit gegeben war. H. G. Stephan wies jüngst darauf hin, dass die überwiegend gelb-grünliche Farbigkeit der frühen Glasuren möglicherweise Bronze imitierte, womit hier über die Farbe eine Relation zu einem Aspekt des höherwertigen Hüllenmaterials hergestellt wäre.⁸⁶

Zuletzt sei noch kurz auf Glas als Material der zoomorphen Scherzgefäße eingegangen: Dieses ist im Vergleich zu Metall und Keramik schlecht erwärmbar, da die Gefahr des Bruches in Folge von erhöhter Materialspannung besteht. Dafür ist es auch im Vergleich zu Keramikgefäßen leichter zu reinigen und Flüssigkeiten bzw. etwaige Verunreinigungen sind sichtbar.

Zieht man die hier angeführten Materialrelationen zwischen den Flüssigkeiten und Hüllenmaterialien in Betracht, so erscheint die Nutzung der Gießgefäße aus Messing für Wein aufgrund der Auswirkungen auf den Geschmack eher unwahrscheinlich. Für die Keramik- und Glasgefäße wie auch für die Zinnkannen lässt sich hingegen keine Präferenz für eine bestimmte Flüssigkeit argumentieren. Die Porosität der Schenkgefäße aus Irdenware und der damit

83 Olchawa 2019a, S. 53.

84 Siehe dazu auch Abb. 20: Christus vor Pilatus, Handwaschung mit Löwenaquamanile, im Bildvordergrund Trog mit Zinnkanne, Vollansicht auf: REALonline (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001243>).

85 Siehe Wiewelhove 2002, Katalog, S. 114–118.

86 Stephan 2017, S. 552.

verbundene Flüssigkeitsschwund wurde wohl in Kauf genommen, was bei geringen Wassermengen für rituelle Handwaschungen möglicherweise weniger ins Gewicht fällt als für (wertvolle) Trinkflüssigkeiten. Aber auch hier sei vor allzu utilitaristischen Denkweisen gewarnt, vor allem, wenn es um ritualisierte Praktiken geht.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die in der Forschungsliteratur zu findende These, dass figürliche Gießgefäße ausschließlich für die Nutzung von Wasser im Kontext von Reinigungsritualen verwendet worden sein, zu hinterfragen bzw. auf andere Flüssigkeiten und Gebrauchskontexte zu erweitern ist. Schwierig ist und bleibt die Quellenlage sowohl hinsichtlich materieller Spuren von Flüssigkeitsrückständen und Objektgebrauch als auch hinsichtlich textlicher und bildlicher Überlieferung. Diese Unsicherheiten haben ihre Konsequenzen für die Ausdeutung der figürlichen Motive und sind entsprechend kritisch zu berücksichtigen.

4. Metabolismen and (Anti-)Peristaltiken: die Aspektivierung von Flüssigkeitsaufnahme und -abgabe von Lebewesen beim Hantieren mit figürlichen Gießgefäßen

Als figurale Gießgefäße boten die Geräte auf kommunikativ-symbolischer Ebene einen Mehrwert, der in Verbindung mit den Praktiken, in die diese eingebunden sind, aufgerufen und aktualisiert wurde. Die Praktiken sind somit einerseits – insbesondere in ritualisierten Formen – in diskursive Settings eingebunden, andererseits wirken die Figuren in der Handlung und somit auch kommunikativ mit.⁸⁷ Dies umfasst alle sensorischen Signale, die mit diesen Handlungen einhergehen, wie Geräusche beim Einfüllen und Ausgießen oder eventuell damit verbundene Gerüche und haptische/taktile Erfahrungen im Umgang mit den Gefäßen. Weiters zählen dazu nach T. Pöpper die „Gebrauchsgestiken“, die durch die Ausformung der Gießgefäße und deren Agency in Bezug auf damit vorgegebenen oder zumindest eingegrenzten Körperbewegungen ausübten.⁸⁸

Da aber, wie oben ausgeführt, sowohl die aus diesen Objekten ausgegossenen Flüssigkeiten als auch deren Funktion nicht so eindeutig bestimmbar sind, wie die bisherige Literatur suggeriert,⁸⁹ steht deren symbolische Ausdeutung und Signalwirkung in diskursiven Settings ebenso auf tönernen Füßen. Gleichzeitig kann gerade die potenzielle Substituierbarkeit von Materialien – sowohl der Flüssigkeiten, als auch der Behälter – und des Gebrauchs auch ein Hinweis auf eine potenzielle Offenheit und Dynamik in deren Diskursivierung sein – darauf deutet alleine schon der Jahrtausende lange Gebrauch von formal ähnlichen figuralen Gießgefäßen in unterschiedlichen Kulturen hin. Es gilt daher einen Mittelweg zwischen einer unverbindlichen Polysemie, d. h. offenen Vieldeutigkeit im Sinne des ‚Alles kann alles bedeuten‘, und einer argumentativen Engführung durch eklektizistische Auswahl von Quellen zur Stützung zu suchen. Einmal mehr kann der Zugang der Aspektivierung hier einen

87 Siehe dazu ausführlich Müller 2006, S. 304–312.

88 Pöpper 2015.

89 Vgl. u. a. Olchawa 2017.

Lösungsansatz bieten, weil eben Aspekte schon im heutigen Sprachgebrauch nicht vorgeben, die einzige Möglichkeit aus einem potenziell unendlichen Bedeutungsbestand an Eigenschaften und Zuschreibungen von/an Phänomenen zu sein. Andererseits ist der Blick damit klar auf die Prozesshaftigkeit der Aspektivierung gerichtet.

Im Fall der hier untersuchten Objekte ist dies das Materialverhalten ‚Fließen‘, das auf seine mögliche Aspektivierung in der zeichenhaften Ausdeutung von figürlichen Gießgefäßen im Gebrauch untersucht werden soll, was nicht bedeutet, dass nicht auch andere Flüssigkeitseigenschaften und -verhalten angesprochen wurden. Dass es sich hierbei um einen gesellschaftlich hochbedeutsamen Aspekt in unterschiedlichsten Kontexten handelt, wird auch aus den Beiträgen von Elisabeth Gruber und Heike Schlie in diesem Band deutlich. Die lebensspendende und -erhaltende Wirkung fließenden Wassers auf alle Lebewesen wird religiös in allen drei großen Buchreligionen – und wohl auch darüber hinaus – mit göttlicher Gnade metaphorisch aufgeladen. In der christlichen Taufe überlagert sich dann die Gnadenmetaphorik auch mit Reinheitskonzepten bis hin zu Vorstellungen über Tod und Wiedergeburt.⁹⁰ In fürstlichen Mahlsettings des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit wird die Gnadenmetaphorik über den sprichwörtlichen Überfluss in Verbindung mit der fürstlichen Freigiebigkeit durch Tischbrunnen materialisiert und gleichzeitig Sakralität und Profanität in der Fürstengestalt vereinigt.⁹¹ Dass aber auch Kleinobjekte mit geringen Fassungsvermögen als ‚Gnadenquellen‘ figuriert werden konnten, konnten der Verfasser und H. Schlie am Beispiel eines keramischen Wasserkastens aus dem Lutherhaus in Wittenberg aufzeigen.⁹² Die zeitgenössische Bezeichnung ‚Wandbrunnen‘ zeigt überdies, dass einerseits auch geringe Wassermengen, sofern man sie zum Fließen bringen konnte, als solche verstanden und bezeichnet werden konnten. Gleichzeitig verweist die Synonymsetzung des lateinischen Wortes *fons* sowohl mit ‚Quelle‘ als auch mit ‚Brunnen‘, dass jegliche Brunnen als Fassungen von fließendem Wasser gedacht waren bzw. werden konnten.⁹³

Das Verhalten fließenden Wassers immer an die tiefstmögliche Stelle zu fließen und Pegel an verschiedenen Stellen auszugleichen, wurde ebenfalls schon seit der Antike diskursiv aspektiviert, indem es auf die Tugend der *temperantia* metaphorisch übertragen wurde. Die Darstellung der Tugendpersonifikation mit zwei Gefäßen, bei denen Flüssigkeit von einem in das andere gegossen wird, konnte durchaus auch bei Reinigungsritualen,⁹⁴ theoretisch aber auch bei Schenkritualen im kulturellen Gedächtnis der Beteiligten und Zuschauer*innen aufgerufen werden. Die beim Flüssigkeitsausgleich beteiligten ‚kommunizierenden Gefäße‘ konnten diese Funktion auch im übertragenen Sinne auf die beteiligten Personen ausüben.⁹⁵

Für diese potenzielle Aspektivierungen von Flüssigkeits-Wirkungen stellt sich daher als nächste Frage, welche Bezüge zwischen der Motivik der figu-

90 Siehe dazu den Beitrag von Heike Schlie in diesem Band (mit weiterführender Literatur).

91 Dazu u. a. Wiewelhove 2002; Oschema 2008.

92 Kühltreiber/Schlie 2021.

93 Oschema 2008, S. 175.

94 Müller 2006, S. 44f.; zur Figur der Temperantia am Ausguss des Frauenkopf-Aquamanile aus dem Ungarischen Nationalmuseum in Budapest siehe Olchawa 2019a, S. 156f. und Kat. Nr. 34.

95 Zum Ausgleich der Temperamente in der mittelalterlichen Humoralpathologie siehe u. a. Rippmann 2000.

ralen Gießgefäße und dem Fließverhalten der von ihnen aufgenommenen bzw. abgegebenen Substanzen bestanden haben könnten. Dass es neben vereinzelten anthropomorphen Wesen vor allem Tiere sind, auf die die Produzent*innen der Gefäße als Gefäßkörper oder *pars pro toto* als Köpfe an den Ausgüssen von Kesseln und Kannen motivisch rekurrierten, mag in der langen Vorgeschichte dieser Objekte seine Wurzeln haben: Tierbälge, vor allem Ziegenhäute, dienten als schlauchartige Behälter für Getränke aller Art.⁹⁶ Im Alten Testament werden Tierbälge und Ledergefäße als Behälter von Wasser (Gen 21,19), Wein (1 Sam 16,20) sowie Milch (Ri 4,19) genannt. Dabei wurden für die Nutzung der Tierhäute in der Regel die Beine abgebunden, das Einfüllen und die Flüssigkeitsabgabe erfolgte bei einer einzigen Öffnung im Halsbereich.

Im Gegensatz dazu besitzen nahezu alle figürlichen Gießgefäße zwei Öffnungen – eine Eingussöffnung am Rücken/beim Bügel oder auf der Kopfoberseite, und eine Ausgussöffnung im Maul, an der Brust/am Vorderkörper. Wie die Versuche gezeigt haben, kann im Gegensatz zu den mykenischen *Rhyta* das Nachahmen von Trinken mittels der vorderen/unteren Öffnung mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Fokussieren wir auf das Ausgießen, so werden mehrere Formen der Flüssigkeitsabgabe durch entsprechende Körperöffnungen assoziativ aufgerufen.

Die häufigste Darstellungsform im Objektgebrauch ist das Speien durch das Ausgießen der Flüssigkeit durch das Maul. Nur bei Püsterich-Figuren entweicht Dampf anstelle von flüssigen Substanzen durch den Mund/das Maul. Die zweithäufigste Assoziation ist jene des Urinierens oder Ejakulierens durch das männliche Glied, wie es anhand von männlich ausgezeichneten Wesen wie Kentauren, aber auch einem Judenaquamanile, durch die am Vorderkörper steil aufragende Tülle bildhaft aufgerufen wird. Im Gegensatz zur Antike ist bislang kein figürliches Gießgefäß bekannt, bei dem durch weibliche Brüste Flüssigkeit aus dem Körper tritt; die Vagina spielt in keiner der Epochen als Ein- oder Ausgussöffnung eine Rolle.

Diese Varianten ergeben einerseits Aspektivierungen in Bezug auf die dargestellten Wesen, andererseits bilden sie gemeinsame Bedeutungsfelder mit figürlichen Ausgestaltungen anderer Ausgüsse, insbesondere mit Laufbrunnenfiguren, Wasserspeiern und Tischbrunnen-Skulpturen. Daher wird im Folgenden auf beide Bezugsnetzwerke, auf ihre Überlappungen, aber auch Differenzierungen fokussiert.

Das Speien kann in Bezug auf die biologischen Vorgänge und die damit verbundenen Erfahrungen als Anti-Peristaltik, d. h. als unfreiwillige Abgabe von Nahrung und Flüssigkeit, verstanden werden. In Kombination mit der Befüllung der Körper von deren Rückseite entsteht im Gebrauch somit so etwas wie ein umgekehrter Stoffwechselprozess, der dem Wesen vom Bediener/von der Bedienerin aufgezwungen wird. Dies verbindet Gießgefäße mit Wasserspeiern, Brunnenfiguren, eventuell auch mit Tischbrunnenfiguren.⁹⁷ Während bei den (Tisch-)Brunnenfiguren bislang deren Deutung eher allgemein assoziativ mit Wasser und dessen Angebotscharakter (Affordanzen) diskutiert wurde,⁹⁸ gibt

96 Scheibler 2006.

97 Die fließenden Übergänge zwischen den Funktionstypen, um in der Metaphorik zu bleiben, werden insbesondere beim Gebrauch, Rezeption und Neuinterpretation von Brunnenfiguren aus dem islamischen Spanien ersichtlich: Contadini 2020, S. 215–230.

98 Zur allegorischen Aufladung von Brunnenfiguren, auch im Tugend- und Lasterkontext, siehe u. a. Kern 2002; Gamp 2008; Gartenmeister 2008.

es zur Frage der zeichenhaften Bedeutung und Wirkung von Wasserspeiern deutlich mehr Literatur. Allerdings ist deren Interpretation bislang ebenso divergent wie bei den Gießgefäßen, insbesondere bei den Aquamanilien. Zum einen wird deren intendierte apotropäische Wirkung betont, zum anderen auch in Bezug auf das Speien auf den (erzwungenen) Dienst von Dämonen und unreinen Kreaturen hingewiesen.⁹⁹ Beide Deutungen schließen einander nicht aus, da ja das erzwungene Speien von Dachwasser – als Kontaktflüssigkeit zwischen Sakralbau, Kreatur und kirchlichem Umfeld/Kirchhof – als eine von mehreren möglichen Gnadenwirkungen auch als unheilabwehrend verstanden worden sein könnte.¹⁰⁰

Der Verfasser hat den Versuch unternommen, auf Basis von Überblicksliteratur zu den einzelnen speienden Objektgattungen die jeweilige Motivik auf deren Häufigkeit im deutschsprachigen Raum des 12.–16. Jahrhunderts zu erfassen.¹⁰¹ Diese Musterbildung erhebt keinen Anspruch auf allzu hohe statistische Genauigkeit, gibt aber zumindest Trends wieder (siehe **Tab. 1**): Dabei zeigen sich zwischen Wasserspeiern, Tischbrunnen und figürlichen Gießgefäßen Übereinstimmungen, aber auch Differenzen. Diese betreffen freilich auch die Subgruppen der Aquamanilien aus Metall versus aus Keramik, die Bügelkannen und Lavabokessel wie auch die Henkelkannen mit zoomorphen Ausgüssen. Auffällig ist dabei der Befund, dass zwischen allen Objektgruppen immer nur partielle Übereinstimmungen vorherrschen, keine aber in ihrem Motivspektrum eine andere ausschließt. Mit Vorsicht lässt dies auf entsprechend offene diskursive Bezugssysteme schließen, die nicht allein durch die produktionstechnische Limitierung mancher Motive in unterschiedlichen Materialien, mangelndes Können der Produzent*innen oder mangelndes Interesse an differenzierter Darstellung erklärbar sind.¹⁰²

Folgende motivische Übereinstimmungen konnten festgestellt werden:

- Sowohl bei den Metall-Aquamanilien wie auch jenen aus Keramik sind Ritter/Reiter häufig vertreten, schwächer ist die Übereinstimmung bei Hirschen und Misch- und Fabelwesen.
- Metallische Aquamanilien und Wasserspeier zeigen beide häufig Misch- und Fabelwesen (Drachen, Greifen, etc.), ebenso, wenngleich mit geringerer Belegzahl, Widder bzw. Steinböcke.
- Auch bei Keramik-Aquamanilien und bei Bügelkannen/Lavabo-Kesseln sind Widder relativ häufig vertreten. Die bei den Kannenausgüssen identifizierbaren Schweine und Hunde spielen bei den Keramik-Aquamanilien eine geringere Rolle, sind aber auch durch Einzelexemplare belegt.
- Widder sind also ein verbindendes Motivmuster zwischen Keramik-Aquamanilien und Wasserspeiern, weniger Schweine und Hunde.
- Widder, Schweine, Hunde sowie auch Hasen sind bei Bügelkannen/Lavabo-Kessel und Wasserspeier häufig auftretende Motive.

99 Dazu u. a. Dinzelsbacher 1999, S. 116–120; Classen 1999; Schymiczek 2006, S. 128–132 (mit weiterführender Literatur).

100 Vgl. dazu auch den Diskurs zu den sog. „Traufbestattungen“ von verstorbenen Neugeborenen und Kleinkindern: Hausmair 2019.

101 Für die Metall-Aquamanilien (ca. 400 Stück) Olchawa 2019a; für Keramik-Aquamanilien (ca. 600 Stück) Kasten 1976 und Stephan 2017; für Bügelkannen (keine Gesamtzahl überliefert) Huber 2011; für Wasserspeier (keine Gesamtzahl überliefert) Schymiczek 2006; für Tischbrunnen (23 materiell, weitere 9 bildlich überliefert) Wiewelhove 2002.

102 Vgl. dazu in Bezug auf das stärkere semiotische Rauschen von keramischen Aquamanilien gegenüber Metall-Aquamanilien Müller 2006, S. 244.

	Metall-Aquamanilien	Keramik-Aquamanilien	Lavabo	Messing-kannen	Wasser-speier	Tisch-brunnen
Löwen	●●●	●	--		●	●●
Drachen, Basilisken, Mischwesen	●●●	●		●● (Ausguss, Griff)	●●●	●●
Sirenen	●	●			●	●
Köpfe, Büsten	●					
Hirsch	●●	●●			●	●
Reiter/Ritter	●●●	●●●				
Pferd o. Reiter		●●●			●	
Schweine/Eber		●	●●		●	
Hund/Wolf		●●	●●		●●	
Hahn	●	●				
Taube	●					
Widder/Steinbock		●●●	●●		●●	
Hase			●●		●	
Schaf		●			●	
Affe		●			●●	
Igel		●				
Stier		●			●	
Katze/Kater					●	
Jude	●	●			●●	
Schildträger					●	●
Bartgreifer					●	
Halsgreifer					●	
Adler				● (Ausguss)		
Wilder Mann						●
Bär		●				

Tab. 1 Motive speiender Figuren bei verschiedenen Objektkategorien. Legende: XXX (sehr häufig); XX (häufig); X (selten), in Klammer: unsicherer Beleg; Gestaltung: Cornelia Paris.

Wie man anhand dieser Tabelle¹⁰³ beobachten kann, gestaltet es sich trotz der großen motivischen Bandbreite speiender Wesen schwierig, explizite Stellen in den antiken und mittelalterlichen Naturlehren und Bestiarien einschließlich der Physiologus-Schriften zu finden, die speiende Lebewesen situativ beschreiben und ausdeuten. Der bekannteste und wohl auch innerhalb der Physiologus-Schriften am breitesten überlieferte Beleg bezieht sich auf den Hirschen, der in Felsspalten/Höhlen speit, um Schlangen/Drachen herauszutreiben, damit er sie töten kann – was christologisch ausgedeutet wird.¹⁰⁴ Dass Pelikane, Reiher und Störche nach der Naturlehre von Aelian Futter für die Jungen ausspeien, wird nur bei den Pelikanen allgemein auf das christliche Liebesgebot hin ausgedeutet.¹⁰⁵ Dass der Pelikan mit seinem Blut seine Kinder wiederbelebt, ist zwar ein breit rezipiertes Motiv, spielt aber wiederum in Bezug auf das Speien nur indirekt eine Rolle. Da alle drei Vögel aber wiederum nicht als Vorlagen für Gießgefäße oder Wasserspeier gedient haben dürften, fallen sie ohnehin für weiterführende Überlegungen aus.

¹⁰³ Die Häufigkeitsbewertung ist relational innerhalb einer Objektgruppe und nicht auf absolute Belegzahlen zu beziehen. Zu den Größenordnungen: „Selten“ bezeichnet Einzelbelege, die sich in allen Kategorien unter 5 Nachweisen bewegen. Während bei den Keramik-Aquamanilien „häufig“ für Nachweise von mehr als 30 Belegen verwendet wurde, gilt dieselbe Größenkategorie bei Metall-Aquamanilien bei mehr als 10 Exemplaren. Daher sind diese Angaben nur als Richtwerte zu verstehen. Zu berücksichtigen ist weiters die unterschiedliche Produktions- und Nutzungszeit der hier angeführten Objektkategorien und die sehr stark divergierende Überlieferung: für Metall-Aquamanilien 12.–16. Jh., Keramik-Aquamanilien vor allem 13./14. Jahrhundert, Bügelkannen aus Keramik (keine Gesamtzahlen in der Literatur auffindbar) 13./14. Jahrhundert, Lavabo-Kannen aus Metall 14.–16. Jahrhundert; Messing-Kannen 15./16. Jahrhundert; Wasserspeier 13.–16. Jahrhundert. Die gemeinsame zeitliche Schnittmenge bildet somit das 13./14. Jh., alle hier angeführten Belege stammen aus dem deutschsprachigen Raum.

¹⁰⁴ Siehe u. a. Henkel 1976, S. 186f.; Müller 2006, S. 269; Olchawa 2019a, S. 163.

¹⁰⁵ Aelian, De natura animalium, 3.20, zitiert nach Kraus 2019, S. 75.

Unter den vielen Tieren, die mit dem Laster der Völlerei (*gula*) assoziiert werden, kann aktuell nur die Katze in dem hier betreffenden Kontext zitiert werden, wenngleich bislang keine expliziten Bezugnahmen auf deren Speien nach dem Putzen gefunden werden konnten.¹⁰⁶ Ein entsprechender bildlicher Beleg für Katzen als Sinnbild der Völlerei (nebst anderen Tieren als Lasterallegorien) kann aktuell erst für die Mitte des 16. Jahrhunderts angeführt werden.¹⁰⁷ In den *Concordantiae Caritatis* des Ulrich von Lilienfeld frisst ein Hund, wenn er krank ist, bitteres Kraut und erbricht daraufhin, um wieder gesund zu werden.¹⁰⁸ Angesichts der vielen drachenartigen Kreaturen auf allen hier angeführten Objektkategorien und deren Gleichsetzung mit der Schlange als kreatürlichem Urbild des Bösen liefern Physiologus-Schriften noch einen wertvollen Hinweis: So speien diese Gift aus, bevor sie Wasser trinken, um sich nicht selbst zu vergiften.¹⁰⁹ Das Speien von Tieren wurde somit in Bezug auf einzelne Tiere und Wesen im christlichen Heilskontext ausgedeutet; insgesamt sind die Belege aber zu dünn bzw. die Anzahl an Tieren/Wesen im Vergleich zu den Figurationen in Gießgefäßen zu gering, um allein auf dem Speien ein in sich geschlossenes Deutungssystem zu plausibilisieren.

Dies gilt umso mehr für die anderen körperbezogenen Ausgießmotive: Für die Konnotation des röhrenförmigen Ausgusses mit dem Urinieren/Ejakulieren aus dem Penis lassen sich einzelne Belege bei metallenen und keramischen Aquamanilien wie auch bei Wasserspeiern finden. Das ‚Brustweisen‘ mit Ausgießen von Flüssigkeiten durch weibliche Brüste ist hingegen nur bei Tischbrunnen belegt; als Wasserspeier sind eine Kentauren vom Magdeburger Dom¹¹⁰ und eine weitere weibliche Figur vom Kölner Dom¹¹¹ jeweils mit weisender Brust gestaltet, die Ausgussöffnung bildet aber in beiden Fällen der Mund. Rektales Ausgießen von Wasser ist bislang (und dies auch nur selten) ausschließlich bei Wasserspeiern belegt.¹¹² Das Ausgießen durch Gefäße, die von menschlichen Figuren gehalten werden, findet sich ebenfalls nur bei Wasserspeiern, die Formen zeigen dabei keine Ähnlichkeit zur figuralen Gießgefäßen.¹¹³

Wie also umgehen mit der Tatsache, dass es unbestreitbar motivische Überschneidungen aller Flüssigkeiten abscheidenden Objektgruppen gibt, aber kein konsistentes und für alle Kreaturen durch Texte belegbares Deutungsmuster? Blickt man auf die bei Brunnenfiguren, aber auch bei den Metall-Aquamanilien zuletzt stark favorisierten Tugend- und Lasterallegorien, so kann das Speien als eine Aspektivierung unter mehreren in diesem offenen Deutungsfeld betrachtet werden. Zu untersuchen wäre, inwieweit diverse Kreaturen in mittelalterlicher Dialektik zur körperlichen wie moralischen Reinigung dienstbar gemacht werden sollten und damit die unvollkommene Schöpfung dem Heilsgeschehen unterworfen wird.¹¹⁴ Die den kreatürlichen Körper

106 Siehe u. a. Blaschitz 1992, bes. S. 598–601; Grduszek 2017, S. 74f; unter *luxuria*: Dittrich/Dittrich 2004, S. 254.

107 Heinrich Aldegrever: Die Völlerei 1552, Foto: Universalmuseum Joanneum/N. Lackner; siehe auch Dittrich/Dittrich 2004, S. 261–263.

108 Stiftsbibliothek Lilienfeld, cod. 151, fol. 140v–141r; editiert: Douteil 2010, S. 289. Für diesen Hinweis möchte ich mich bei Isabella Nicka herzlich bedanken.

109 Klinger/Kraß 2017, S. 20.

110 Schymiczek 2006, S. 84f.

111 Schymiczek 2006, S. 86–89.

112 Freiburger Münster: Dinzelbacher 1999, S. 119; Burg Neuhaus an der Donau (Oberösterreich), Bergfried (14. Jh.): Götting/Grüll 1967, S. 94 u. Abb. 18.

113 Schymiczek 2006, S. 122–125.

114 Vgl. dazu u. a. Kührtreiber 2021.

durchfließenden Substanzen könnten in diesem Sinne durch einen umgekehrt gedachten Metabolismus von unreinen zu reinen Flüssigkeiten verwandelt werden: Aus aufgenommenen Flüssigkeiten werden keine abzuscheidenden Körpersäfte, sondern Körpersäfte werden zu Segens- und Gnadengaben. Dies ist für die Handwaschrituale plausibel, aber auch die – ritualisierte – Aufnahme von Wein wäre in dieser Weise denkbar. Allerdings fehlen für diese These aktuell noch jegliche zeitgenössischen Belege; hier ist zukünftige Quellenarbeit gefordert.

Es können aber auch Unterschiede zwischen den Funktionstypen der Flüssigkeitsverhalten herausgearbeitet werden: Brunnen sind, wie bereits oben durch die begriffliche Überschneidung mit der Quelle (*fons*) dargelegt, als potenziell unendlich fließend gedacht und entsprechend metaphorisch aufgeladen. Tischbrunnen bieten hingegen nur Überfluss auf Zeit, wobei auch echte Laufbrunnen bisweilen für derartige fürstliche Inszenierungen situativ umfunktioniert wurden.¹¹⁵ Wasserspeier sind funktional auf die Abgabe großer Wassermengen hin dimensioniert, leisten dies aber nur situativ, wenn Regen fällt, der dann als ‚Himmlisches Wasser‘ und im positiven Sinne mit dem Haus Gottes kontaminiert, verteilt und ausgegossen wird. Figürliche Gießgefäße leisten ihre Dienste, nicht zuletzt wegen ihrer geringen Fassungsvermögen, auch nur kurzfristig und situativ. Ihre große diskursive Stärke liegt in ihrer Einbettung in ritualisierte Settings mit entsprechender Gebrauchsgestik, deren Wirkung durch Wiederholung verständlich und verinnerlicht wurde. Der Gebrauch wird im Ritual diskursiviert und wirkt somit auf die Praktiken zurück. Dies gilt auch dann noch, wenn die Settings beispielsweise von der Liturgie zum profanen Mahl wechseln oder wenn durch das Anbringen eines Wasserhahns die Bedienung eines Aquamaniles für die Handreinigung auch ohne Dienstpersonal möglich war. Bestimmte Aspekte wandern durch leicht abgewandelte Kontexte in neue Bedeutungsbestände, wobei die kulturelle Präsenz bestimmter Phänomene, wie das Speien von Flüssigkeiten, eine Agency im Sinne einer Wirkmächtigkeit für die Schaffung neuer Bedeutungsebenen und einer (teilweisen) Neuaspektivierung entwickeln kann. Letztendlich könnten somit die frühneuzeitlichen Scherzgefäße ihre komische Wirkung genau durch die Kenntnis (älterer) Aspektivierungen von Flüssigkeiten in Reinigungs- und Trinkritualen entwickelt haben, vergleichbar den obszönen Badges als Substitute mittelalterlicher Pilgerzeichen.¹¹⁶ Die Affordanz sakraler und ritueller Handlungen für ein humoreskes Reframing ist ein klarer Fall von Aspektivierung.

Es bleibt somit festzuhalten, dass das Figurenspektrum figuraler Gießgefäße mit hoher Wahrscheinlichkeit keinem geschlossenen Deutungsfeld zugewiesen werden kann. Insofern sind auch das Speien aus dem Mund bzw. das Ausströmen der Flüssigkeit aus penisartigen Ausgussröhren ebenfalls nur Aspektivierungen, die diskursiv – in der Performanz wie möglicherweise auch im Denken und Sprechen darüber – aktiviert und in offene und dynamische Bedeutungsfelder eingespeist wurden. Dies verbindet die Gießgefäße freilich mit einer Vielzahl anderer offener Bildsysteme des Mittelalters und könnte ein Grundcharakteristikum mittelalterlicher Diskurskulturen sein.¹¹⁷

115 Oschema 2008, S. 176–180.

116 Siehe dazu u. a. Winkelmann/Wolf 2004; Retsch 2019.

117 Vgl. dazu Hylla/Kührtreiber 2021; Lutz 2005.

5. Verlebendigung durch Wasser und Wein?

Zur Frage möglicher Relationen von Flüssigkeiten und Behältermaterialien aus diskursiver Sicht

So bleibt noch zu fragen, inwieweit spezifische Aspekte der Hüllenmaterialien durch die Flüssigkeiten, die sie enthalten, aspektiviert wurden. Im Fall der aus Kupferlegierungen gefertigten Aquamanilien hat dies J. Olchawa zuletzt in Bezug auf die Rolle von Bronze für die Tempelausstattung in Jerusalem, insbesondere für das ‚Ehernen Meer‘ als Becken für Reinigungsrituale der Priester, überzeugend dargelegt.¹¹⁸

Aber auch für Keramik spielen Flüssigkeiten, konkret Wasser, sowohl in den Herstellungsprozessen als auch in deren Diskursivierung eine wesentliche Rolle: Seit dem zweiten Schöpfungsbericht im Buch Genesis 2,7 wird der göttliche Schöpfungsakt des Menschen mit den Materialien Erde und Wasser in Verbindung gebracht: Es ist der (Morgen-)Tau, der die Erde (*limus terrae* nach der Vulgata) durchtränkt und somit für die Gestaltung des Menschen formbar macht. Damit wird nicht nur auf die Bedeutung von Wasser für die Fruchtbarkeit der Erde angespielt, sondern auch auf die zentrale Rolle von Wasser, um Ton plastisch und formbar zu machen. Genau dieser Aspekt wird auch in zahlreichen theologischen und literarischen Texten des Mittelalters aufgegriffen und ausgedeutet.¹¹⁹ Auch Glas, das Hauptmaterial von frühneuzeitlichen Scherzgefäßen, ist seit der Antike in vielerlei Hinsicht symbolisch aufgeladen, hier sei nur auf die ‚Lauterkeit‘, symbolisiert in der Transparenz des Glases, verwiesen, die wohl auch für die Nutzung von Glasgefäßen als Reliquienbehälter maßgeblich gewesen sein dürfte.¹²⁰

In allen drei Fällen – dem Bronzeguss, der Glasherstellung und dem Töpfern – wird amorphen, teilweise verflüssigten Materialien plastische Gestalt verliehen. Der Guss insbesondere in der Technik der ‚verlorenen Form‘, bei dem der Wachskern in der Lehmform durch die flüssige Bronze substituiert wird, wurde ebenso wie das Töpfern mit dem Schöpfungsakt Gottes in Verbindung gebracht.¹²¹ Den aus Bronze und Keramik geformten Figuren kann auf Basis dieses diskursivierten Materialwissens somit eine potenzielle Lebendigkeit zugesprochen werden, wenngleich für die Bronze die expliziten Belege für diese These vor dem 16. Jahrhundert fehlen.¹²² Im Metabolismus des Durchflusses beim Gebrauch der Gießgefäße konnten diese Wesen als situativ verlebendigt gedacht werden: Erst dadurch konnte ihre dienende Funktion als Kreaturen ihre volle Wirkung entfalten. Damit stimmt die von J. Olchawa in Bezug auf metallene Aquamanilien geprägte Formel *„material follows form follows function“*¹²³ allenfalls in Bezug auf die Materialität der Gefäße; in Bezug auf die flüssigen Substanzen müsste es hingegen *„form follows function follows material“* heißen.

118 Olchawa 2019a, S. 41–44; Olchawa 2016, S. 31f. Auf die Verbindungen zwischen flüssiger Bronze im Guss und fließendem Wasser sei auf den Beitrag von Heike Schlie in diesem Band verwiesen.

119 Kühtreiber/Schichta 2023, S. 2–7.

120 Siehe u. a. Röber 2015; Gai 2001.

121 Zur Bronze Weinryb 2016, S. 44–51.

122 Siehe Beitrag Heike Schlie sowie Bushart/Haug 2016, S. 7f.

123 Olchawa 2016.

6. Conclusio

Das Fließverhalten von Flüssigkeiten durchläuft viele Wissens- und Bedeutungsbestände mit entsprechend unterschiedlichen Aspektivierungen, die z. T. wie Becken in einer Kaskade von einer Aspektivierung zur nächsten führen, ohne damit allzu enge Kausalitäten postulieren zu wollen oder zu können. Als fließend kann für die hier behandelten Flüssigkeiten auch das mit ihnen verbundene Wissen angesehen werden: Die Beobachtung des Fließverhaltens von Substanzen und seiner Wirkungen insbesondere auf Lebewesen wird unter anderem affordant aspektiviert in Bezug auf ‚Reinigung‘ und ‚Durst löschen‘. Die kontextabhängigen Diskurse um die Gefäße wirken wiederum auf die Praktiken zurück (Gebrauchsgestik) und bilden Wissensbestände rund um Objektvergesellschaftungen von Flüssigkeiten, Praktiken, Gefäßen, deren Materialitäten und spezifischen Settings. Spätestens mit der Weitergabe dieses Wissens und der Einbindung in sinngebende Relationen wie Kultur, Religion etc. werden diese diskursiviert und den Materialien über das Praxiswissen hinausgehende Bedeutungen zugeschrieben. Im (ritualisierten) Gebrauch wirken sich diese Aspektivierungen wiederum auf die Praktiken, die Gebrauchssettings, die Auswahl der Flüssigkeiten, die Auswahl, Gestalt und Materialität der Gefäße und die beteiligten menschlichen Akteure aus. Die Aspektivierungen starten von Neuem Damit sind Aspektivierungen zentrale Faktoren soziokultureller Prozesse, in denen Aspekte in neue Wissens- und Bedeutungsbestände eingespeist werden, um letztendlich wiederum aus diesen zu schöpfen.

7. Bibliografie

- Barnet, Peter / Dandridge, Pete (Hg.): *Lions, Dragons & other Beasts. Aquamanilia of the Middle Ages, Vessels for Church and Table*. New York/New Haven/London 2006.
- Blaschitz, Gertrud: *Die Katze*. In: Gertrud Blaschitz / Helmut Hundbichler / Gerhard Jaritz / Elisabeth Vavra (Hg.): *Symbole des Alltags. Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*. Graz 1992, S. 589–616.
- Bloch, Peter: *Aquamanilien. Mittelalterliche Bronzen für sakralen und profanen Gebrauch*. Mailand/Genf 1981.
- Bodner, Neta: *Jewish Ritual Baths Immersion and Spiritual Renewal in the Medieval City*. In: Elisheva Baumgarten / Ido Noy (Hg.): *In and Out, Between and Beyond: Jewish Daily Life in Medieval Europe*. The Max and Iris Stern Gallery, Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem 2021, S. 29–34 [online]. (https://beyond-the-elite.huji.ac.il/sites/default/files/beyond-the-elite/files/neta_article.pdf).
- Brandt, Michael (Hg.): *Bild & Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*. Dom-Museum Hildesheim 2008.
- Braun, Joseph: *Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung*. München 1932.
- Bühlmann, Walter: *Mit Kamm und Krug. Entdeckungsreise zu Verena von Zurzach*. Luzern 2009.
- Bushart, Magdalena / Haug, Henrike: *formlos-formbar. Bronze als künstlerisches Material*. In: Dies. (Hg.): *formlos-formbar. Bronze als künstlerisches Material*. Köln 2016, S. 7–17.
- Classen, Albrecht: *Gargoyles – Wasserspeier. Phantasieprodukte des Mittelalters und der Moderne*. In: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen. *Mittelaltermythen Bd. 2*. St. Gallen 1999, S. 127–134.

- Contadini, Laura: Wondrous Animals. Zoomorphic Metal Figures from al-Andalus. In: Joanna Olchawa (Hg.), Löwe, Wölfling, Greif. Monumentale Tierbronzen im Mittelalter. Object Studies in Art History Bd. 4. Berlin-Boston 2020, S. 213–235.
- Dexel, Thomas: Gebrauchsgerät Typen II: Das Metallgerät Mitteleuropas vom Spätmittelalter bis in das 19. Jahrhundert. München 1981.
- Dinzelbacher, Peter: Monster und Dämonen am Kirchenbau. In: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. St. Gallen. Mittelaltermythen Bd. 2. St. Gallen 1999, S. 103–126.
- Dittrich, Sigrid / Dittrich, Lothar: Lexikon der Tier-symbolik. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts. Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 22. Petersberg 2004.
- Douteil, Herbert: Die „Concordantie caritatis“ des Ulrich von Lilienfeld: Edition des Codex Campililiensis 151 (um 1355). 2 Bde. Bd. 1: Einführungen, Text und Übersetzung, Bd. 2: Verzeichnisse, Quellenapparat, Register, Farbtafeln der Bildseiten der Handschrift, hg. von Rudolf Suntrup / Arnold Angenendt / Volker Honemann. Münster 2010.
- Ehret, Gloria: Von Schnapshunden und Rüsselbechern. In: Weltkunst 2019 (162) [online]. (<https://www.weltkunst.de/kunstwissen/2019/09/von-schnapshunden-und-ruesselbechern>).
- Ewald, Jürg / Tauber, Jürg: Die Burgruine Scheidegg bei Gelterkinden. Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters, Bd. 2. Olten 1975.
- Felgenhauer-Schmiedt, Sabine: Katalog. In: Harl, Ortoff (Hg.), Keramische Bodenfunde aus Wien. Mittelalter – Neuzeit. Wien o. J. (1982), S. 37–126.
- Fox, Richard / Panagiotopoulos, Diamantis / Tsouparopoulou, Christina: Affordanz. In: Thomas Meier / Michael R. Ott / Rebecca Sauer (Hg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Materiale Textkulturen. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933, Bd. 1. Berlin/München/Boston 2015, S. 63–70.
- Gai, Antonella Sveva: Reliquiengläser aus Altarsepulkren. Eine Materialstudie zur Geschichte des deutschen Glases vom 12. bis zum 19. Jahrhundert. 2 Bde. Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, 30/1–2. Leinfelden/Echterdingen 2001.
- Gampp, Axel Christoph: Sprudelnde Moral. Die Ikonographie des Fribourger Brunnenprogramms als Ausdruck geistig-moralischer Aufrüstung im 16. Jahrhundert. In: Dorothee Rippmann (Hg.): „... zum allgemeinen statt nutzen“. Brunnen in der europäischen Stadtgeschichte. Referate der Tagung des Schweizerischen Arbeitskreises für Stadtgeschichte, Bern, 1.–2. April 2005. Trier 2008, S. 25–36.
- Gartenmeister, Marion: Sakrale Brunnenikonographie als politische Aussage der städtischen Obrigkeit im konfessionellen Zeitalter. Der Samaritanerbrunnen in Freiburg im Üchtland. In: Dorothee Rippmann (Hg.): „... zum allgemeinen statt nutzen“. Brunnen in der europäischen Stadtgeschichte. Referate der Tagung des Schweizerischen Arbeitskreises für Stadtgeschichte, Bern, 1.–2. April 2005. Trier 2008, S. 37–46.
- Götting, Wilhelm / Grüll, Georg: Burgen in Oberösterreich. Schriftenreihe der oberösterreichischen Landesbaudirektion, Bd. 21, Wels 1967.
- Grduzak, Denise: Die Katze. In: Judith Klinger / Andreas Kraß (Hg.): Tiere: Begleiter des Menschen in der Literatur des Mittelalters. Köln 2017, S. 63–76.
- Gross, Uwe: Die Bügelkanne, eine Hauptform der süddeutschen Keramik des Hoch- und Spätmittelalters. In: Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich 1991 (7), S. 69–78.
- Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin 2005.
- Hausmair, Barbara: „Traufkinder“ im Mittelalter? Überlegungen zu Kleinkindbestattungen, Taufstatus und einem populären Deutungsansatz. In: Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich 2019 (35), S. 150–166.
- Heidegger, Martin: Das Ding (1950). In: Ders.: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Bd. 7: Vorträge und Aufsätze. Frankfurt am Main 2000, S. 165–187 (im Erstdruck S. 157–179).

- Henkel, Nikolaus: Studien zum Physiologus im Mittelalter. In: Hermea. Germanistische Forschungen Neue Folge, Bd. 38. Tübingen 1976.
- Herdits, Hannes: Allgemeine Bemerkungen zur experimentellen Archäologie. In: Gerhard Jaritz (Hg.): History of Medieval Life and the Sciences. Proceedings of an International Round-Table-Discussion. Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Diskussionen und Materialien, Bd. 4. Wien 2002, S. 54–61.
- Höhl, Claudia / Lutz, Gerhard / Olchawa, Joanna (Hg.): Drachenlandung. Ein Hildesheimer Drachen-Aquamanile des 12. Jahrhunderts. Objekte und Eliten in Hildesheim 1130 bis 1250, Bd. 1. Regensburg 2017.
- Holl, Imre: Külföldi Kerámia Magyarországon (Ausländische Keramikfunde in Ungarn). In: Budapest Régisegei 1955 (16), S. 147–197.
- Holl, Imre: Tischgerät im spätmittelalterlichen Buda. Archäologische Angaben und deren Schranken, Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae 2005 (56), S. 311–384.
- Huber, Elfriede H.: Spielen mit der Form. Bügelkannen mit zoomorphen Ausgussröhren aus dem keramischen Fundgut Wiens. In: Sabine Felgenhauer-Schmiedt / Nikolaus Hofer / Karin Kührtreiber / Gabriele Scharrer-Liška (Hg.): Keramik und Technik. Internationale Fachtagung der Österreichischen Gesellschaft für Mittelalterarchäologie und 43. Internationales Symposium für Keramikforschung, Mautern an der Donau, 20.–25. September 2010. Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich, Bd. 27, 2011, S. 91–101.
- Hütt, Michael: „Quem lavat unda foris...“ Aquamanilien. Gebrauch und Form. Mainz am Rhein 1993.
- Hylla, Alexandra / Kührtreiber, Thomas: Mobile Kleinbildsysteme – Überlegungen zur Bildproduktion und -rezeption von ‚handlichen‘ Objekten. In: Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich 2021 (37), S. 279–305.
- Ingold, Tim: „Materials against materiality“. In: Archaeological Dialogues 2007 (14), S. 1–16.
- Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit: Begriffsforum. In: Dass. (Hg.): Object Links – Dinge in Beziehung. Formate – Forschungen zur Materiellen Kultur, Bd. 1. Wien/Köln/Weimar 2019, S. 21–24.
- Jütte, Robert: Hand Washing before Meals – a Distinctive Marker between Jews and Gentiles before the Emancipation. In: Robert Jütte / Romedio Schmitz-Esser (Hg.): Handgebrauch. Geschichten von der Hand aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit. Paderborn 2019, S. 97–110.
- Kasten, Eberhard: Tönerne figürliche Gießgefäße des Mittelalters in Mitteleuropa. In: Arbeits- und Forschungsberichte zur sächsischen Bodendenkmalpflege 1976 (20/21), S. 387–558.
- Kern, Margit: Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm. Berlin 2002.
- Klinger, Judith / Kraß, Andreas: Einführung. In: Dies. (Hg.): Tiere: Begleiter des Menschen in der Literatur des Mittelalters, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 9–32 [online]. (<https://www.vr-elibrary.de/doi/10.7788/9783412506582-001>).
- Koehl, Robert B.: Aegean Bronze Age Rhyta. Prehistory Monographs Bd. 19. Pennsylvania 2006.
- Kraus, Thomas J.: Von Einhorn, Hirsch, Pelikan und anderem Getier. Septuaginta, Physiologus und darüber hinaus. In: Zbyněk Kindschi Garský / Rainer Hirsch-Luipold (Hg.): Christus in natura. Quellen, Hermeneutik und Rezeption des Physiologus. Studies of the Bible and Its Reception Bd. 11, Berlin-Boston 2019, S. 63–79 [online]. (<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110494143-008/html>).
- Kührtreiber, Thomas: Das Unreine diene zur Reinigung. Ein spätmittelalterliches Gießgefäß in Form eines Juden aus Krems an der Donau. In: Astrid Peterle / Adina Seege / Domagoj Akrap / Danielle Spera (Hg.): Unser Mittelalter! Die erste jüdische Gemeinde in Wien. Wien 2021, S. 90–97, S. 172.
- Kührtreiber, Thomas / Schichta, Gabriele: Shaping Matter(s) – Plastisch formbare Materialien als Kulturträger. Eine Einleitung. In: MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online 2023 (6), S. 1–22 [online]. (<http://dx.doi.org/10.25536/20230601>).

- Kühltreiber Thomas / Schlie, Heike: BILDERFAHRZEUG. Zu Materialität, Objektgebrauch und Semantik eines keramischen Wandbrunnens mit dem Bild von „Gesetz und Gnade“. In: Manfred Kern / Thomas Kühltreiber / Isabella Nicka / Alexander Zerfaß (Hg.): Medialität und Materialität ‚großer Narrative‘. Religiöse (Re-)Formationen. Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit, Bd. 11. Heidelberg 2021, S. 337–372, S. 468–485 (Abbildungsteil).
- Kurzmann, Peter: Die Destillation im Mittelalter. Archäologische Funde und Alchemie. In: Lehr- und Arbeitsmaterialien zur Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit, 2. Schloss Hohen-tübingen 2000.
- Kurzmann, Peter: Neues über die Destillation im Mittelalter. In: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters 2007 (35), S. 87–100.
- Löffler Josef / Kühltreiber, Thomas: Holz zwischen Gelehrtenwissen und Praxiswissen in der Frühen Neuzeit. In: MEMO. Medieval and Early Modern Material Culture Online 2017 (1), S. 73–91 PDF-Format (<https://dx.doi.org/10.25536/20170106>).
- Lutz, Eckart Conrad: Einspielung von Wissen und gebildeter Umgang – Texte und Bilder im Gespräch. In: Eckart Conrad Lutz / Johanna Thali / René Wetzels (Hg.): Literatur und Wandmalerei, II. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001. Tübingen 2005, S. 361–391.
- Meier, Thomas / Focken, Friedrich-Emanuel / Ott, Michael R.: Material. In: Thomas Meier / Michael R. Ott / Rebecca Sauer (Hg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Materiale Textkulturen. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933, Bd. 1. Berlin/München/Boston 2015, S. 19–31.
- Mende, Ursula: Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Nürnberg 2013.
- Mende, Ursula: Late Gothic Aquamanilia from Nuremberg. In: Peter Barnet / Pete Dandridge (Hg.), Lions, Dragons & other Beasts. Aquamanilia of the Middle Ages, Vessels for Church and Table. New York/New Haven/London 2006, S. 18–33.
- Mende, Ursula: Nürnberger Aquamanilien und verwandte Gußarbeiten um 1400. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1974, S. 8–25.
- Michel, Paul / Rizek-Pfister, Cornelia: Physik, Trug, Ideologie. Zauber und Symbolik des Spiegels. In: Paul Michel (Hg.): Präsenz ohne Substanz. Beiträge zur Symbolik des Spiegels. Schriften zur Symbolforschung 14. Zürich 2003, S. 1–58.
- Mötsch, Angela / Rageot, Maxime / Schorer, Birgit / Balzer, Ines / Bardel, David / Cafiso, Sara / Chaume, Bruno / Della Casa, Philippe / Fougère, Félicie / Fries-Koblach, Janine / Nieszery, Norbert / Reinhard, Walter / Sacchetti, Federica / Schreiber, Stefan / Winkler, Alexandra / Zerrer, Maximilian / Hoppe, Thomas / Krause, Dirk / Spitieri, Cynthia / Stockhammer Philipp W.: Essen und Trinken am Mont Lassois in Burgund: Neue Erkenntnisse zu Bedeutungen und Funktionen lokaler und importierter Keramik in der frühen Eisenzeit. In: Philipp Stockhammer / Janine W. Fries-Koblach (Hg.): In die Töpfe geschaut: Biochemische und kulturgeschichtliche Studien zum früheisenzeitlichen Essen und Trinken. Leiden 2019, S. 51–112.
- Müller, Ulrich: Zwischen Gebrauch und Bedeutung. Studien zur Funktion von Sachkultur am Beispiel mittelalterlichen Handwaschgeschirrs (5./6. bis 15./16. Jahrhundert). In: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters, Beiheft, Bd. 20. Bonn 2006.
- Nicka, Isabella: Prozessierte Objekte? Möbel in den Erzählstrategien visueller Medien des Mittelalters. Formate – Forschungen zur Materiellen Kultur, Bd. 3, Wien 2022.
- Olchawa, Joanna: Aquamanilien. Genese, Verbreitung und Bedeutung in islamischen und christlichen Zeremonien. Bronzegeräte des Mittelalters, Bd. 8. Regensburg 2019.
- Olchawa, Joanna: Aquamanilien und ihr Gebrauch in islamischen, christlichen und jüdischen Handwaschungsriten. In: Robert Jütte / Romano Schmitz-Esser (Hg.): Handgebrauch. Geschichten von der Hand aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit. Paderborn 2019, S. 39–57.

- Olchawa, Joanna: ‚material follows form follows function‘. Warum mittelalterliche Handwaschgeräte fast ausschließlich aus Bronze sind. In: Magdalena Bushart / Henrike Haug (Hg.): *Formlos – formbar. Bronze als künstlerisches Material. Interdependenzen*, Bd. 2. Berlin 2016, S. 19–42.
- Olchawa, Joanna: Sirenen, Tauben und Löwen bei der Handwaschung. Die Bedeutung des Wassers in der Ikonographie der Aquamanilien. In: Gerlinde Huber-Rebenich / Christian Rohr / Michael Stolz (Hg.): *Wasser in der mittelalterlichen Kultur / Water in Medieval Culture. Gebrauch – Wahrnehmung – Symbolik / Uses, Perceptions, and Symbolism*. In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*. Beihefte, Bd. 4. Berlin 2017, S. 572–584.
- Oschema, Klaus: Herrschaft mit dem Überfluss. Tisch- und Weinbrunnen als Medium der Herrschaftsrepräsentation im späten Mittelalter. In: Dorothee Rippmann (Hg.): *„... zum allgemeinen statt nutzen“. Brunnen in der europäischen Stadtgeschichte. Referate der Tagung des Schweizerischen Arbeitskreises für Stadtgeschichte*, Bern, 1.–2. April 2005. Trier 2008, S. 171–192.
- Pöpper, Thomas: Gebrauchsgesten als ikonische Mensch-Ding-Konfigurationen. Ein designwissenschaftlicher Versuch über Aquamanile, Retiküle und Savonnettes (sowie „iPhones“). In: Thomas Pöpper (Hg.): *Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin/Boston 2015, S. 15–55.
- Radohs, Luisa: *Urban Elite Culture. A Survey and Methodological Study of Aristocracy and Civic Elites in Sea-Trading Towns of the Southwestern Baltic (12th–14th c.)*. Quellen und Darstellungen zur hansischen Geschichte, Neue Folge Bd. 78. Köln 2023.
- Reckwitz, Andreas: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld 2016.
- Reifferscheid, Heinrich: Über figürliche Gießgefäße des Mittelalters. In: *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum* 1912, S. 3–93.
- Reinle, Adolf: Formen und Ausstrahlungen des Verenkultes im Mittelalter. In: Albert Sennhauser / Hans Rudolf Sennhauser / Alfred Hidber (Hg.): *Geschichte des Fleckens*. Zurzach. Zurzach 2004, S. 143–165.
- Reiss, Johannes: Über das Waschen der Hände. In: Wolfgang Gürtler / Gerhard Winkler (Hg.): *Forscher – Gestalter – Vermittler. Festschrift für Gerald Schlag*. Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, Bd. 105. Eisenstadt 2001, S. 357–361.
- Retsch, Christopher: Obszöne Motivik auf profanen Tragezeichen. In: Elisabeth Vavra (Hg.): *Die Welt und Gott – Gott und die Welt? Zum Verhältnis von Religiosität und Profanität im „christlichen Mittelalter“*. Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit, Bd. 9. Heidelberg 2019, S. 375–412.
- Rippmann, Dorothee: Schachtafeln der Gesundheit – Präventive Medizin, Körpervorstellungen und Ernährung. In: Dorothee Rippmann / Brigitta Neumeister-Taroni (Hg.): *Gesellschaft und Ernährung um 1000. Eine Archäologie des Essens*. Vevey 2000, S. 114–129.
- Röber, Ralph: Nicht nur für Tote. Reliquiengläser, Grabkelche und ein gläserner Christus. In: Ders. (Hg.): *GlasKlar. Archäologie eines kostbaren Werkstoffes in Südwestdeutschland*. Friedberg 2015, S. 220–222.
- Scheibler, Ingeborg: Askos. In: Hubert Cancik / Hellmuth Schneider (Hg.): *Brill's New Pauly, Antiquity volumes*, 2006 [online]. (https://reference.works.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/*-e203870).
- Schnerer, Antje: Scherzgefäße. Zur Wechselwirkung von Gestaltung, Handhabung und Trinkregeln in der Frühen Neuzeit. In: Thomas Pöpper (Hg.), *Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin/Boston 2015, S. 145–162.
- Schmid, Christina: *Ergrabene Kontexte. Interpretationen archäologischer Fundzusammenhänge auf Burgen. Formate – Forschungen zur Materien Kultur 2*. Wien/Köln/Weimar 2020.
- Schumacher, Meinolf: „Lavabo in innocentia manus meas ...“ Zwischen Schuldanerkennung und Schuldabwehr: Händewaschen im christlichen Kult. In: Robert Jütte / Romedio Schmitz-Esser (Hg.): *Handgebrauch. Geschichten von der Hand aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit*. Paderborn 2019, S. 59–77.

- Schymiczek, Regina E.G., Höllenbrut und Himmelswächter. Mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen. Regensburg 2006.
- Stephan, Hans-Georg: Aquamanilen – Figürliche Gießgefäße aus Keramik. Typologie, Chronologie, Gedanken zu Funktion, Verbreitung und Materialität eines mittelalterlichen Tafelgeräts und Statussymbols. In: Rainer Atzbach / Patrick Cassitti / Hauke Kenzler / Luitgard Löw (Hg.): Archäologie – Mittelalter – Neuzeit – Zukunft. Festschrift für Ingolf Ericsson. Bamberger Schriften zur Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 6. Bonn 2017, S. 521–568.
- Stüttgen, Albert: Die Botschaft der Dinge. Ansätze neuer ganzheitlicher Welterfahrung. München 1993.
- Theuerkauff-Liederwald, Anna-Elisabeth: Mittelalterliche Bronze- und Messinggefäße. Eimer, Kannen, Lavabo-Kessel. Bronzegeräte Mitteleuropas, Bd. 4. Berlin 1988.
- Veling, Alexander: Archäologie der Praktiken. In: Germania 2019 (97/1–2), S. 131–170.
- von Falke, Otto / Meyer, Erich: Romanische Leuchter und Gefäße. Gießgefäße der Gotik. Bronzegeräte des Mittelalters. Berlin 1935 (Reprint 1983).
- Weinryb, Ittai: The Bronze Object in the Middle Ages. Cambridge 2016.
- Wiewelhove, Hildegard Tischbrunnen. Forschungen zur europäischen Tafelkultur. Berlin 2002.
- Winkelmann, Johan H. / Wolf, Gerhard (Hg.): Erotik, aus dem Dreck gezogen. Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik, Bd. 59. Amsterdam/New York 2004.

Stein und Erde gestalten

Die *Concordantiae Caritatis* als Experimentierfeld eines Distant Viewings zur Materialdarstellung im 14. Jahrhundert

Isabella Nicka

Wie können dargestellte Materialien mit Methoden der Digital Humanities untersucht werden? Diese Frage steht am Beginn einer Auswertung von Annotationen zu marmoriertem Stein bzw. trockenen Erdschollen/zerklüfteten Felsen auf Bildern aus der Datenbank REALonline. Untersuchungsgegenstand ist die zum UNESCO-Dokumentenerbe zählende Handschrift der *Concordantiae Caritatis* in der Stiftsbibliothek Lilienfeld (um 1355, cod. 151). Ausgangspunkt ist ein Distant Viewing, d. h. durch Visualisierungen greifbar gemachte Vergleiche von Komponenten vieler Miniaturen. Darauf aufbauende qualitative Analysen zeigen, inwiefern Aspektivierungen von Material für die bildlichen Erzählstrategien dieser Handschrift von Bedeutung sind.

How can represented materials be studied using Digital Humanities methods? This is the question of a case study on the analysis of annotations to marbled stone or dry earth clods/craggy rocks on images from the REALonline database. The subject is the manuscript of the *Concordantiae Caritatis* in the Abbey Library of Lilienfeld (c. 1355, cod. 151), a UNESCO document heritage. A distant viewing approach, i.e. comparisons of components of many miniatures made intelligible through visualisations, is the starting point. Qualitative analyses derived from these comparisons show the importance of material aspectivation for the narrative strategies in the visual media of this manuscript.



memo

Epfohlene Zitierweise:

Nicka, Isabella: Stein und Erde gestalten. Die *Concordantiae Caritatis* als Experimentierfeld eines Distant Viewings zur Materialdarstellung im 14. Jahrhundert. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S: 120–160. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231005.

1. Einleitung

Die Bedeutung, Bewertung und Wahrnehmung von Materialien stehen und standen zu allen Zeiten in einem produktiven Wechselverhältnis mit den soziokulturellen Praktiken und Prozessen, deren integraler Bestandteil Materialien und Materialitäten sind. Das gilt auch für dargestellte Materialien in visuellen Medien,¹ die in diesem Beitrag im Fokus stehen. Um die Funktionen von Materialdarstellung und ihre Rolle in Erzählstrategien näher beleuchten zu

1 Um in den visuellen Medien (weitgehend) unbearbeitetes Material wie Fels und Erde und überwiegend in prozessierter Form wiedergegebenes Material wie Marmor vergleichen zu können, wird hier davon abgesehen, zwischen Materie und Material zu unterscheiden (vgl. zu dieser Diskussion die Einleitung (<https://memo.imareal.sbg.ac.at/wsarticle/memo/2023-gruber-kuehtreibe-nicka-schlie-material-aspektivieren/>) in diesem Heft).

können, wird hier danach gefragt, welche spezifischen oder verknüpften Aspekte von Material in den Miniaturen der *Concordantiae Caritatis* (um 1355, Stiftsbibliothek Lilienfeld) aktiviert werden oder präsent sind.

Die mitteleuropäische Malerei des 14. Jahrhunderts ist in dieser Hinsicht ein besonders interessantes Forschungsfeld, weil hier erstmals seit der Antike wieder vermehrt mimetischere Darstellungen von Materialien eingesetzt werden.² Diese Entwicklung kulminiert im 15. Jahrhundert in einem neuen Realismus, bei dem die Imitation von Materialien und Stofflichkeiten neben anderen Innovationen – etwa auf der Ebene der Vermittlung von Räumlichkeit im Bild – einen wichtigen Bestandteil der Bildgestaltung ausmacht. Obwohl die Forschung viele Meilensteine und die angewendeten Techniken dieser weitgreifenden künstlerischen Prozesse herausgearbeitet hat,³ wurde vor allem die frühe Phase im 14. und frühen 15. Jahrhundert der österreichischen Kunst ob und unter der Enns und in angrenzenden Regionen kaum untersucht, weder hinsichtlich der Frage, wie die Entwicklung konkret verläuft – also etwa welche Materialien in Darstellungen (zuerst) wiedergegeben werden, ob hier gattungs- oder kontextspezifische Unterschiede erkennbar sind etc. –, noch bezüglich der möglichen narrativen Funktionen dieser Materialdarstellung. Für beide Desiderate können Vergleiche von in vielen Bildern dargestellten Materialien mittels einer Applikation von Methoden aus den Digital Humanities, also zum Beispiel mit einem Distant-Viewing-Ansatz,⁴ helfen aufzuzeigen, welche Muster und spezifischen Lösungen in bestimmten geografischen Bereichen, Gattungen oder Nutzungskontexten bestehen, deren Hintergründe dann in Detailstudien untersucht werden können.

Die Grundlage dafür, nämlich detaillierte und strukturierte Annotationsdaten zu den dargestellten Komponenten historischer Bilder, sind jedoch nur in sehr seltenen Fällen vorhanden,⁵ und hinsichtlich des dargestellten Materials ist die Ausgangslage noch dürtiger.⁶ Bis dato gibt es auch nur wenige Projekte, in denen Anwendungen aus dem Bereich der sog. Künstlichen Intelligenz für die Erforschung von Materialdarstellung in den visuellen Medien vergangener Epochen eingesetzt werden.⁷ Auch hier ist die Kunst des 14. und frühen 15. Jahrhunderts generell und die österreichische Kunst im Speziellen bisher noch nicht in den Fokus gerückt.⁸ Auswertungen zu in vielen Bildern dargestellten Materialien sind folglich, lange bevor wir von Big Data (selbst in einem auf die Geisteswissenschaften skalierten Sinn) sprechen könnten, in erster Linie mit einer aufwendigen Datenerstellung verbunden.

2 Diesem Thema wurde bisher wenig Beachtung vonseiten der Kunstgeschichte entgegengebracht, auch wenn bereits in älteren Studien (Dvorák 1918, u. a. S. 95, 111–115) darauf aufmerksam gemacht wurde. Hinweise finden sich in Untersuchungen zu einzelnen Kunstwerken (z. B. Fritzsche 1983, S. 32) oder zu spezifischen Phänomenen (etwa die an der Art des dargestellten Materials ‚Felsen‘ ablesbare Wiedergabe von bestimmten Tageszeiten: Tripps 2008, S. 115).

3 Vgl. etwa Gombrich 1976, S. 19–35; De Mey 2012; in Bezug auf die Übernahme niederländischer Vorbilder in der Kunst des heutigen Österreichs: Simon 2002, S. 168–179.

4 Nicka 2019, S. 100–103; Arnold/Tilton 2019; Klink 2020, S. 34–36.

5 Nicka 2022, S. 26–31.

6 Hier sind am ehesten unstrukturierte Daten aus Crowdsourcing-Projekten wie „artigo“ (<https://www.artigo.org/de>) zu nennen.

7 Van Zuijlen u. a. 2021.

8 In dem von der Autorin geleiteten transdisziplinären Projekt „Wie das Material ins Bild kam: Kulturelle Innovationen interdisziplinär mit Künstlicher Intelligenz erforschen – KIKI“ (<https://www.imareal.sbg.ac.at/imareal-projekte/kiki/>) (Laufzeit 2022–2024, gefördert vom Land Salzburg) wird diesem Themenkomplex in Zusammenarbeit mit Kollegen aus dem Bereich der Computer Vision an der Universität Salzburg nachgegangen.

Im vorliegenden Beitrag werden deshalb zwei Fragen zentral sein, die an dem Beispiel einer reich illuminierten Handschrift, den *Concordantiae Caritatis* des Ulrich von Lilienfeld, erörtert werden: Einerseits wird evaluiert, inwiefern Annotationsdaten – wie sie in REALonline, der Bilddatenbank am IMAREAL, erfasst sind – eine Basis für Untersuchungen von dargestellten Materialien in den visuellen Medien des 14. Jahrhunderts bieten. Andererseits wird danach gefragt, welche darüberhinausgehenden Anforderungen als Desiderate abgeleitet werden können, die eine Grundlage für künftige Entwicklungen von Methoden oder Anwendungen im Bereich der Digital Humanities für diesen Forschungsgegenstand bilden können. Um die Ausgangsdaten in REALonline reflektieren zu können, habe ich Darstellungen von marmoriertem Stein und Erde/Fels⁹ in den Bildern der *Concordantiae Caritatis* ausgewählt. Eingenommener Raum und Funktionen dieser Materialien in der Erzählstrategie¹⁰ der visuellen Ausstattung der Handschrift im Stift Lilienfeld unterscheiden sich wesentlich, wodurch verschiedene Anforderungen, die sich im Rahmen des Forschungsprozesses ergeben, thematisiert werden können.

2. Die *Concordantiae Caritatis*

Der im Jahr 2018 ins Weltdokumentenerbe (<https://www.unesco.at/kommunikation/dokumentenerbe/memory-of-austria/verzeichnis/detail/article/concordantiae-caritatis>) aufgenommene Codex 151 in der Bibliothek des Zisterzienserstifts Lilienfeld mit seinen zahlreichen kolorierten Federzeichnungen ist in vielfacher Hinsicht ein bemerkenswertes Zeugnis klösterlicher Kultur im Mittelalter. Einerseits lässt sich die Bedeutung dieses in Lilienfeld entstandenen Werks anhand der 40 heute erhaltenen Abschriften des Textes (bzw. von Textteilen) ablesen, die in sieben Fällen ebenfalls bebildert sind und allesamt in das 15. Jahrhundert datieren.¹¹ Andererseits ist seine Breite an typologischen ‚Tableaus‘ beeindruckend, von denen ursprünglich 156 (aufgrund von Blattverlusten heute 153) zu Begebenheiten des Jahreskreises, 73 zu Heiligenfesten und 19 zu gemischten Themen zusammengestellt sind.

Der Autor des Werks, Ulrich von Lilienfeld, der 1308 in Klosterneuburg oder Wien als Sohn eines von Nürnberg zugezogenen Kaufmanns geboren wurde und von 1345 bis 1351 Abt des Stifts Lilienfelds war, hält zu Beginn der Handschrift fest, wie sein Buch aufgebaut ist (vgl. **Abb. 1**):

Im obersten Kreis der jeweils linken Seite werden stets das Evangelium¹² und daneben vier von den Propheten als Gewährsleute [...] bildlich dargestellt. Unter diesem obersten Kreis folgen zwei geschichtliche Begebenheiten aus dem Alten Testament und unter diesen zwei Darstellungen von Dingen aus der Natur, die sich in irgendeiner Ähnlichkeit auf das betreffende Evangelium beziehen.¹³ Auch steht immer über einer jeden

9 Zur Frage, warum hier Erde und Fels gemeinsam behandelt wird, siehe mehr im Kapitel „Common Ground“.

10 Zu meiner Herangehensweise zu Erzählstrategien in den visuellen Medien des Mittelalters siehe Nicka 2022, S. 31f.

11 Boreczky 2004, Munscheck 2000, Suntrup 2010, S. XXI–XXIII.

12 Wie im weiteren Text von Ulrich (fol. 1v) ausgeführt wird, sind im Teil „De sanctis“ statt Themen nach den Evangelien Bilder aus der jeweiligen Heiligenvita beigegeben, Douteil 2010, Bd. 1, S. 4f.

13 Zur Diskussion in der Forschung, ob man die Verweise auf die Naturallegorien strenggenommen als Teil der Typologien ansehen kann oder nicht, siehe Munscheck 2000, S. 60.



Abb. 1 *Concordantiae Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 96v und 97r, um 1355. Foto: © Stift Lilienfeld, H. Schmid.

Darstellung ein Vers zur Erklärung und Auslegung des zugehörigen Bildes. Und auf der gegenüberliegenden Seite ist die Auslegung eines jeden Bildes mit seinem moralischen Sinngehalt ausführlicher im Text enthalten, inwiefern nämlich die Einzelheiten mit dem Evangelium übereinstimmend zusammenhängen.¹⁴

Das zugrunde gelegte Konzept der Typologie geht von einem allumfassenden Heilswirken Gottes in der Geschichte aus, das in den alttestamentlichen Vorbildern (Typen) bereits auf die Erfüllung in den neutestamentlichen oder aus den Heiligenleben stammenden Gegenbildern (Antitypen) vorausweist. Auch die gesamte tierische und pflanzliche Schöpfung ist in diesem Sinn auf den Antitypus hin ausgelegt.¹⁵ Aus den derart gestalteten Seiten ergibt sich ein sehr umfangreiches Ensemble von insgesamt 1188¹⁶ Szenen, die Antitypen, Typen und naturallegorische Beispiele umfassen.¹⁷ Damit sind für das Erkennen von bestimmten Mustern und Besonderheiten in der Darstellung von Material sowohl eine ausreichende quantitative Dimension als auch thematische Breite erreicht. Ein Vergleich von Spezifika in so vielen Bildern kann nicht mehr ‚im Kopf‘ geleistet werden. In dieser Fallstudie sollen dafür Methoden aus den Digital Humanities für die Analyse der Buchilluminationen appliziert werden.

Seit 2010 liegt eine Edition inklusive Faksimiles aller illuminierten Seiten der *Concordantiae Caritatis* vor, die im Wesentlichen von Herbert Douteil erarbeitet wurde und Transkripte der Texte im lateinischen¹⁸ Original sowie in

14 *In supremo circulo primi folij / semper ponitur ewangelium depictum / et iuxta illud quatuor auctoritates de prophetis cum / ipso ewangelio concordantes. Sub quo due historie veteris testament ponuntur et sub illis due / nature rerum ad ipsum ewangelium similitudinarie pertinentes. Et semper super qualibet materia / vnus versus, qui declarat ipsam materiam et / exponit. Et in opposito folio omnis picture / expositio, qualiter ewangelio concordent singula, / cum sua moralitate plenius continetur.* Lateinisches Transkript und deutsche Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 4f.

15 Deutlich wird aus den Texten, dass Ulrich von Lilienfeld die Beispiele aus der Tier- und Pflanzenwelt auf sehr ähnliche Weise wie die überwiegend aus dem Alten Testament stammenden Typen in sein Konkordanzsystem integriert.

16 Die Prophetenmedaillons sind hier nicht mitgezählt.

17 Neben diesem Hauptteil der Handschrift, der in Text und Bild vor allem hinsichtlich der Anlage der Doppelseiten gleich funktioniert, gibt es auch noch 13 Doppelseiten zu Tugend- und Lasterthematik, die aber anders funktionieren und hier nicht berücksichtigt wurden.

18 Die ‚Kleintexte‘ im Anhang sind teilweise Lateinisch, Spätmittelhochdeutsch-Frühneuhochdeutsch (Oberdeutsch), Suntrup 2010, XXI. Eine Übersicht über die deutschsprachigen Abschnitte findet sich bei Roland 2012.

einer deutschen Übersetzung wiedergibt: Neben einem umfangreichen Registerteil zu Namen, Begriffen, Bedeutungen und zitierten Bibelstellen sowie einem Quellenverzeichnis umfasst sie auch eine Statistik zu den verwendeten Worten.¹⁹ Damit ist auch für intermediale Vergleiche eine geeignete Grundlage gegeben. Neben den annotierten Digitalisaten der Bildseiten in REALonline (siehe unten, Kapitel „Dargestelltes Material in REALonline“) liegt seit 2017 ein Digitalisat aller Folios der Handschrift im Stift Lilienfeld auf manuscriptorium.com vor.²⁰

Kunsthistorische Forschungen hatten bis dato neben der Gliederung der Bildthematik und – relativ allgemein gehaltenen – Untersuchungen zu Text-Bild-Beziehungen²¹ vor allem die Frage der Händescheidung im Blick. Dabei wurden entweder drei oder vier Illustrierende angenommen, aber einhellig der Ausführende (sog. „Hauptmeister“) der meisten Bildseiten bestimmt, der sich stilistisch sehr deutlich gegen einen nur für die Gestaltung von drei Folios (fol. 80v, 81v und 96v) greifbaren „fortschrittlicheren Meister“ abgrenzen lässt.²² Die Datierung der Handschrift und ihrer Ausstattung wird gemäß der Aussage Ulrich von Lilienfelds, der sich selbst im Prolog als vormaliger Abt des Stifts bezeichnet, nach seiner Amtszeit und damit um 1355 angenommen.²³ Der sog. „Hauptmeister“²⁴ wird anhand von Übereinstimmungen zur österreichischen Buchmalerei der 1330er als konservativ bewertet, während der sog. „fortschrittliche Meister“ nach Martin Roland in der Kunst der Region nach 1355 „völlig isoliert“ dasteht, wofür dessen Schulung in einem anderen Gebiet ins Treffen geführt wird.²⁵ Für den vorliegenden Beitrag ist hinsichtlich des Forschungsstands vor allem von Relevanz, dass es einen stilistisch relativ homogenen Anteil an bildlicher Ausstattung gibt, der auch eine Vergleichbarkeit der Repräsentation von Oberflächen und Stofflichkeiten erwarten lässt, und dass in den bisherigen Untersuchungen zu den Federzeichnungen der *Concordantiae Caritatis* die Materialdarstellung nicht untersucht wurde.

Letzteres gilt auch für kunsthistorische Forschungen zur österreichischen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts: Obwohl die – punktuell ein-

19 Douteil 2010. Douteil hat die Edition vorbereitet, die Redaktion und Erstellung der Druckvorlage wurde unter der Leitung der Herausgeber Rudolf Suntrup, Arnold Angenendt und Volker Honemann durchgeführt. Alle in diesem Aufsatz im Fließtext genannten lateinischen Zitate ohne gesonderte Angaben in den Anmerkungen sind gemäß der Transkription von Douteil gemacht worden.

20 Die Datensätze zu den *Concordantiae Caritatis* finden sich in REALonline unter den Archivnummern 003884–004146 ; auf www.manuscriptorium.com kann das Digitalisat und der Metadatenatz zur Handschrift unter dem Identifier LILIEN-SLA__HS_151____32HHXJ3-en (https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=LILIEN-SLA__HS_151____32HHXJ3-en#search) online konsultiert werden.

21 Munscheck 2000.

22 Munscheck 2000, Roland 2002, Roland 2015, siehe REALonline 003962, 003963, 003978. (REALonline Link 1).

23 Douteil 2010, S. XX.

24 Roland 2013, S. 196, erwägt aufgrund der „weitgehenden Fehlerlosigkeit der Illustrationen“ den Hauptmeister mit Ulrich von Lilienfeld gleichzusetzen. Diskrepanzen zwischen Bild und Text – ganz abgesehen von unterschiedlichen Erzählstrategien in den beiden medialen Ausdrucksformen – gibt es aber auch hier: z. B. einen braun kolorierten Hasen auf fol. 197v (REALonline 004077C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004077C>), der sowohl gemäß der Bildüberschrift als auch dem Text weiß sein sollte.

25 Roland 2015, S. 259. Nachdem die erhaltenen Abschriften allesamt ins 15. Jahrhundert datieren – die früheste davon ist 1413 entstanden –, könnte man auch überlegen, ob vielleicht die drei Seiten im Zuge einer ‚Wiederentdeckung‘ der Handschrift am Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden sein könnten. Dagegen spricht, dass gemäß dem paläographischen Befund von Martin Roland (Roland 2013, S. 195f.) keine Änderungen der Schrift auf diesen Bildseiten (inklusive der in die Bilder gesetzten Wörter) sowie auf den zugehörigen Textseiten gegenüber den vorhergehenden und nachfolgenden Folioseiten auszumachen sind.



Abb. 2 Noli me tangere, Sierndorf Retabel (Rückseite des Klosterneuburger Goldschmiedewerks, sog. Verduner Altar), Stiftsmuseum Klosterneuburg, um 1331. REALonline 000001A. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-000001A>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.



Abb. 3 Giotto di Bondone, Noli me tangere, Padua, Arenakapelle, um 1300. Foto: Wikimedia Commons © José Luiz Bernardes Ribeiro / CC BY-SA 4.0. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Noli_me_tangere_-_Capella_dei_Scrovegni_-_Padua_2016.jpg).

gesetzte – mimetischere Wiedergabe von Material hier eine bedeutende Innovation darstellt, ist dieses Thema, wenn überhaupt, nur am Rande erwähnt. Lediglich vereinzelt finden sich Aussagen über die Repräsentation von Material in den visuellen Medien der Zeit im Zusammenhang mit stilgeschichtlichen Untersuchungen.²⁶ So hält etwa Gabriele Fritzsche in einem Vergleich des *Noli me tangere* der gemalten Rückseiten des Sierndorf-Retabels²⁷ (Abb. 2) mit Giotto's Darstellung desselben Sujets in der Arenakapelle in Padua (Abb. 3) fest:

Einen weiteren Unterschied sehen wir darin, daß dem Wiener Meister die Details weit mehr am Herzen lagen als Giotto. [...] Auch Giotto berücksichtigt die Stofflichkeit seiner Materialien, charakterisiert den Sarkophag mit Marmoräderungen [...]; unser Meister hat jedoch eine weit größere Freude als Giotto an diesen Einzelheiten. Bezeichnend dafür ist auch das Aussehen des Sarkophages: bei Giotto aus glatten Marmorplatten zusammengefügt; in unserer Darstellung sehr dekorativ mit Konsolen, tiefen Arkadenöffnungen und einer Fülle von Schmuckmotiven gegliedert.²⁸

Margit Stadlober sieht im Vergleich ebendieser Bilder mehr „Naturnähe“ im Klosterneuburger Werk; letzteres zeigt ihrer Meinung nach „sehr intensive Detailbeobachtung“, wofür sie die antiken Motive wie Palmettenfries oder Rosetten des Sarkophags ins Treffen führt.²⁹

²⁶ Z.B. Fritzsche 1983, S. 32.

²⁷ Die Bezeichnung „Sierndorf-Retabel“ ist in der Kunstgeschichte noch nicht etabliert, ermöglicht aber das von Stephan von Sierndorf in Auftrag gegebene Artefakt besser zu fassen, das das Resultat unterschiedlicher Transformations- und Erweiterungsprozesse zum Klosterneuburger Goldschmiedewerk (sog. Verduner Altar) ist.

²⁸ Fritzsche 1983, S. 35.

²⁹ Stadlober 1996, S. 106.

Im Vordergrund stehen hier also die Zuordnung oder Abgrenzung zu anderen Schulen, die (auch) anhand dargestellter Stofflichkeiten und Oberflächen evident gemacht werden soll – auch wenn es sich in einigen Fällen eigentlich um unterschiedliche Arten handelt, wie das Material bei bestimmten Objekten verarbeitet wurde. Welche Materialien öfter vorkommen als andere, inwiefern bestimmte Objekte in den Erzählstrategien diese Art der Darstellung ‚triggern‘ und ob Unterschiede zwischen den malerischen Techniken, dem jeweiligen Auftrags- oder Nutzungskontext bestehen, bleibt offen. Dasselbe gilt für die Frage, welche Aspekte von Material in der Darstellung eigentlich greifbar werden.

In diesem Beitrag werden Muster und Besonderheiten der Materialdarstellung in *den Concordantiae Caritatis* anhand von zwei Fallbeispielen herausgearbeitet. Damit einhergehend werden Anforderungen an die Datenbasis und für die Anwendungsmethoden der Digital Humanities diskutiert.

3. Aspektivierung

Das hier verwendete Konzept der Aspektivierung (vgl. die Einleitung dieser Ausgabe) macht greifbar, dass Material nie aufgrund *aller* seiner inhärenten und verknüpften Aspekte in Vorgängen präsent ist oder in diese eingebunden wird, sondern immer bestimmte aktiviert werden.

Dieser Umstand ist auch bei der Darstellung von Material in der Kunst, Literatur etc. von Bedeutung, wobei nachstehend auf einige bildmedienspezifische Faktoren eingegangen wird.

Hier gilt es zunächst auf die Reduktion auf darstellbare Eigenschaften (vgl. **Abb. 4**) aufmerksam zu machen. Diese können unmittelbar (z. B. Holzmaserung) oder mittelbar (z. B. Sprödigkeit einer Glasflasche in Form von Bruchstücken derselben, die am Boden liegend wiedergegebenen sind) visuell repräsentierbare Qualitäten von Material betreffen (lila Pfeile im Diagramm) und sind je nach verwendeten Werkstoffen und angewandten Techniken, aber auch entsprechend der jeweiligen Potenziale oder Einschränkungen in der Rezeptionssituation unterschiedlich (z. B. hinsichtlich der Beleuchtung).³⁰ Für weitere Prozesse von Aspektivierung, die bei einer bildlichen Darstellung von Material relevant sind, ist die Dialektik von Kunst und Wirklichkeit von Bedeutung. Andreas Kablitz hat in einem anderen Kontext zusammengefasst, was auch für unsere Betrachtungen sinnvoll ist, zu berücksichtigen:

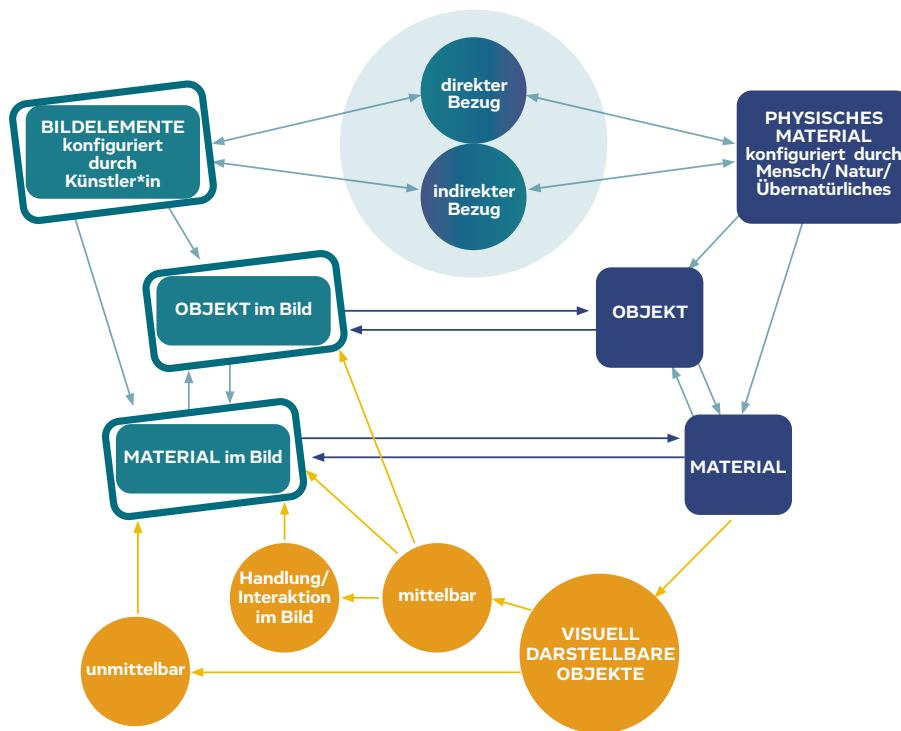
Kunst, so sei hier thesenhaft behauptet, ist das Reich des Möglichen: Sie ist die Verwandlung des Wirklichen in seine Möglichkeiten – und diese Möglichkeiten schließen Imagination, Perfektionierung, Verfremdung und manches mehr ein. Doch solche Möglichkeiten bleiben stets verwiesen auf ein Wirkliches, in Relation zu dem sie sich konstituieren wie definieren.³¹

Die Praktiken in den unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen sind dafür verantwortlich, dass nicht zu allen Zeiten und in allen Kontexten alle darstellbaren Eigenschaften von Materialien realisiert wurden. Damit geht auch einher, dass der Anteil der repräsentierten Stofflichkeiten und Oberflächen an der Kommunikationsleistung variiert. (**Abb. 4**) Zudem gibt es eine

30 Zur Bedeutung der Werkstoffe und verwendeten Bearbeitungstechniken für die inhaltlichen Aussagen siehe Heike Schlies Beitrag in dieser MEMO-Ausgabe sowie Untersuchungen zur Materialikonologie, u. a. Raff 1994a und 1994b.

31 Kablitz 2010, S. 211.

Abb. 4 Relevante Prozesse bei der Darstellung von Material im Bild.
© Isabella Nicka, Grafik: Cornelia Paris.



Bandbreite an Möglichkeiten, um die Grauzone zwischen einer Entscheidung für oder wider Materialdarstellung zu nutzen (z. B. bei der bloßen Andeutung einer Textur, die das Material nur zu einer allgemeinen Kategorie zuordenbar, aber nicht konkret identifizierbar macht). Selbst in Zeiten, in denen der mimetischen Wiedergabe von Materialien eine signifikante Bedeutung zugeschrieben wird, muss die Konfiguriertheit von Kunst bedacht werden; es geht also auch in diesen Fällen um eine gewissermaßen strategische Verwendung von Materialdarstellung, bewusst oder auf einer unbewussteren Ebene – im Rahmen von denk- und darstellbaren Mustern in einem zeitlichen und soziokulturellen Umfeld.

Es ist auch der Konfiguriertheit von Bildern (Abb. 4) geschuldet, dass Mischformen zwischen einer Orientierung an der physischen Welt und dem Verwenden von Elementen existieren, die nur indirekt von Naturvorbildern oder realen Gegebenheiten beeinflusst sind (z. B. Bildbestandteile, die im Rahmen einer Bildtradition entwickelt und weiterverarbeitet werden). Es ist also auch danach zu fragen, ob wir eine solche Mischform vor uns haben, wenn wir wissen möchten, welche Aspekte von Material im Bild thematisiert werden. Letztlich ist in diesem Zusammenhang auch eine Offenheit in der Forschung vonnöten, die Funktionalisierungen von stofflichen Entitäten im Bild abseits der Themen von mimetischen oder ästhetischen Kategorien untersuchen möchte.³²

Ein weiterer bedeutender Einfluss auf die Material-Aspektivierung ist der fiktionale Rahmen an sich: Eigenschaften, die für in der Natur vorkommende oder verarbeitete Materialien in einem konkreten Nutzungskontext essenziell sind, müssen im Bild nicht gezeigt oder können außer Kraft gesetzt werden, sofern das für den Repräsentationskontext als sinnvoll erachtet wird. Auch

³² Ähnlich hält es Goehring 2013, S. 28, auch für die Untersuchung von Landschaft auf Bildern des Mittelalters fest.

neue Eigenschaften können erfunden und eingebracht werden, die dann nur in dieser fiktionalen Welt existieren. Hierfür gibt es auch Beispiele in den Naturallegoreseabschnitten der *Concordantiae Caritatis*: Der Text über einen fern gelegenen See, in dem alles untergeht, das hineingeworfen wird, verweist auf kein spezifisches Objekt oder Material (fol. 205r). Im dazugehörigen Bild (fol. 204v, REALonline 004084D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004084D>) sehen wir einen am Ufer stehenden Mann, der ein Stück Rundling mit Astansatz in der Hand hält und auf dasselbe (oder ein sehr ähnliches) Stück Holz auf dem Grund des Gewässers vor ihm zeigt. Auch die Wirkungen, die von bestimmten Materialien ausgehen, können in Texten oder Bildern andere sein, als man erwartet. So wird in Ulrich von Lilienfelds Handschrift in beiden medialen Ausdrucksformen (fol. 223v und 224r, REALonline 004103D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004103D>) vermittelt, wie das Blut des Thamur-Wurms Steine spalten kann.

Sowohl bei der Verwendung von Materialien als auch bei ihrer Darstellung können durch Aspektivierungen in bestimmten Zeiten und Kontexten stärkere oder schwächere Links zwischen Materialien und Objekten entstehen, worin einer der Gründe für die oft fließende Grenze zwischen diesen beiden Kategorien liegt.

Für die Frage, welche Aspekte von Material dargestellt werden (können), ist auch relevant, ob ‚naturbelassene‘ Gegenstände oder hergestellte Objekte im Bild thematisiert werden. So rücken etwa bei der Repräsentation von Rohmaterial nur bestimmte Eigenschaften dieser Stoffe in den Blick (z. B. die Aufschüttbarkeit von Sand). Und erneut ist auch das Spannungsfeld von Kunst und Wirklichkeit zu berücksichtigenden: Es kann um die (mehr oder weniger) mimetische Wiedergabe von hergestellten oder natürlichen physischen Objekten im Bild gehen. Dabei können Materialien auch derart künstlerisch prozessiert werden, dass bestimmte handwerkliche oder ressourcenspezifische Bedingungen ausgeklammert oder adaptiert werden, z. B. bei ‚erfundenen‘ Farben oder Mustern von Steinen oder bei einem Bettrahmen, dessen Zusammensetzung aus mehreren Teilen im Bild nicht thematisiert wird, sondern der wie aus einem Stück gearbeitet erscheint. Es können aber auch tradierte Bildformeln weiterverarbeitet und (neu) funktionalisiert werden, mittels derer sowohl das Objekt als auch dessen Material nur indirekt mit einem physischen Vorbild verbunden sind (vgl. Kap. „Common Ground“). Zudem können diese Strategien auch parallel eingesetzt werden.

Alle diese vorgenannten Aspektivierungen von Material fließen in einen gedachten, unendlichen Pool ein, aus dem im Zuge eines Projekts, wie der Ausstattung der *Concordantiae Caritatis* mit lavierten Federzeichnungen, geschöpft werden kann. Die je nach Zeit, Ort, soziokulturellem Kontext und Zielsetzung selektiv herausgegriffenen Elemente bilden dann eine neue Grundlage für weitere Aspektivierungen von Material, die eingespeist werden.

4. Dargestelltes Material in REALonline

Die Bilddatenbank des IMAREAL unterscheidet sich vor allem in zweierlei Hinsicht von anderen digitalen Projekten zu historischen visuellen Medien von Forschungsinstitutionen, Universitäten, Kulturerbe-Institutionen und -Vereinigungen: Um Objekte im Bilddiskurs des Mittelalters und der Frühen Neu-



Abb. 5 Kreuzigung Christi, Sierndorf Retabel (Rückseite des Klosterneuburger Goldschmiedewerks, sog. Verduner Altar), Stiftsmuseum Klosterneuburg, um 1331. REALonline 000000. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-000000>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.



Abb. 6 Kreuzigung Christi, Flügelretabel, Pfarrkirche Gampern (Oberösterreich), 1497–1507. REALonline 000173. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-000173>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

zeit erforschen zu können, wurde ein Datenmodell entwickelt, das neben den allgemeinen Daten zum Werk – wie Datierung, Standort etc. – systematisch und strukturiert semantische Informationen auf Bildern der Zeit erhebt. Es sind also nicht nur die wichtigsten oder ein paar beliebige Schlagworte zum Dargestellten enthalten (z. B. Christus, Kreuz, Landschaft), sondern es werden nach Möglichkeit alle semantischen Elemente erhoben. Strukturiert ist diese Erfassung insofern, als dass die Daten nicht als Schlagwörter (wahllos) nacheinander aufgenommen werden, sondern für jede Szene entsprechend den verwendeten Bildelementen ein Netzwerk³³ aus Knoten von verschiedenen Datenkategorien (Handlung, Person, Objekt, Ort etc.) erstellt wird, die in Visualisierungen wie jener im REALonline-Frontend durch unterschiedliche Farben symbolisiert werden können. (**Abb. 7**) Im Mittelpunkt des Netzwerks steht die Szene (blauer Knoten), an die weitere Kategorien von Bildinformationen geknüpft werden, z. B. eine Szene enthält eine Person (oranger Knoten), und die Person trägt ein Kleidungsstück (lila Knoten). Das semantische Grundgerüst (**Abb. 7**) der beiden Kreuzigungsdarstellungen am Sierndorf-Retabel (**Abb. 5**) bzw. am Hochaltarretabel in Gampern (**Abb. 6**) macht auf einen Blick deutlich, wo die Unterschiede auf der Ebene der Konfigurationen von Bildelementen liegen, etwa die größere Anzahl an dargestellten Personen links (orange Knoten) oder an wiedergegebenen Objekten rechts (grüne Knoten), die sich vor allem auf die detaillierte Stadtansicht im Hintergrund der Kreuzigung am Gamperner Retabel beziehen.

33 Entsprechend dem verwendeten Graphdatenmodell werden diese Netzwerke auch Szenengraphen genannt.

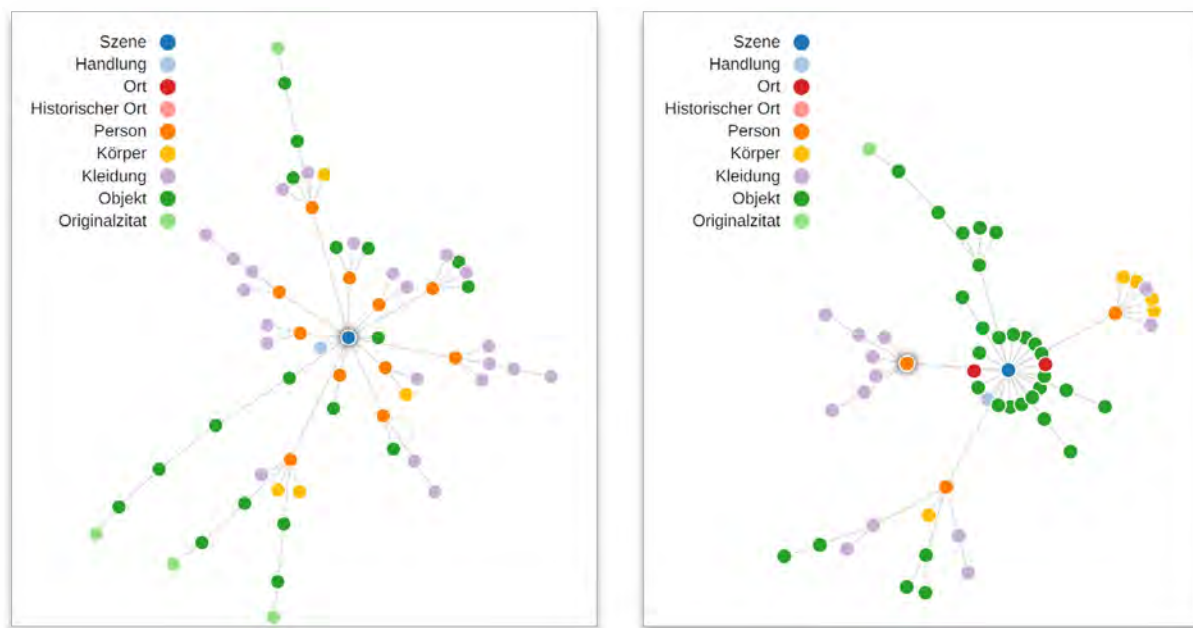


Abb. 7 Visualisierung der „semantischen Grundgerüste“ der Datensätze zur Kreuzigung im Stiftsmuseum Klosterneuburg (Abb. 5, links) und jener am Flügelretabel in Gampern (Abb. 6, rechts).

Für jeden dieser Knoten werden zudem neben der Bezeichnung der Entität (z. B. ‚Kreuz‘ oder ‚Christus‘) weitere Datenarten erhoben. Für dargestellte Objekte sind das die Farbe, das Material und die Form. 1980 hielt Manfred Thaller, der die Bilddatenbank gemeinsam mit den Mitarbeiter*innen des IMA-REAL entwickelt hat, fest, dass mit den Daten untersucht werden könnte, „ob bestimmte Materialien – Edelmetalle, italienische Stoffe – zu bestimmten Zeiten auf Bildquellen aller Teile des vom Institut bearbeiteten Raumes gleich häufig sind; ob sich ein Vordringen derartiger Materialien oder von Kleider- und Gegenstandstypen in bestimmte Gebiete zeigen läßt usw.“³⁴ Allerdings müssten dafür erst genügend Daten erhoben werden, so Thaller damals. Auch im Datenfeld ‚Form‘ können Hinweise auf bestimmte Material-Aspekte enthalten sein, die nicht nur die äußere Form (z. B. rund), sondern auch die Oberflächengestaltung betreffen können (z. B. marmoriert).

Die systematische und strukturierte Modellierung von Bildinhalten in REAL-online und die fortdauernde Erfassung und Überarbeitung von Daten seit den späten 1970er Jahren macht die Bilddatenbank heute zu einem nahezu einzigartigen Datenpool für Analysen von historischen Bildinhalten mit einem Distant Viewing Ansatz.³⁵ Wurde mit dem Zugriff des Distant Readings eine Analysemöglichkeit für große Textkorpora entwickelt,³⁶ werden beim Distant Viewing Muster und Besonderheiten anhand des Vergleichs von vielen Bildern herausgestellt. Nachdem aber gerade für Bildinhalte historischer visueller Medien kaum annotierte Datensets bestehen und die Methoden aus dem Bereich der Computer Vision erst in den letzten Jahren für kunsthistorische Fragen dieser Art entwickelt werden, sind Beispiele dafür rar, wie diese Ansätze für die Kunstproduktion früherer Jahrhunderte eingesetzt werden können.³⁷ In

³⁴ Thaller 1980, S. 190.

³⁵ Arnold/Tilton 2019, Klink 2020, S. 34–36, Nicka 2019, S. 100–103.

³⁶ Moretti 2016.

³⁷ So etwa: Madhu u. a. 2020, Schneider/Kohle 2017, Nicka 2019.

diesem Beitrag wird geprüft, für welche Forschungsfragen manuelle semantische Annotationen von Bildern in Form des Datenmodells in REALonline eine gute Ausgangslage bieten und in welchen Untersuchungskontexten darüberhinausgehende Analysemethoden benötigt werden.

Für Materialdarstellungen ist die Kunst des 14. Jahrhunderts in Österreich ob und unter der Enns ein gutes Experimentierfeld, weil einerseits nicht für alle dargestellten Objekte angestrebt wurde, die Stofflichkeiten mimetisch wiederzugeben, und andererseits sowohl sehr explizite Materialrepräsentationen zu finden sind (wie etwa von marmoriertem Stein), als auch in der Technik der Lavierung angedeutete Materialeigenschaften vorkommen, die meist nur aus dem Zusammenhang als solche interpretiert werden können (entweder über die bereits bestehenden Material-Objekt-Links oder über das Narrativ, das im Bild realisiert wird). In REALonline kann Unschärfe durch ein Fragezeichen hinter einem Begriff ausgezeichnet werden. Damit können auch solche Nennungen in Auswertungen einbezogen oder bewusst ausgeschlossen werden.

5. Material in den *Concordantiae Caritatis*

Nach den allgemeinen Bemerkungen zur Aspektivierung von Material generell und von jenem in den Künsten im Speziellen soll nun der Frage nachgegangen werden, wie Stofflichkeiten in den visuellen und textuellen Erzählstrategien bei Ulrich von Lilienfeld prozessiert und eingesetzt wurden und welche Potenziale die Annotationen in REALonline dafür bieten. Auch wenn der Fokus auf den Bildern liegen wird, sollen die Texte in die Untersuchungen einbezogen werden. Anstelle der bei Munscheck propagierten Kategorien von „den Texten entsprechenden“, „die Texte konkretisierenden“ und von „textunabhängigen“ Federzeichnungen³⁸ möchte ich von medienspezifischen Erzählstrategien ausgehen, die verglichen werden können. Dabei ist es wesentlich, die jeweiligen Anforderungen und Funktionsweisen jedes Mediums ernst zu nehmen und nicht gegeneinander auszuspielen. Dass etwa das Setting einer Handlung oder die Kleidung einer Figur in einem Text nicht angegeben wird, ist ebenso wenig als Versäumnis zu werten, wie der Umstand, dass in einem Bild nur ein bestimmtes Handlungsmoment und nicht mehrere Sequenzen wiedergegeben werden. Sinnvoller ist es, die Schwerpunktsetzungen zu vergleichen. Wenn ein solches Vorgehen meiner Ansicht nach allen Text-Bild-Relationen gelten sollte, trifft das umso mehr auf die *Concordantiae Caritatis* zu, deren titelgebende Übereinstimmungen eines Antitypus mit allen typologischen und naturallegorischen Beispielen Thema des Werks sind und die – um möglichst einleuchtend zu sein – die medienspezifischen Strategien auf unterschiedliche Weise nutzen. Ob Materialien in diesen visuellen oder textuellen Argumentationen eine Rolle spielen und welche Funktionen sie einnehmen, ist – wie ich in den nachstehenden Beispielen verdeutlichen möchte – nicht regelhaft, sondern wird flexibel gehandhabt; je nach den Erfordernissen der jeweiligen Konkordanzen.

Ein erstes Beispiel ist die Doppelseite der Heimsuchung Mariens (fol. 8v, 9r, **Abb. 8**, REALonline 003890) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003890/>). Für diese wurde als einer der beiden alttestamentarischen Typen die Beschreibung der Bundeslade in Ex 25,10–22 gewählt.

38 Munscheck 2000, S. 82–85.

Der Herr ließ zwei Cherubim aus reinstem Feingold machen und auf jeder Seite über der Deckplatte der Bundeslade aufstellen, so daß sie sich mit zwei Flügeln berührten, und sie schauten einander mit umgewandtem Gesicht an [...]. Diese [die Liebe zu Gott und die Nächstenliebe, für die die Cherubim stehen, Anm. IN] müssen aus reinstem Feingold, d. h. aus den allerbesten Kräften, die nur aus dem Schatz des Herzens hervorgeholt werden können, und [aus dem Gold], das auf dem Amboß des Herzens gehämmert ist, gebildet sein [...].³⁹

Im Text wird das Material der Cherubim betont, weil es als Anknüpfungspunkt der Argumentation fungiert. Zwei Aspekte des Goldes werden darin beschrieben: der ‚Abbau‘ von Gold im Herzen und seine Formung am Herzen. Über die Herzmetapher wird die Verbindung zur Barmherzigkeit Gottes und zur Bundeslade hergestellt, die jenen zuteilwird, die sich sowohl um das eigene Heil als auch das ihres Nächsten bemühen.⁴⁰

In der lavierten Federzeichnung treten uns die Cherubim (Abb. 8, rechte Spalte oben) jedoch nicht als monochrome ‚Skulpturen‘ aus Gold entgegen. Sie sind – sieht man von ihren Flügeln ab – ebenso wie die anderen Figuren auf dieser Seite gestaltet. Die vor dem Körper angewinkelten Arme unterstreichen das Dialogische (vgl. dazu auch die Figuren in Abb. 9) der sich zueinander wendenden Engel und vermitteln einen animierten Eindruck. Dieser wäre mit einer monochromen Gestaltung der Figuren in Gold weitaus schwieriger zu realisieren.⁴¹ Die Textbeischrift zu diesem Typus aus dem Alten Testament lautet: „Im Herrn sehen die Cherubim einander“,⁴² womit das sich gegenseitige Wahrnehmen betont wird. Die gesamte visuelle Argumentation von Antitypus, Typen und naturallegorischen Beispielen dieser Seite legt den Fokus auf das Zueinanderneigen von je zwei Menschen, Tieren oder Pflanzen. Auch dort, wo diesem Umstand in der textuellen Strategie keine vordergründige Bedeutung beigegeben wird, nämlich bei den Tauben („Die keuschen Tauben fliegen nur gemeinsam und stets zu zweit einher“⁴³), sind die Protagonisten einander berührend – in diesem Fall nur an den beiden Schnäbeln – gegenüberstehend

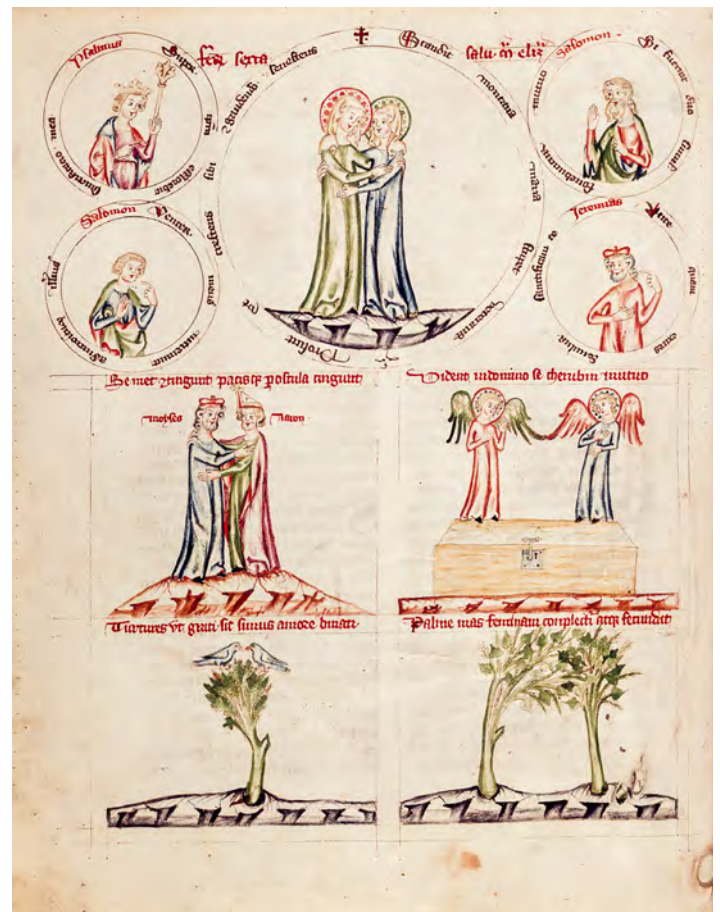


Abb. 8 *Concordantiae Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 8v, um 1355. REALonline 003890. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003890>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

39 *Dominus iussit fieri duos cheru/bin ex av/ro purissimo et poni super propiciatorium ex utra/que parte ita, ut duabus alis se tangerent, / et uersis uultibus in propiciatorium se inuicem / respexerunt. [...] Qui debent fieri / ex auro purissimo, id est ex optimis uirutibus pro/lati de cordis thesauro in incude animi mal/leato [...].* Lat. Transkript und dt. Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 18f.

40 *propiciatorium, id est diuine misericordie / aptissimum secretarium, ubi Dominus semper propicius / inuenitur [...].* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 18.

41 Für diesen Hinweis sowie für die wissenschaftliche Begleitung des Beitrags und den anregenden Austausch zum Thema danke ich Vera-Simone Schulz.

42 *Vident in Domino se cherubin mutuo.* Lat. Transkript und dt. Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 18f.

43 *casti turtures non nisi coniunctim / et bini semper incedunt.* Lat. Transkript und dt. Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 18f.

angeordnet. Die Konkordanz im Bild ist gerade durch den Verzicht auf goldene Cherubim sowohl besonders einfach verständlich als auch einprägsam und damit gut geeignet, um die komplexen Inhalte memorieren zu können. Die dargestellte alttestamentliche Szene integriert die viel schwieriger im Bild umzusetzenden Vergleichsbilder für Gottes- und Nächstenliebe nicht, weshalb auch keine materiale Konkordanz auf dieser Ebene erforderlich ist.

Als nächstes Beispiel für die Materialdarstellung im Lilienfelder Codex möchte ich die Fußwaschung Christi (fol. 75v, 76r, **Abb. 9**, REALonline 003957) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003890/>) mit ihren Konkordanzen heranziehen. Beide Vermittlungsformen nutzen als Klammer für ihre Inhalte das Material Wasser. Im Text werden unterschiedliche Aspekte dieses Materials genannt und gedeutet: das Eingießen des Wassers in die Schüssel als Zeichen von Christi Demut,⁴⁴ die hohe Reinigungskraft des Wassers als Sinnbild der göttlichen Gnade, mit der selbst jene, die in fernen Sündengegenden unterwegs waren, behandelt werden können,⁴⁵ die Eigenschaft, dass man etwas (in diesem Fall die Nüstern eines Pferdes) in Wasser eintauchen kann,⁴⁶ und zuträgliche oder schädliche Eigenschaften von Quellwasser.⁴⁷

Im Medaillon mit der Fußwaschung Christi (**Abb. 9**, oben Mitte) wird die explizite Nennung des Eingießens von Wasser in die Schüssel als Zeichen der Demut nicht aufgegriffen, sondern der Vorgang des Fußwaschens dargestellt. Grund dafür ist die visuelle Verbindbarkeit mit den beiden Typen aus dem Alten Testament, die in der grundsätzlichen Anlage mit dem Antitypus übereinstimmen: Immer kniet eine männliche Figur am Boden und eine Gruppe von Menschen sitzt auf einer Bank mit Fußpodest. Die kniende Figur wäscht der je am weitesten links befindlichen Person die Füße. Auch der gewählte Moment ist hier immer derselbe: Der Waschende greift mit beiden Händen nach dem linken Fuß der Person, deren Füße bereits in das Wasser eingetaucht sind und von der Flüssigkeit in Form gelber Streifen ‚umspielt‘ werden, die meist bis oberhalb der Knöchel zu sehen sind. Wenngleich hier Wasser strenggenom-



Abb. 9 Concordantiae Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 75v, um 1355, gesamte Seite und Detail aus dem Medaillon mit der Fußwaschung Christi. REALonline 003957. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003957>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

44 *Quod aqua in peluim [pelui] misit, / uere humilitatis exemplum dedit.* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S.154

45 *id est non solum tunc presencium / apostolorum de diuresis nationalibus collectorum, / verum etiam cottidie pedes, id est affectuionis aquis sue misericordia lauat, id est mundat omnium, qui de longinquo, id est a remotis peccatorum partibus per ueram / penitenciam ad diuinam gratiam peruenerunt.* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 154.

46 *equs / ad sue bonitatis indicium nares, id est / discrecionis acciones aquis diuine bonitatis tanto plus inmergat [...].* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 154.

47 *Liber rerum dicit, quod duo sunt / fontes in Sicilia, quorum unus / haustus steriles fecundat, alius / uero fecundas sterilizat.* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 154.

men nur an den Füßen, aber nicht in der Schüssel erkennbar ist, kann es in Relation zu den beiden Wasserdarstellungen in den Naturallegorien auf dieser Seite, aber auch im Kontrast zu den nicht ins Wasser getauchten Füßen in den anderen Darstellungen auf Folio 75v als solches identifiziert werden. Damit wird der Aspekt der Transparenz von Wasser, aber auch sein flüssiger Aggregatzustand gezeigt, der es im Gegensatz zu Körpern fester Aggregatzustände Menschen und Tieren ermöglicht, in das Wasser einzutauchen.

Beide Aspekte (Transparenz und Durchdringbarkeit) sind auch für die visuelle Argumentation in der Szene mit dem guten Pferd (als Sinnbild für den wahren Büsser) bedeutend, weil definiert ist, dass es sich um ein umso besseres Pferd handelt, je weiter es seine Nüstern in das Wasser taucht. Entsprechend neigt sich auch das Tier im Bild so weit hinunter, dass das Wasser bis über seine Nüstern fließt. Nur in der Szene rechts unten spielt der Aspekt der Transparenz von Wasser keine Rolle und seine Durchdringbarkeit ist nur dahingehend relevant, als damit das Schöpfen von Wasser möglich wird, das im Bild nur noch implizit durch die beiden zum Mund geführten Schöpfgefäße symbolisiert wird, aber nicht mehr dezidiert sichtbar ist. Hierzu berichtet die Textstelle, dass es zwei verschiedene Quellen gebe, von denen eine unfruchtbare Personen fruchtbar macht, eine andere die genau umgekehrte Wirkung hat. Fruchtbarkeit ist mit einem Zugewinn an Stärke im Glauben, Unfruchtbarkeit mit der Verschwendung von Potenzialen für Gutes, wie im Fall von Judas, verbunden.⁴⁸ Im Bild haben wir es mit einer mittelbaren Darstellung der Eigenschaften dieser beiden Quellen zu tun. Nicht sie selbst sind in dieser Szene verschieden dargestellt, sondern die unterschiedlichen Folgen können an den beiden Frauen und ihrer jeweiligen Ausrichtung abgelesen werden. Die Linke wendet sich etwas vorgebeugt zur linken Quelle hin und zeigt auch schon den Effekt ihres Trinkens: Ihr Bauch deutet auf eine Schwangerschaft hin. Die rechte Frau steht aufrecht und sieht zur rechten Quelle hin. Auch wenn sie nicht im eigentlichen Sinn negativ charakterisiert ist, wird durch ihre Position und Ausrichtung deutlich, dass sie sich von allen positiv besetzten Protagonisten (Christus, der Hausverwalter Joseph, Abraham, das Pferd, die fruchtbar gemachte Frau), die sich nach links neigen, unterscheidet.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, welche potenziellen Aspekte von Material nicht verwendet werden. Im Vergleich zum oben genannten Beispiel mit dem Material Gold, das für die Engel im Text der *Concordantiae Caritatis* genannt, im Bild aber nicht eingesetzt wird, ist bei den beiden Quellen abgesehen von ihrer Wirkung weder im Text noch im Bild eine Unterscheidung hinsichtlich eines Material-Aspekts verwendet worden. Hier wäre es durchaus möglich gewesen, die Wasser der beiden Quellen in zwei verschiedenen Farben darzustellen,⁴⁹ wie beispielsweise in der Szene zum Teste (einem Fabeltier, fol. 142v, REALonline 004024C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004024C>) das Salzwasser in Gelb-Blau und das Süßwasser in Grün⁵⁰ gehalten ist.

48 *ex / una parte fons steriles fecundans, / quia apostolo adhuc fide debiles / ad sequendum Christi vestigia fecundauit, / ex altera vero parte fuit fons eciam fecundus sterilizans, quia iudam a sua malicia non cohercuit, sed potius ad uen/dicionem Christi et omnem maliciam adimplendam forcius incitauit.* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 154.

49 Für diesen Hinweis sowie für die Diskussion dieses Beitrags danke ich Miriam Landkammer, mit der ich im Projekt KIKI (<https://www.imareal.sbg.ac.at/imareal-projekte/kiki/>) zusammenarbeite.

50 Der Text zu der Stelle (fol. 143r) nennt zwar Salz- und Süßwasser, aber erwähnt keine farblichen Unterschiede zwischen den Gewässern, vgl. Douteil 2010, Bd. 1, S. 292f.

6. Nobilitas marmoris

Für eine Verdeutlichung des Distant Viewing-Verfahrens habe ich zwei Materialien ausgesucht, deren Darstellungen näher beleuchtet werden sollen und die sich auf den ersten Blick vor allem darin unterscheiden, wie oft sie in den *Concordantiae Caritatis* repräsentiert sind. Während bearbeiteter Stein mit Marmorierung auf 18 Bildseiten (das sind etwa in acht Prozent der hier in Betracht kommenden Ausstattung) ein- oder mehrmals dargestellt wird, gibt es keine einzige Bildseite, die nicht mehrere Repräsentationen von zerklüftetem Fels bzw. Erdschollen enthält. Diese Unterschiede werden besonders deutlich in einer Visualisierung (Abb. 10 und 11).⁵¹ In den Diagrammen sind die Verso-Folioseiten (jeweils beginnend bei der ersten illuminierten Seite auf fol. 2v) auf der x-Achse aufsteigend von links nach rechts angegeben. Die einzelnen Bildfelder einer Seite werden auf der y-Achse ausgewiesen, beginnend unten mit dem großen Medaillon (a) und den beiden alttestamentlichen Typen (b, c); gefolgt von den beiden Bildfeldern zur Naturallegorie (d, e).

Ein weiteres Kriterium für die Auswahl der hier untersuchten Materialdarstellungen war, neben einem in der kunsthistorischen Forschung – vor allem bezogen auf die vergangenen Jahre – sehr präsenten Material (Marmor)⁵² auch eines in Betracht zu ziehen, dem in wissenschaftlichen Publikationen bis dato viel weniger Aufmerksamkeit zugekommen ist (Erdschollen bzw. zerklüftete

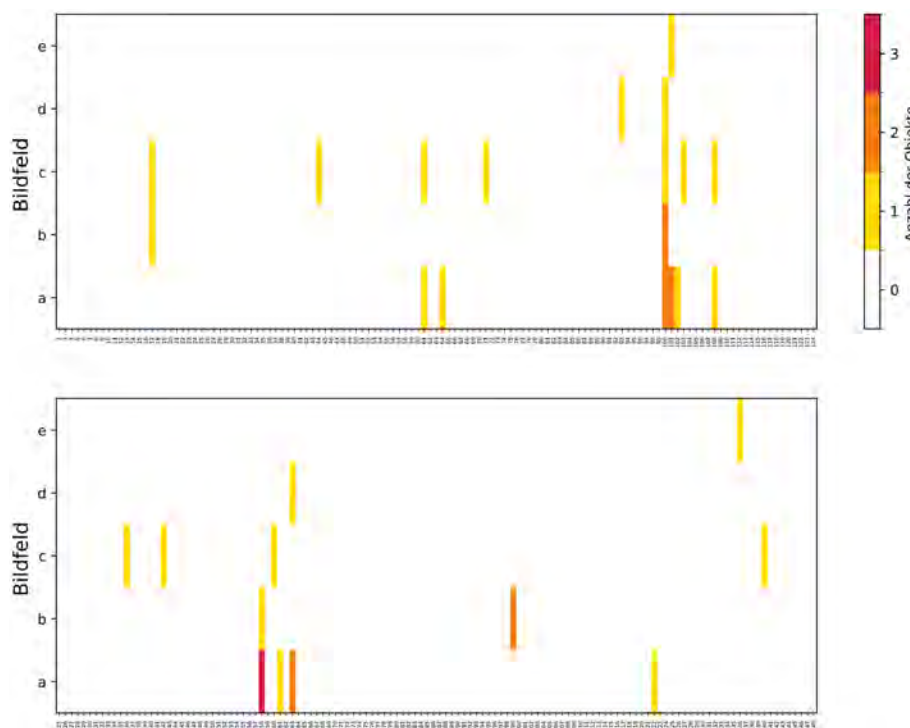


Abb. 10 Verteilung der Objekte aus „Stein, marmoriert“ über die Folios (x-Achse) und die fünf Bildfelder (y-Achse) zum Jahreskreis und den Heiligenfesten in den *Concordantiae Caritatis*. Quelle: REALonline, Visualisierung der Daten: Veronika Magerl.

51 Die Visualisierungen der Materialdarstellungsdaten (Abb. 10, 11, 19 und 27) in den *Concordantiae Caritatis* hat Veronika Magerl umgesetzt, der an dieser Stelle für ihr Interesse und das Eindenken in diese Materie von Herzen gedankt sei. Die Daten für die Visualisierung sowie weitere Visualisierungen können bei der Autorin angefragt werden.

52 U. a. Gamboni u. a. 2021; Augart u. a. 2019; Mestemacher 2021; Mills 2021; Wenderholm/Augart 2021; Barry 2020; weiter zurückliegende Literatur: Jones 1987. Eine Untersuchung zu dargestelltem Marmor in der venezianischen Malerei der Renaissance von Naturwissenschaftler*innen (Bugini/Folli 2015) umfasst nur Aufzählungen imitierter Gesteinsarten (S. 478–482) und die allgemeinen Hinweise (S. 475–478), für welche Objektkategorien sie verwendet wurden und dass sowohl die Bildtradition als auch architektonisch verbaute Marmorarten als Anregungen für die Darstellung gedient haben können.

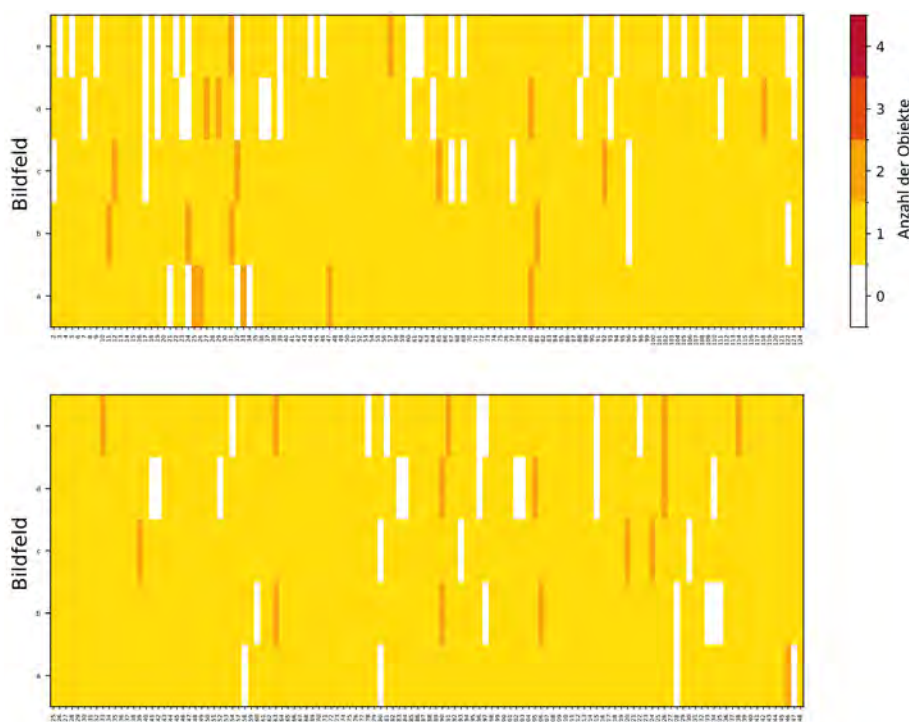


Abb. 11 Verteilung der Objekte aus „Erde bzw. zerklüfteter Fels“ über die Folios (x-Achse) und die fünf Bildfelder (y-Achse) zum Jahreskreis und den Heiligenfesten in den Concordantie Caritatis. Quelle: Isabella Nicka, Visualisierung der Daten: Veronika Magerl.

Abb. 12 Concordantie Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 93v, um 1355. Gesamte Bildseite und Detail: Phönix. REALonline 003975. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003975>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

Felsen).⁵³ Mit letzteren ist zudem die Möglichkeit verbunden, den gestalterischen Spielraum des Materials im Bild zu fokussieren.

In historischen Zusammenhängen wurde unter Marmor – im Unterschied zu heute in der Geologie verwendeten differenzierteren Bezeichnungen – alle polierfähigen Gesteine gefasst, die nicht zu den gemmae oder lapides pretiosi gehörten.⁵⁴ In diesem Sinne wird ‚Marmor‘ auch im Folgenden verwendet. In der Bilddatenbank wurde in den Daten zu den Concordantie Caritatis die Bezeichnung ‚Stein‘ mit der weiteren Bestimmung ‚marmoriert‘ im Form-Feld verwendet.

Dargestellter Marmor ist in der Lilienfelder Handschrift meist eindeutig zu erkennen: Er kommt in den Farben rot, blau, grün und gelb vor und ist zumeist durch Adern oder Bänder, manchmal auch noch durch die Wiedergabe von Einschlüssen oder Flecken charakterisiert. Nur in einem Beispiel, beim Steinquader mit dem brennenden Phönix (fol. 93v, Abb. 12, REALonline 003975C), ist mit zarten Lavierungen eine Mehrfarbigkeit angedeutet.

Eine Abfrage der Daten in REALonline hinsichtlich der Verteilung über den Codex (Abb. 10)



53 Gewisse Überschneidungen mit dem Themenkomplex finden sich in den Arbeiten von Jahn 1982; Aurenhammer 2017; Saurma-Jeltsch 2011; Laneyrie-Dagen 2008, S. 85–91.

54 Mestemacher 2021, S. 69f.; Raff 1994b, 15f. Weitere Anmerkungen zu historischen Bezeichnungen oder Kategorisierungen finden sich u. a. bei Jones 1987, S. 88, und Wenderholm/Augart 2021, S. 85f., 131–137, 139–148.

macht deutlich, dass die höchste Dichte an Darstellungen von marmoriertem Stein zwischen fol. 93v und 108v zu finden ist: Auf sechs Seiten finden sich hier Repräsentationen dieser Gesteinsart. Inhaltlich geht es in diesem Abschnitt der Handschrift direkt oder indirekt um Themen rund um den Tod, die Grablegung und Auferstehung Christi. Auch die über die gesamte Handschrift hinweg gesehen größte Anzahl an Objekten oder Objektteilen aus Marmor, die in diesem Fall auf vier von fünf Bildfeldern vorkommen, befindet sich fast genau in der Mitte dieses Clusters auf Folio 100v (Abb. 13, REALonline 003982) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003982>). Es handelt sich dabei um die Grablegung Christi, bei der Ulrich von Lilienfeld im Text, unter anderem beziehend auf Jesaja 11 („Und sein Grab wird ruhmvoll sein“), das „dem Herrscher zur Ehre gereichende Grab“⁵⁵ in den Mittelpunkt seiner Argumentationen stellt. Dabei sind unterschiedliche Materialien und deren Aspekte von Bedeutung: die Reinheit von Leinen (als Sinnbild eines reinen Gewissens und der Hoffnung auf Auferstehung), der Geruch der beigemengten Myrrhe in der Salbe (als erhoffter Schutz vor Verwesung) und das Grab aus Stein (Marmor als Sinnbild der Lauterkeit des Geistes).

Die Verwendung von Marmor findet in der textuellen Argumentation einer Naturallegorese zur Grablegung statt, in der es um die Bestattung des Bienenkönigs [sic!] geht, der so wie ein König der Menschen in *monumento lapideo* (fol. 101r)⁵⁶ beigesetzt wird. „Der Adel des Marmors bezeichnet nämlich die Lauterkeit des Geistes“,⁵⁷ ist als letzter Satz zu lesen und es kann nur angenommen werden, dass damit Bezug auf das steinerne Grabmal genommen wird. Es handelt sich hierbei um die einzige Nennung von Marmor im gesamten Text der *Concordantiae Caritatis*; dahingehend ist also bereits eine deutliche Differenz zwischen den beiden medialen Strategien zu erkennen. Die Quelle für die Naturallegorie aus der Welt der Bienen, die Ulrich benutzt hat, konnte – im Unterschied zu vielen anderen Beispielen – noch nicht eruiert werden.⁵⁸

Mit dieser expliziten Gesteinsnennung und der Angabe des Brauchs, den König in einem Grabmal aus Stein zu bestatten, hätte man vielleicht erwarten können, dass auch im zugehörigen Bild ein Marmorgrab für den Bienenkönig verwendet wird. Interessanterweise ist aber gerade hier – im Unterschied zu allen anderen Szenen auf dieser Seite – kein Marmor zu sehen. Der Fokus in der narrativen Strategie des Bildes wird in Übereinstimmung mit dem Text (fol. 101r) auf das Begraben des Königs außerhalb des Bienenstocks gelegt.

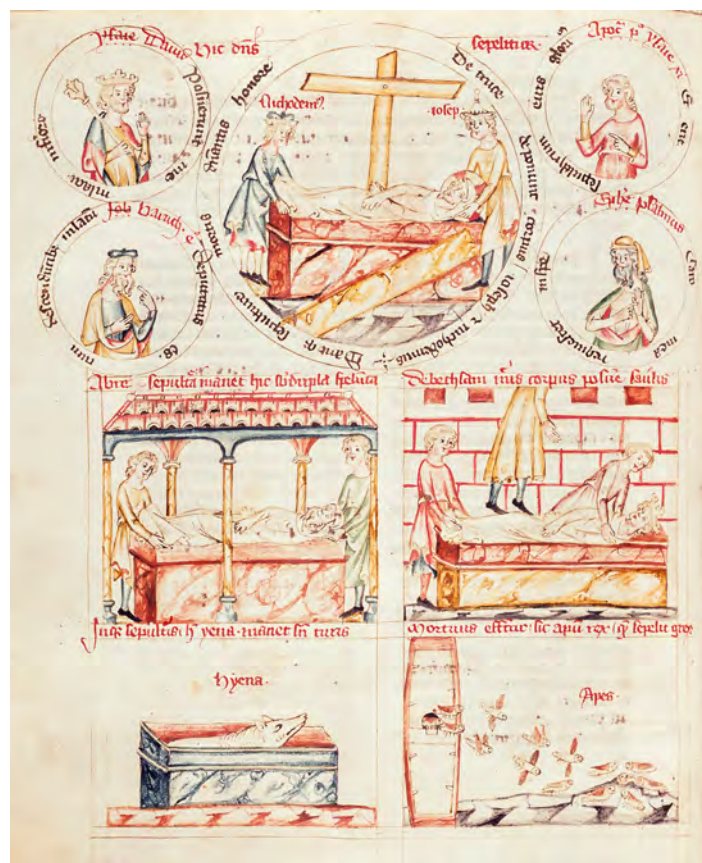


Abb. 13 *Concordantiae Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 100v, um 1355. REALonline 003982. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003982>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

55 *dantque sepulture mortis Dominantis honore*. Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 204.

56 Die deutsche Übersetzung von Douteil 2010, Bd. 1, S. 205, nach der die Bienen den König wie Menschen in einem „in den Fels gehauenen Grab“ bestatten, ist in diesem Fall irreführend, weil dadurch der Nachsatz mit der Nennung des Marmors relativ isoliert dasteht.

57 *Nobilitas enim marmoris / sinceritatem signat mentis*. Lat. Transkript und dt. Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 204.

58 Roland 2002; zuletzt geändert am 05.07.2023., S. 39.

Von diesem weg fliegen gerade einige Bienen in Richtung einer Aufwölbung auf der rechten Seite des zerklüfteten Erd- bzw. Felsbodens. Bei der Biene, von der nur noch der Kopf aus dem Hohlraum im Boden ragt, könnte es sich um den König handeln. Wenngleich die Naturbeispiele in den *Concordantiae Caritatis* freilich in vielen Belangen nicht dem heutigen Kenntnisstand zur Tier- und Pflanzenwelt entsprechen bzw. auch Fabelwesen und Wunderbegebenheiten eingeflochten sind, wird doch in keiner der textlichen oder bildlichen Darstellungen vermittelt, dass Tiere menschengleich handwerklich agieren können.⁵⁹ Ein Miniaturesarg aus Marmor für den Bienenkönig hätte dahingehend einen Bruch dargestellt. Bei der auf der gleichen Seite dargestellte Hyäne, die gemäß dem Text (fol. 101r) gerne in Gräbern lebt (*libens in sepulchris habitauit*), womit auch leerstehende, menschengemachte Monumente gemeint sind, irritiert der nur geringfügig kleiner dargestellte Sarkophag nicht.

Auch wenn im Fall des Bienenkönigs gewissermaßen eine unerwartete visuelle Strategie verwendet wurde, sind ansonsten Sarkophage überall dort, wo sie im Bildteil zum Jahreskreis und zu den Heiligenfesten vorkommen, aus Marmor.⁶⁰ Es gibt also diesbezüglich eine eindeutige Objekt-Material-Korrelation in den *Concordantiae Caritatis*. Auch wenn systematische Untersuchungen der Materialdarstellung des Grabes Christi in der Kunstproduktion des 14. Jahrhunderts ein Desiderat darstellen und damit eine Einordnung der Umsetzung in der Lilienfelder Handschrift erschwert ist, sind vor allem hinsichtlich der Repräsentation der Grabsituation Christi zwei Elemente anzumerken: Zum einen ist – vermutlich ebenfalls in Übereinstimmung mit dem Anspruch einer ruhmvollen und angemessenen Ruhestätte, wie sie bei Jesaja 11,10 gefordert wird – in der mittelalterlichen Kunst die weit gängigere Darstellung ein Sarkophag – gegenüber dem in den Evangelien geschilderten in den Felsen gehauenen Grab Christi.⁶¹ Zum anderen wurden auch in Zeiten, in denen Materialdarstellungen eher punktuell auftreten, häufig kostbare Steine, wie Porphyrt oder lakedämonischer Stein, als Material des Sarkophages Christi im Bild eingesetzt.⁶² Eine weitere Bildtradition, deren Verlauf und Reichweite zu untersuchen ein Forschungsdesiderat wäre, nützt vor allem rot geäderten Marmor für das Grabmonument Christi, um so den Zusammenhang mit der Passion herzustellen.⁶³ Beispiele für Sarkophage aus rotem Marmor finden sich z. B. am Altarretabel aus Vyšší Brod (Hohenfurth, um 1350) und auch in der Glasmalerei des späten 14. Jahrhun-

59 Wo Tiere in Zusammenhang mit handwerklich produzierten Objekten gezeigt werden, handelt es sich um Referenzen auf die Haltung oder Nutzung durch den Menschen, z. B. Bienenstöcke (fol. 18v, 49v, 81v, 130v), Vogelkäfige (fol. 71v oder 165v) oder landwirtschaftliche Geräte, etwa ein Pflug (fol. 131v, 222v), siehe REALonline Link 2. Ansonsten ist ihre Interaktion mit Gegenständen auf in der Natur vorhandene Objekte beschränkt (z. B. Reisig [bzw. im Bild ein Stück Holz] als „Floß“ für ein Eichhörnchen [fol. 50v, REALonline 003932C (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003932C>)]. Einzige Ausnahme ist die Verwendung eines Messers durch einen Menschenaffen (Abb. 24).

60 Nur eine weitere Darstellung einer dezidierten Bestattungssituation kommt in dieser Handschrift ohne Marmor-Sarkophag aus: Jene der Hl. Katharina (fol. 229v, REALonline 004109) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004109>), die gemäß des Textes in den *Concordantiae Caritatis* von Engeln bestattet wurde (fol. 230r). Nicht im Text enthalten, aber aus der Legenda Aurea bekannt ist, dass Katharina am Berg Sinai begraben liegt, was hier offenbar im Bild in den Vordergrund gerückt werden sollte.

61 Barry 2020, S. 214.

62 So waren diese Gesteinsarten etwa in der ottonischen Buchmalerei um 1000 die erste Wahl bei der Darstellung des Grabes bzw. des Sarkophages Christi, siehe Mestemacher 2021, S. 217f. mit einer Aufzählung von Beispielen in Anmerkung 276.

63 Barry 2020, S. 214, hält fest, dass diese Tradition spätestens mit Pietro Lorenzetti's „Christus als Schmerzensmann“, Lindenau-Museum, Altenburg, Inv. Nr. 48, um 1340/45, beginnt.

derts.⁶⁴ In den *Concordantiae Caritatis* sind die Grabmonumente in der Grablegung (fol. 100v, **Abb. 13**) und Auferstehung Christi (fol. 101v, siehe unten, **Abb. 16**, REALonline 003983)⁶⁵ (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003983>) aus einem rot marmorierten Stein, während der bereits leere Sarg in der Szene mit den Frauen (fol. 102v, REALonline 003984) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003984>) bzw. mit Petrus und Johannes (fol. 108v, REALonline 003990) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003990>) hauptsächlich aus gelbem Marmor besteht. Die rote Steinfarbe ist nicht an sich der Grabesstätte von Christus vorbehalten, sondern findet sich in der Lilienfelder Handschrift auch in anderen Bildkontexten.⁶⁶ Es zeigt sich also, dass die Aspektivierung der Farbigkeit des Materials Marmor nicht genutzt wird, um ein spezifisches Objekt greifbar zu machen, sondern um über die Farbe inhaltliche Dimensionen zu vermitteln, wie im Fall des Sarkophags Christi die Zugehörigkeit zu Themen vor und nach der Auferstehung.

Bei den Altären⁶⁷ gibt es im Unterschied zu den Sarkophagen in der Lilienfelder Handschrift keine explizite Objekt-Material-Korrelation. Nur in einem Fall ist ein auch konkret im Text bzw. in der Bildüberschrift als Altar ausgewiesenes Element aus Marmor dargestellt (fol. 158v, **Abb. 14**, REALonline 004038A) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004038A>). In den meisten anderen Fällen, bei denen ein Altar in den lavierten Federzeichnungen eingesetzt wird, handelt es sich zwar um von der Form her ähnliche Block- oder Kastenaltäre ohne dezidiert abgesetzte Mensa (vgl. **Abb. 15**), aber das Material, aus dem sie bestehen, wird im Bild nicht eindeutig festgelegt. Die Stipesfronten dieser Altäre (also die Mantelflächen der Quader) sind in unterschiedlichen, meist mehrfarbigen Mustern gehalten, ohne dass dargestelltes Material oder ein bestimmtes Material implizierende Bearbeitungstechniken oder -vorgänge (z. B. Relieferungen) ablesbar sind. Damit bleibt offen, ob Antependien aus Stoff oder Frontalien aus festen Materialien gemeint sind. Im Unterschied dazu sind die nahezu durchgehend vorzufindenden Altartücher und -behänge durch am unteren Saum abschließende Fransen explizit als textile Elemente ausgewiesen. In den Altar-Darstellungen, in denen die nicht verhangenen oder verzierten Seitenflächen aufgrund der Positionierung des Altars im Raum greifbar werden, sind sie entweder unbemalt, rötlich oder blau laviert, ohne eine eindeutig einem Material zuzuordnende Textur aufzuweisen.⁶⁸

64 So etwa im Chorfenster der Stiftskirche in Viktring oder in einer vermutlich aus dem Wiener Raum stammenden Glasmalerei, die heute im Germanischen Nationalmuseum (Inv. Nr. MM808) (<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/MM808>) in Nürnberg aufbewahrt wird.

65 Der Sarkophag in dem Medaillon mit der Auferstehung ist im Unterschied zu allen anderen in den *Concordantiae Caritatis* an der Vorderseite mit Blendrundbögen versehen und in einer deckenden Malweise ausgeführt (die Marmorierung ist vor allem an der kurzen Seite ersichtlich). Der Sarkophagdeckel ist aber wieder in der – abgesehen von der Varianz in der Farbigkeit – relativ einheitlichen Art dieses bearbeiteten Gesteins gehalten.

66 Rote Marmorsarkophage finden sich auch bei der Erweckung des Lazarus (fol. 61v), der Bestattung Abrahams (fol. 100v), bei Saul am Grab Rahels (fol. 108v), David am Grab Abners (fol. 136v) und beim Ölwunder am Grab des Hl. Nikolaus (fol. 158v), siehe REALonline Abfrage (REALonline Link 3).

67 In der Lilienfelder Handschrift finden sich 30 Altäre auf 27 unterschiedlichen Folioseiten, die bei der Datenerfassung in REALonline (REALonline Link 4) nicht mit einem Fragezeichen versehen wurden.

68 REALonline 003916A, 003964A, 004001B, 004039B, 004082A, 004086A und 004117A (REALonline Link 5). In einem Fall wurde das Muster der Stipesfront auch an der Seitenfläche angebracht: REALonline Nr. 004110A (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004110A>). Bei REALonline 003974B (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003974B/>) gibt es eine etwas von der Norm abweichende Altardarstellung, aber auch hier ist das Material des Block- oder Kastenaltars nicht eindeutig festzumachen.



Abb. 15 Concordantie Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 201v, um 1355. Detail: Brandopfer Davids. REALonline 004082A. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004082A>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

Abb. 14 Concordantie Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 158v, um 1355. REALonline 004038. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004038>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

Anders ist das im Fall des Altars, der im ersten Typus-Beispiel zum Heiligen Nikolaus genannt wird. Der inhaltliche Kontext ist eine Stelle aus der Geschichte Mose im Alten Testament (Ex 20,24): Gott befiehlt darin, ihm einen Altar aus Erde zu errichten. Diese Aufforderung findet sich sowohl in der Bildüberschrift (*De terra construat aram*), im Spruchband *Altare de terra facietis michi* und auch in letzterem Wortlaut im zugehörigen Text auf Folio 159r. Nicht in die Argumentation der *Concordantie Caritatis* eingebunden ist, wie die Bibelstelle im nächsten Vers (Ex 20,25) weitergeht: Wenn man einen Altar aus Steinen errichtet, heißt es dort, muss er aus unbehauenen Steinen gebaut werden (*non aedificabis illud de sectis lapidibus*), da die Bearbeitung mit eisernen Werkzeugen die Steine entweihe.⁶⁹ Überraschend ist demnach sowohl für Kenner*innen des biblischen Kontexts als auch für jene, die die Ausführungen auf Folio 159r, die Bildbeischrift und das Spruchband rezipieren, wie das Bild zu diesem Typus aussieht: Hier ist ein würfelförmiger Altar dargestellt, vor dem Mose steht und Gottes Anweisung in Empfang nimmt. Der Altar ist eindeutig aus bearbeitetem Marmor und nicht aus Erde gestaltet. Auch von der ansonsten üblichen Form, wie Altäre in den Bildern der Handschrift gestaltet werden, wurde Abstand genommen: Es gibt keine Altartücher oder -behänge und die Vorderseite ist nicht in einem geometrischen Musterdekor gehalten, sondern aus blauem Marmor gebildet, wodurch sie gegen den ansonsten aus gelbem Marmor gefertigten Quader abgesetzt ist. Die Realisierung in der Lilienfelder Handschrift geht hier – soweit man das bei einem sehr selten bildlich umge-

69 Zu dieser Bibelstelle und ihrer weiteren Rezeption siehe Huschenbett 2011.

setzten Thema⁷⁰ sagen kann – einen eigenen Weg, den es lohnt, sich genauer anzusehen.

Die Text/Bild-Strategie zum Fest des Hl. Nikolaus generiert die Konkordanz sowohl zwischen Antitypus und dem zweiten Typus (Samuel salbt Saul), als auch in den Beispielen aus der Naturallegorie durch den Aspekt des Fließens von Öl. In der Textstelle mit dem zu erbauenden Altar findet sich dagegen überhaupt kein direkter Verweis auf Öl. Sie bezieht sich aber explizit auf die Verknüpfung von dem Altar, den Nikolaus in seinem Herzen Gott geweiht hat (und der der Ort für seine fromme Fürbitte und Darbringung seiner Opfer wurde) und dem Altar, der mit dem frommen Gedächtnis des heiligen Nikolaus gleichgesetzt wird (*hoc altare, id est beati Nicolai deuotum memo/riale*).⁷¹

Wie bereits festgestellt, sind im gesamten Bildteil zum Jahreskreis und zu den Heiligenfesten Sarkophage aus Marmor dargestellt. Im Fall des Medallions mit dem Hl. Nikolaus ist aber diese Gesteinsart besonders fokussiert, weil gleich drei Bildelemente aus diesem Material sind (vgl. **Abb. 10**): Beim Hochgrab sind neben der Tumba auch die Säulen aus Marmor und das Gefäß, in dem das heilwirkende Öl aufgefangen wird, ist in einem kleineren Sarkophag stehend wiedergegeben, der ebenfalls aus Marmor ist. Hierfür kann einerseits ins Treffen geführt werden, dass in der *Legenda Aurea* das Grab des heiligen Nikolaus explizit als marmorn bezeichnet wird (*in tumba marmorea*).⁷² Andererseits ist auch durch den Gesang *Ex ejus tumba marmorea sacrum*, der sich in unterschiedlichen Responsorien findet, der Konnex zwischen Marmor und dem Grab des heiligen Nikolaus in verschiedenen Kontexten präsent.⁷³ Diese gefestigte Objekt/Material-Verbindung könnte ein Anlass dafür gewesen sein, eine Konkordanz zwischen dem Typus aus dem Buch Mose und dem Antitypus über die Verwendung desselben Materials in den beiden Bildfeldern herzustellen, und so auch die Gleichsetzung zwischen dem Gedenken an Nikolaus (visualisiert in Form seiner Grabesstätte) und dem Altar, die im Text der *Concordantiae Caritatis* genannt wird, visuell zu realisieren.

Diese Form der materialen Übereinstimmung, die inhaltliche Bezüge zwischen ansonsten visuell schwer zu verbindenden Themen umsetzt, wurde auch in zwei Phönix-Darstellungen fruchtbar gemacht (fol. 93v, **Abb. 12**; fol. 101v, **Abb. 16**). Ähnlich wie in den überlieferten Texten zum Phönix der Altar eine

70 In einer der weiteren bildlichen Darstellungen dieser Szene aus dem Alten Testament (Rudolf von Ems, *Weltchronik* (https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=8577&tx_dlf%5Bpage%5D=142), Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 5, fol. 61v, um 1385) wird auf die Erde als Material des Altars nicht explizit eingegangen. In der Version der *Concordantiae Caritatis* aus dem 15. Jahrhundert (New York, Pierpont Morgan Library, MS M.1045 (<https://www.themorgan.org/collection/concordantiae-caritatis/143600/324>), 3. Viertel 15. Jh., fol. 159v) ist nur die Vorzeichnung zu dieser Szene erhalten – die Anlage in einem gefliesten Innenraum macht allerdings einen Altar aus Erde eher unwahrscheinlich.

71 „Der Heilige Nikolaus baute in seinem Herzen einen Altar, d.h. einen Platz zur frommen Fürbitte, auf dem er Gott, dem Herrn, ohne Unterlaß Ganzopfer, d.h. Werke der Buße sowohl für die eigenen wie für fremde Vergehen, und Friedopfer zur Danksagung im Bekenntnis des Lobes darbrachte. Wir aber sollen diesen Altar, d.h. das fromme Gedächtnis des heiligen Nikolaus unablässig mit Lobgesängen aufsuchen und seine Hilfe in den Ganzopfern durch Geduld im Unglück und durch Mitleid mit fremdem Leid und durch Beständigkeit in guten Werken mit großer Frömmigkeit erleben“. Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 337.

72 Jacobus de Voragine 2014, Bd. 1, S. 138.

73 Vergleiche etwa die aktuell 19 Einträge zu Gesängen mit dem Incipit *Ex ejus tumba marmorea sacrum* auf [cantusdatabase.org](https://cantusdatabase.org/chant-search/?op=starts_with&keyword=Ex+ejus+tumba+marmorea&office=&genre=&cantus_id=&mode=&feast=&position=&melodies=) (https://cantusdatabase.org/chant-search/?op=starts_with&keyword=Ex+ejus+tumba+marmorea&office=&genre=&cantus_id=&mode=&feast=&position=&melodies=) (Stand: 2.3.2023).

unterschiedliche Stellung einnimmt,⁷⁴ ist er auch in der Bildtradition zur Legende des Vogels kein Must-have: Oft sitzt der Phönix auf einem Erd- oder Felshügel bzw. in einem am Boden gemachten Nest,⁷⁵ aber es gibt auch Darstellungen der Selbstverbrennung, die den Vogel auf einem Altar wiedergeben, wie etwa in einer Handschrift aus dem 10. Jahrhundert, die heute in *Bibliothèque Royale de Belgique* in Brüssel aufbewahrt wird.⁷⁶ Ist letzteres der Fall, sind Ausgangstexte relevant, bei denen der Phönix auf einem Altar in Helio- polis verbrennt und aus der Asche wieder zum Leben ersteht.⁷⁷ Diese gewissermaßen ‚sakralisierte‘ Form macht bei einer Auslegung des Phönix auf Christus hin durch die Verwendung des Altars auch den Opfergedanken⁷⁸ deutlicher fokussierbar. Das wird in Text und bildlicher Ausstattung eines Bestiariums von Guillaume de Le Clerc (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 14969) besonders augenscheinlich:

Die zwei Miniaturen auf der Seite (fol. 14v, **Abb. 17**), die den Phönix-Text in dieser Handschrift einleiten, zeigen einerseits den am Altar brennenden Vogel und einen davor knienden Mönch (unten) und andererseits betende Kleriker mit einer Vision (?) des gekreuzigten Christus auf einem Altar, daneben die Darstellung von Auferstehung sowie Höllen- und Himmelfahrt Jesu (oben). Im Text wird auf Folio 15v der Phönix mit „Nostre Seignor“ gleichgesetzt und am Altar des Heiligen Kreuzes geopfert, um nach drei Tagen wieder aufzuerstehen.⁷⁹ In der vermutlich im südenenglischen Raum illuminierten Ausstattung wird für die Rezipient*innen durch die Verwendung desselben Objekts – den sehr ähnlich gestalteten Altären – die Parallele auch im Bild fassbar.

In den Federzeichnungen der *Concordantie Caritatis* wird die Verwendung desselben Materials für Grab und Altar genutzt, um diesen Konnex zwischen



Abb. 16 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 101v, um 1355. REALonline 003983. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003983>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

74 Auch wenn der Altar und seine Bedeutung für den Phönix nicht als spezifisches Kapitel behandelt wird, kann man aus den Überblicken zu den relevanten Texten (z. B. bei Van den Broek 1972 oder Nigg 2016), die unterschiedliche Stellung erschließen.

75 Vgl. die Beispiele bei Hassig 1995, S. 72–83.

76 Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 10066-77, fol. 145, siehe Abbildung auf bildindex.de (<https://www.bildindex.de/document/obj20718321>). Weitere Beispiele für den Phönix auf dem Altar finden sich in unterschiedlichen Bestiarien, z. B. in Guillaume le Clerc, *Bestiaire*, Bibliothèque Nationale de France, Paris fr. 1444 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52513422x/f495.item>), Ende 13. Jh., fol. 244r; *Bestiarium*, British Library, London, Royal MS 12 C XIX (https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_12_c_xix_f049v), um 1200/1210, fol. 49v; Hugo de Folieto, *Bestiarium*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. Ludwig XV 3 (83.MR.173) (<https://www.getty.edu/art/collection/object/105WNH>), um 1270, fol. 74v; Northumberland *Bestiary*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. 100 (<https://www.getty.edu/art/collection/object/109B3C>), um 1250/1260, fol. 41v oder in Jacob van Maerlant, *Der naturen bloeme*, British Library, London, Additional MS 11390 (https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_11390_f035v), um 1300/1325, 35v.

77 Van den Broek 1972, S. 146.

78 Mills 2003, S. 37; Nigg 2016, S. 135f.; Jones 2000, S. 107.

79 Guillaume Le Clerc 1852, S. 216f.; Mills 2003, S. 37.

Opfer und Auferstehung Christi sichtbar zu machen.⁸⁰ Die Farben des Marmors sind dabei essenziell an der Sinngebung beteiligt. Der Sarkophag Christi ist bei der Grablegung und der Auferstehung in rotem Marmor wiedergegeben; in den zwei Szenen, in denen der Sarkophag bereits leer ist,⁸¹ wird gelber Marmor für den Korpus des Grabes verwendet. Über den roten Marmoraltar in der Phönix-Naturallegorie wird dessen Verbrennung mit dem Marmor-Cluster der Grablegungs- und Auferstehungsszenarien verknüpfbar. Die Aspektivierung über die Farbe des Materials ist bei den zwei Phönixdarstellungen auf einem Altar in den *Concordantie Caritatis*⁸² so gewählt, dass der rote Marmor zum Passionsthema, der gelbe zur Auferstehung gehört – das ist eine inhaltliche Dimension, die nur über das Blättern und Wahrnehmen des Marmor-Clusters verfügbar ist, aber nicht durch das Ansehen der einzelnen Folioseite.

Das heutigen Rezipient*innen vermutlich näherstehende Konzept von Identität und Wiedererkennbarkeit eines Objekts durch übereinstimmende Aspekte des Materials (Farbe, Art der Bearbeitung) ist hier nicht verwendet worden. In der bildlichen Ausstattung der Lilienfelder Handschrift werden die Aspekte von Material flexibel in den Dienst von narrativen Strategien des Bildes gestellt; gegebenenfalls auch trotz dadurch entstehender Widersprüche zu expliziten Material-Vorgaben im Medium des Texts. Derselbe Aspekt kann Material/Objekt-Kombinationen (etwa die Farbe Rot für einen Marmorsarkophag) mit anderen Objekten verbinden (z. B. das Rot des Marmorblocks in der Phönixdarstellung) und dennoch in andere Szenarien eingebunden werden (der rote Marmorsarkophag wird nicht Christus vorbehalten).



Abb. 17 Vision des Gekreuzigten am Altar, Auferstehung, Höllen- und Himmelfahrt Christi (oben), brennender Phönix mit Mönch (unten), Guillaume de Le Clerc, Bestiaire, Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. fr. 14969, fol. 14v, um 1265/70. Foto: © BNF Paris.

7. Common Ground

In den *Concordantie Caritatis* wird mit dem Arrangement von großem Medailon für den Antitypus (bzw. der Szene aus dem Heiligenleben) und je zwei kleinen Medaillons links und rechts für die Gewährsleute (Propheten) vermutlich ein Konzept aufgegriffen, das schon in einer *Biblia Pauperum* der sog. Weimarer Gruppe entwickelt wurde.⁸³ Einen wesentlichen Anteil an der Gliederung des Layouts der Bildseiten hat in der Lilienfelder Handschrift aber ein Gestaltungs-

80 Mit Ausnahme eines Beispiels in einer englischen Handschrift (Bestiarium, Sammelhandschrift, Trinity College Library, Cambridge (Bestiarium Link), um 1275/1300, fol. 89r, rechte Spalte), wo der Altar in der winzigen Miniatur in rotem und grauem Gestein (Brekzie?) gestaltet wurde, ist das Material in den anderen Beispielen von Altären in der Phönix-Ikonografie m. W. nicht explizit ausgewiesen.

81 Drei Marien am Grab Christi (fol. 102v) und Hl. Petrus und Hl. Johannes am Grab Christi (fol. 108v), siehe REALonline-Abfrage (REALonline Link 6).

82 Es gibt eine weitere Phönixdarstellung auf Folio 183v, in der im Bild (abgesehen von der Bildüberschrift) kein Bezug auf Tod und Auferstehung des Fabeltiers genommen wird.

83 Schmidt 1959, S. 94.

element, das in der Art und Weise, wie es eingesetzt wird, nicht aus früher entstandenen typologischen Werken ableitbar ist: der aus zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erschollen bestehende Untergrund (vgl. **Abb. 8**). Er bietet nicht nur eine – wie ich in der Folge noch näher erläutern werde – multifunktionale Bühne, er ist auch maßgeblich für die Strukturierung der unteren vier Bildfelder verantwortlich, die – im Unterschied zu den Medaillons – nur durch zarte Linien als Rechtecke angelegt sind, aber nicht durch kräftigere dunkle Umrangungen abgegrenzt werden.

Das nahezu ubiquitäre Vorhandensein von Bodenstücken in den Bildfeldern wird bereits anhand der Visualisierung (**Abb. 11**) nachvollziehbar: Es gibt keine Versoseite ohne ein solches Bildelement und zieht man noch die Szenen ab, die gänzlich in einem Gewässer verortet sind (ohne die Darstellung eines Ufers), so bleiben von den 1188 Einzelszenen nur 28, also rund 2,4 Prozent, übrig. Meist handelt es sich bei diesem kleinen Anteil an Bildfeldern um Szenen, bei denen gänzlich auf die Darstellung eines Untergrunds verzichtet wurde, wie etwa bei der Phönixdarstellung auf Folio 93v (**Abb. 12**). Von den dargestellten Bodenstücken sind wiederum ca. 97,5 Prozent als zerklüfteter Fels bzw. trockene Erdschollen (vgl. z. B. **Abb. 8**) umgesetzt. Sie kommen in unterschiedlichen Farben vor (hauptsächlich sind es Grau-, Rotbraun- und Ockertöne) und weisen dunklere, in den meisten Fällen fast schwarze, annähernd trapezförmige Flächen sowie Linien auf, die Risse, Furchen oder ausgebrochene Stellen im Material andeuten. Die wenigen Ausnahmen, die anders gestaltet sind, wie etwa das Bodenstück in einer Naturallegorie mit arbeitendem Pferd (fol. 146v, REALonline 004028C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004028C>), verweisen auf bestellte Felder. In anderen Fällen sind die Bodenstücke so schmal gehalten,⁸⁴ dass die Binnenstruktur der Risse und Furchen in dunklen Farben nicht mehr eingesetzt wurden.

Das Gros dieser Motive folgt damit einem Bildformular, wie es bereits aus der Antike überliefert ist und noch bis ins 15. Jahrhundert weitertradiert wurde.⁸⁵ Eine besondere Bedeutung erlangten diese zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen auch in den frühen Werken der österreichischen Tafelmalerei um 1330, wie in den gemalten Seiten des Sierndorf-Retabels (vor allem im *Noli me tangere*), die Teil der Umarbeitung des Klosterneuburger Goldschmiedewerks (sog. Verduner Altar) waren. Noch raumgreifender sind sie in dem ebenfalls in Klosterneuburg aufbewahrten Passionsretabel,⁸⁶ das wiederum mit der böhmischen Kunst der Jahrhundertmitte, konkret mit dem Retabel aus Hohenfurth, in Verbindung gebracht wird.⁸⁷ Wilfried Franzen nennt in einem Katalogbeitrag die „eigentümlich zerklüftete Passionslandschaft“ der Klosterneuburger Passionstafel, die in Hohenfurth „auf den gesamten Zyklus übertragen und dabei weiter stilisiert und ins Befremdliche gesteigert“ wurde.⁸⁸ Johannes Jahn hält für das letztgenannte Retabel fest: „[E]s gibt unter diesen Tafeln selbst da, wo es sich um Innenräume handelt, keine einzige[,] die auf dieses Motiv verzichtet hätte.“⁸⁹

84 Vergleiche etwa das letzte Bildfeld rechts unten auf fol. 75v (**Abb. 9**).

85 Jahn 1982.

86 Brucher 2000, S. 537 (Kat.-Art. Nr. 275 von Irma Trattner); Stadlober 1996, S. 107–109.

87 Fajt 2006, S. 87 (Kat.-Art. Nr. 9 von Wilfried Franzen).

88 Fajt 2006, S. 87 (Kat.-Art. Nr. 9 von Wilfried Franzen).

89 Jahn 1982, 74.

Während die Übernahme dieses Motivs aus der byzantinisch beeinflussten Kunst Italiens im beginnenden 14. Jahrhundert angenommen werden kann,⁹⁰ weichen dessen Weiterverarbeitungen im Hohenfurter Retabel und in der Lilienfelder Handschrift davon ab. Bei letzterer ist vor allem die Farbgebung eine wesentlich verschiedene. Wo die Trecento-Malerei diese kahlen Gebilde langsam auch zur Vermittlung unterschiedlicher Lichtphänomene und damit verbunden von Tagzeiten verwendet⁹¹ und sie außenräumlichen Szenen vorbehält, sind die zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen in den *Concordantie Caritatis* vor allem Bühnen, die sowohl für innenräumliche Settings (z. B. fol. 242v, **Abb. 18**, REALonline 004122A) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004122A/>) als auch für Wiesen⁹² (mit Begrünung), Wälder, Hügel und Berge als Basis-Motiv verwendet werden können.

Die verschiedenen Farben dieser Bodenstücke folgen keinem konkreten Muster für einzelne inhaltliche Abschnitte wie etwa der Passion Christi. Auch ein durchgängiges Schema (also z. B. Grau für das Medaillon, Braun für die Typen und Grau für die Bildfelder zu den Naturallegorien) ist, wie die Visualisierung (**Abb. 19**) zeigt, nicht über mehrere Seiten hinweg feststellbar. Ablesbar sind dagegen anhand dieses Schaubildes offenkundig werdende Brüche im Prozess der bildlichen Ausstattung. Auf den Folios 80v (**Abb. 20**, REALonline 003962) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003962/>) und 81v (REALonline 003963) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003963/>), die dem sog. fortschrittlichen Meister zugeordnet werden, tauchen neben dem Rotbraun und Grau erstmals auch Grün-, Blau- und Ockertöne für die Bodenstücke auf. Die Ockertöne bei diesen Motiven ab dieser Einführung gehäuft vor,⁹³ während Blau anschließend gar nicht mehr verwendet und Grün nur noch dreimal innerhalb der restlichen 167 bebilderten Seiten eingesetzt wird. Auch die Umsetzung der Bodenstücke auf den drei Folios des sog. fortschrittlichen Meisters ist erhellend für die andere Art der Auffassung, die in diesen Gestaltungen greifbar wird: Die Risse, Furchen und ausgebrochenen Stellen, die in den übrigen Bildfeldern zum Jahreskreis und zu den Heiligenfesten essenzielle Charakteristika sind, fehlen hier in vielen Fällen. Sie werden durch eine meist durchgehende gewellte Bodenlinie ersetzt,



Abb. 18 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 242v, um 1355. Detail: Salomo setzt seine Mutter neben sich. REALonline 004122A. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004122A/>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

90 Jahn 1982, 73f.

91 Tripps 2008, S. 115f.

92 Bezeichnenderweise ist eine der beiden Ausnahmen für eine Wiese ohne zerklüftete Felsen bzw. trockene Erdschollen als Untergrund bei der Szene (fol. 37v, REALonline 003919C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003919C/>), in der laut Text (fol. 38r) Hunde verjagt werden müssen, die die schönsten und grünenden/blühenden (*virentia*) Plätze verunreinigen. Bei der anderen Ausnahme – die Szene mit dem Pferd und dem Distelfinken (fol. 45v, REALonline 003927C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003927C/>) – wird die Wiese (*pratun*) zweimal im Text auf fol. 46r genannt.

93 Im Rahmen der Ausstattung der Szenen auf den Folios 169 bis 198 werden – abgesehen von einer Szene mit einem braunen Untergrund – nur graue und ockerfarbene Töne für die Bodenstücke verwendet.

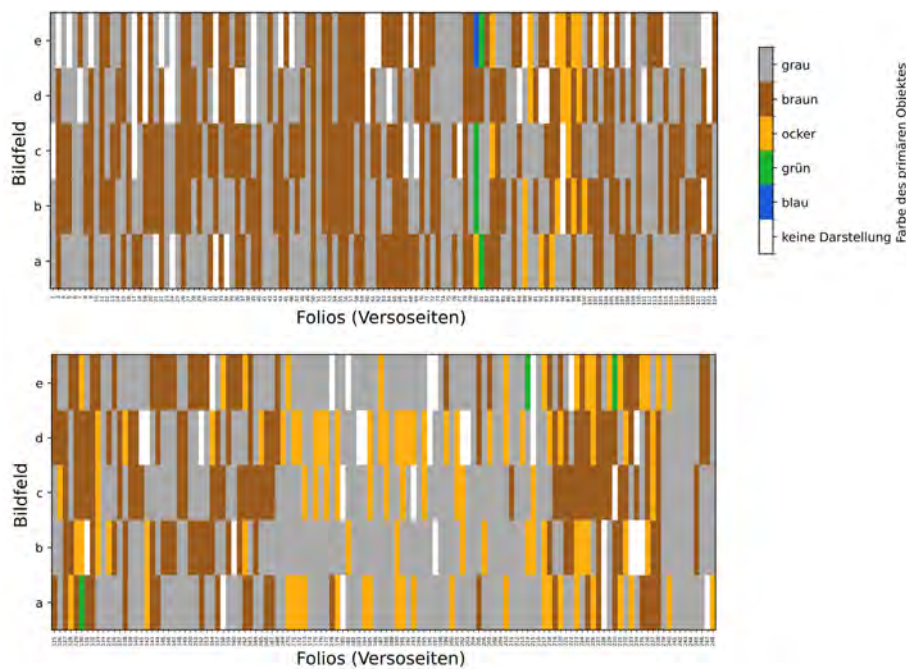


Abb. 19 Verteilung der Farben der primären Bodenstücke über die Folios (x-Achse) und die fünf Bildfelder (y-Achse) zum Jahreskreis und den Heiligenfesten in den Concordantiae Caritatis. Quelle: REALonline, Visualisierung der Daten: Veronika Magerl.

welche die unebenen und nur zart lavierten Terrains nach oben hin abgrenzt; in den Innenraumszenen (fol. 96v, REALonline 003978) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003978>) entfallen auch diese gänzlich. Offenbar war hier eine mehr oder minder durchgängige Gestaltung der Bodenstücke mit Furchen und Rissen nicht passend und wurde – allerdings in einer sehr deutlich anderen Ausformung – eher für Hügel-, Berg- oder Höhlenlandschaften verwendet. Wie auch immer die Integration dieser drei Folioseiten in die ansonsten vergleichsweise einheitlich gestaltete Ausstattung zu denken sein mag, die abweichende Auffassung und Funktion von Boden im Bild wird hier offenkundig.⁹⁴

In den visuellen Erzählstrategien der Lilienfelder *Concordantiae Caritatis* steht der Bezug zur physischen Welt durch die Farbe oder die Art der Gestaltung der Bodenstücke in den seltensten Fällen im Vordergrund. Auf die wenigen Beispiele eines gepflügten Bodens habe ich bereits hingewiesen. Auf zwei Bildfeldern wird auch das Material ‚Sand‘ im Bild realisiert und dafür von den üblichen zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen abgewichen. So etwa auf Folio 12v (REALonline 003894) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003894>) mit einer Naturallegorie zum Vogel Strauß, bei der auch im Text (fol. 13r) das Eierlegen in den Sand in der Nähe eines Meers (*in sabulo iuxta mare*) genannt ist.⁹⁵ Für die Kapernpflanze im benach-



Abb. 20 *Concordantiae Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 80v, um 1355. REALonline 003962. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003962>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

⁹⁴ Ähnlich verhält es sich mit den *Concordantiae Caritatis*-Handschriften mit Bildern, die aus dem 15. Jahrhundert stammen.

⁹⁵ Das zweite Bildfeld mit einer Sanddarstellung (fol. 40v, REALonline 003922D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003922D>), zeigt den Ibis beim Brüten in der Nähe des Wassers. Im Text (fol. 41r) wird das Material Sand nicht explizit genannt. In einem weiteren Bei-



Abb. 21 Concordantie Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 26v, um 1355. Detail: Gleichnis vom Sämann. REALonline 003908. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003908>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.



Abb. 22 Concordantie Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 199v, um 1355. Detail: Auffindung der Grabesstätte des Hl. Stephan. REALonline 004079. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004079>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

barten Bildfeld, die gemäß einer zitierten Platearius-Stelle nur auf durch den Pflug unaufgebrochener, un bebauter Erde wächst,⁹⁶ ist das Motiv der trockenen Erdschollen besonders geeignet und nimmt hier auch mehr Platz ein als in den meisten anderen Bildfeldern. Für Getreidefelder, wie etwa im Rahmen der Typendarstellung zum Gleichnis vom Sämann (fol. 26v, **Abb. 21**, REALonline 003908) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003908>), wird dennoch der in den *Concordantie Caritatis* gängige Boden mit den Rissen und Furchen eingesetzt. Für den Antitypus wird die textuelle Angabe *petrosa* – also ‚steinerter Boden‘ oder ‚felsige Gegend‘ – durch zusätzliche Steine auf diesem braunen Terrain realisiert.⁹⁷ Ähnlich verhält es sich mit der Differenzierung zwischen Stein bzw. Felsen und Erde. Im Naturbeispiel, bei dem der gealterte Adler seinen verkrümmten Schnabel an einen Stein schlägt, wird dieser in der bildlichen Umsetzung (fol. 69v, REALonline 003951C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003951C>) durch einen grauen, sich konisch verjüngenden Steinblock mit Rissen dargestellt, der direkt auf einem Bodenstück aus braunem zerklüftetem Felsen bzw. trockenen Erdschollen liegt. Die im Text genannten Erdschollen (*glebis*), unter denen sich die Rebhühner auf Folio 63v (REALonline 003945D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003945D>) verstecken, sind im selben Rotbraun gehalten wie ihr Untergrund.

Dennoch ist aus all diesen Beispielen nicht für den Rest der Bildfelder abzuleiten, dass die rotbraunen Bodenstücke mit Rissen und Furchen ‚Erde‘, die

spiel zur Eiablage des Straußes (fol. 113v, REALonline 003995D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003995D>) sind die Eier allerdings in einem ‚normalen‘ Bodenstück mit Rissen und Furchen platziert.

⁹⁶ *in terra non proscissa, sed inculta* (fol. 13r).

⁹⁷ Ebenso wird in dem Bildfeld mit der Myrte (fol. 205v, REALonline 004085C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004085C>) vorgegangen, die auf steinigem Boden (*saxosa humo*) wächst.

grauen ‚Stein‘ oder ‚Felsen‘ meinen. Mehr herausgewachsene Pflanzen sind auf braunen als auf grauen Bodenstücken dargestellt, bei Baummotiven verhält es sich jedoch genau umgekehrt: eine Zuordnung des Szenengrundes zu einem Material ist nicht möglich. Aus diesem Grund habe ich bisher so vage von ‚zerklüfteten Felsen‘ bzw. ‚trockenen Erdschollen‘ geschrieben. Was haben wir also vor uns, wenn wir diese Bodenstücke betrachten?

Die Frage wird nochmals um einiges komplexer, wenn wir neben der Farbe weitere Aspekte von Material in Betracht ziehen. Hier ist zum Beispiel die Bearbeitbarkeit des Bodens zu nennen, die auf den ersten Blick vielleicht am deutlichsten im Antitypus mit der Auffindung der Gebeine des Hl. Stephanus ins Bild (fol. 199v, **Abb. 22**, REALonline 004079) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004079>) gerückt wird. In der *Relevatio Sancti Stephani* wird dazu berichtet,⁹⁸ dass der Priester Lukianus drei Visionen hatte. Nach dem Bestattungsort der Gebeine wird ihm anhand von vier Gefäßen mit unterschiedlichen Blumen erklärt, welche Überreste in dem gemeinsamen Grab zu welchem Verstorbenen gehören. In einer Umsetzung dieses Themas, die Bernardo Daddi zugeschrieben wird,⁹⁹ sind die drei Behältnisse aus Gold und Silber als Symbole in der Vision des Priesters Lukianus zu sehen und dann nochmals in einer weiteren Szene – als Kennzeichnung der aufgefundenen Leichname im Bild. Im Medaillon in den *Concordantie Caritatis*, das nur eine Handlung zeigt, werden dagegen nur die Gefäße mit Blüten gezeigt,¹⁰⁰ die ausgegraben werden bzw. wurden. Gewissermaßen ist also die Erscheinung, die Lukianus zuteilwird, mit der Geschichte des Aufbrechens des Bodens und dem Entdecken der sterblichen Überreste verschränkt. Darin steht die Darstellung dem zugehörigen Text (fol. 200r) nahe: Dort wird nur die Vision mit den Blütenbehältnissen und der durch sie gefundene, verehrungswürdige Schatz (*sic iste venerandus thesaurus [...] est repertus*) genannt, die gesamten Umstände der Gebeinauffindung aber gar nicht weiter geschildert. Greifbar wird durch die Art der Darstellung im Medaillon auch, dass die Bodenstücke weniger einen Bezug zu einem konkreten Handlungsort herstellen sollen, als vielmehr eine Kontinuität schaffende Gestaltungselemente für die Konkordanzen sind, die ohne große Veränderungen dennoch so sehr form- und bearbeitbar sind, dass sie für die fast 1200 Szenen eine geeignete Grundlage bieten.¹⁰¹ Diese also auch für symbolische Darstellungen offene Form erklärt, weshalb es auch möglich (aber für heutige Betrachter*innen vermutlich eigentümlich anmutend) ist, im Medaillon zum Fest der Dornenkrone Christi (fol. 207v, **Abb. 23**, REALonline 004087) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/>



Abb. 23 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 207v, um 1355. Detail: Dornenkrönung. REALonline 004087. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004087>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

⁹⁸ Vgl. Vanderlinden 1946.

⁹⁹ Bernardo Daddi (?), Predella mit Szenen zu Leben und Verehrung des Hl. Stephanus, um 1345, Rom, Vatikanische Museen.

¹⁰⁰ Alternativ zur Beschreibung im Text (fol. 200r), sind im Medaillon zwei der Gefäße mit roten Rosen gefüllt, die ja eigentlich ein Verweis auf den Hl. Stephan sind.

¹⁰¹ Vergleiche hierzu die Ausführungen von Goehring 2013, Kapitel „Landscape and Ornament“, S. 53–84.

Abb. 24 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 132v, um 1355. Detail: Affen. REALonline 004014D. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004014D>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.



Abb. 25 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 132v, um 1355. Detail: Jael tötet Sisera (links), Ermordung Ischbaals (rechts). REALonline 003886A (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003886A>), REALonline 003886B (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003886B>). Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.



detail/nr-004087) den Schmerzensmann in dieses – nur leicht ins Ornamentale hin aufgelöste – Bodenstück zu ‚stecken‘.

Aber auch in anderer Weise sind diese Bodenstücke besonders flexibel: In einer gewissen Bandbreite agieren sie als ‚Metamorphe‘. Auch wenn sie dabei nicht – wie in Film- oder Serienwelten, in denen dieser Begriff häufiger verwendet wird – wie die Protagonist*innen aus der Serie *Barbapapa* zwischen Objekt- und Lebewesenstatus oder wie in *Terminator II* zwischen unterschiedlichen Aggregatzuständen wechseln, bilden sie Höhlen, formen Sitze oder Liegen (in weiterer Folge unter dem Schlagwort ‚Mobiliar‘ subsummiert), Ufer, Hügel und Berge.

Berge und Hügel, Untergründe, die dem Bildpersonal als Sitze oder Liegen dienen (vgl. **Abb. 8, 16, 24, 25, 26, 28**), sind dabei nicht völlig von den Bodenstücken unterschiedene Gebilde, oder richtiger: nur hinsichtlich ihrer äußeren Form. Das Innere dieser Gebilde birgt die bereits bekannte Gestaltungsart: Hier wird das Muster der Risse und Furchen in einen anderen Umriss eingepasst – seltener durch eine Art Dehnen, in den meisten Fällen durch rapportartiges Übereinandersetzen in zwei oder mehreren Reihen – und nicht etwa versucht, von den Bodenstücken abweichende und visuell dezidiert abgrenzbare Gestaltungselemente oder aber Terrassenberge bzw. derart abgetreppte Naturformen wiederzugeben. Der neutrale Untergrund scheint die benötigten Landschaftselemente oder das Mobiliar einfach aus sich hervorzubringen.

Ein weiterer Fall dieser modalen Verwendungsweise sind die Add-ons von einfachen, Gras andeutenden, kurzen, parallelen oder gekreuzten Strichen an der Oberkante der trockenen Erdschollen bzw. zerklüfteten Fel-



Abb. 26 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 129v, um 1355. REALonline 004011. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004011>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

sen, welche die Bodenstücke zu Wiesen machen (vgl. fol. 129v, **Abb. 26**, REALonline 004011) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004011>). Wie bei den felsigen Böden, die durch zusätzliche Steine auf den ansonsten in ihren Charakteristika relativ konstant bleibenden Bodenstücken realisiert werden, wird hier mit additiven Mitteln gearbeitet. Das gilt auch grundsätzlich für alle pflanzlichen Elemente, die aus diesen trockenen Bodenstücken in den Bildern der Lilienfelder Handschrift erwachsen: Auch ein vegetables Element kann hier hinzugefügt werden, obwohl sich in Relation zur physischen Welt damit ein gewisser Widerspruch auftut. Allerdings sind die mit kurzen grünen Strichen angedeuteten Wiesen vergleichsweise anders ausgeführt: Sie sind – wie anhand ihrer Setzung bzw. den Überschneidungen mit anderen Bildelementen deutlich wird – als letzte Elemente im Prozess der Federzeichnungen eingefügt und damit in den meisten Fällen nicht bei der Konzeption oder Vorzeichnung bereits mitgedacht worden.

In einer weiteren Spielart dieser Umgestaltungen (z. B. fol. 15v, zur Muschel, REALonline 003897C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003897C>) – und auch darin zeigt sich, wie sehr die Bodenfläche als künstlerisch formbare Masse zu verstehen ist – wird die (mit Ausnahme der konstitutionellen

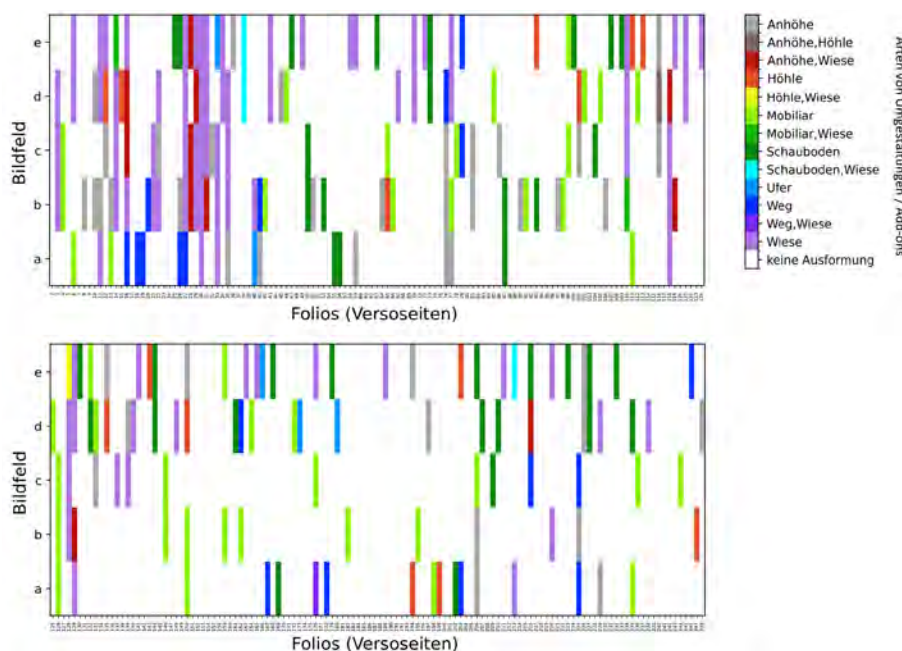


Abb. 27 Verteilung der Umgestaltungen/Add-ons der Bodenstücke über die Folios (x-Achse) und die fünf Bildfelder (y-Achse) zum Jahreskreis und den Heiligenfesten in den Concordantiae Caritatis. Quelle: REALonline, Visualisierung der Daten: Veronika Magerl.

Risse, Furchen und Aussparungen) eher zweidimensional gehaltene Standfläche vergrößert. Auf diese Art wird für bestimmte Anforderungen an die visuelle Umsetzung ausreichend Platz geschaffen, um Objekte, Figuren oder Tiere auf dieser Fläche anordnen zu können. Die Bodenfläche wird so zu einer Art von ‚Schauboden‘. Mit dieser Vergrößerung erhöht sich auch der räumliche Eindruck der Szene.

Die Beobachtungen zum modalen Einsatz der Bodenstücke hat mich veranlasst, neue Daten zu erheben, um zu sehen, ob damit die ‚Formbarkeit‘ dieser zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdböden besser untersuchbar wird. Dafür habe ich folgende Kategorien gebildet: Anhöhe (für alle Hügel, Berge etc.), Wiese (für die bereits genannten ‚begrünt‘ Bodenstücke), Ufer, Weg, Höhle, ‚Mobiliar‘ und ‚Schauboden‘.

Die Verteilung dieser besonderen Ausformungen oder Add-ons zu den Bodenstücken zeigt (Abb. 27), dass diese in den Medaillons (Bildfeld a) über viele Folios hinweg nicht eingesetzt werden. In den Naturallegorien (Bildfelder d und e) sind diese Varianten der Bodenstücke dagegen häufiger zu finden und sie scheinen folglich vor allem für diese Bereiche eine besondere Relevanz zu haben. Aus diesen beiden Umständen ist schon zu schließen, dass die Ausformungen der Bodenstücke nicht an die Bildung von Konkordanzen über alle fünf Bildfelder geknüpft sind.¹⁰² So ist etwa im Medaillon mit Paulus, der einen Schlafenden anrührt (fol. 4v, REALonline 003886) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003886>), womit das Römerbriefzitat „*Hora est jam nos de somno surgere*“ („Es ist an der Stunde, dass wir vom Schlafe erwachen“, Rom 13,11) umgesetzt wird, ein Bett zentral für die Darstellung. In den beiden Bildfeldern zu den Typen, der Ermordung Isobeths (= Isch-Boschet) und Siseras (Abb. 25), sind die Liegestätten, auf denen die beiden Personen im Schlaf ge-

¹⁰² Ein Beispiel für die visuelle Konkordanz über eine Aufwärtsbewegung, die in drei Bildfeldern (Typus rechte Spalte sowie die beiden Naturallegoriebeispiele) auf der Ebene der Ausformungen der Bodenstücke als von rechts nach links ansteigendes Terrain umgesetzt ist, ist auf Folio 116v zur Himmelfahrt Christi zu sehen. Siehe dazu auch Isabella Nicka, Blogbeitrag „Ziege“ (<https://www.imareal.sbg.ac.at/ingrids-tierleben-ziege/>) „Ziege“ in „Ingrids Tierleben“.

tötet werden, aus trockenem Erdboden bzw. zerklüfteten Felsen gebildet. Die beiden letztgenannten Begebenheiten tragen sich laut Text (fol. 5r) in einem Haus (*domus*) bzw. Zelt (*tentorium*) zu. Bei der Ermordung Isobeths (Abb. 25 links) wird zusätzlich auch sein Bett (*lectus*) genannt. Im Bild jedoch wird nur ein turmartiges architektonisches Element mit der davorsitzenden Hüterin dargestellt, die eingeschlafen ist und damit den Aggressoren den Zutritt ermöglicht hat. Sieht man sich die anderen Beispiele für aus Bodenstücken geformte Liegestätten in der Lilienfelder Handschrift an, zeigt sich, dass diese häufig für getötet am Boden liegende Personen verwendet werden – auch wenn sie der Tod nicht im ‚Bett‘ ereilt.

Die zu mobiliarähnlichen Ausstattungsstücken umgeformten Bodenstücke sind auch bei der Geburt Christi und der Anbetung der Hirten interessant. In den Medaillons der aufeinanderfolgenden Folios 12v (REALonline 003894) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003894>) und 13v (Abb. 28, REALonline 003895) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003895>) ist Maria einmal in einem Bett platziert (das auf einem mit Rissen und Furchen gestalteten Grund steht), einmal auf einem hellen Textil, das scheinbar direkt auf dem quasi zur Liege umgeformten braunen Bodenstück aufgelegt ist. Beide Varianten sind in der verfügbaren Bildtradition zur Geburt Christi in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu finden.¹⁰³ Sie in so knapper Abfolge – nach nur einmal umblättern – für Geburt bzw. Anbetung der Hirten zu verwenden, ist dagegen meines Wissens eine spezifische Umsetzung in den *Concordantie Caritatis*.¹⁰⁴ Ob in diesem einen Fall tatsächlich die Kargheit des Bodens, der damit mehr in den Blick gerät und in der Kunst der Antike mit einer eremitischen Lebensweise in Verbindung gebracht wurde,¹⁰⁵ oder der ephemere Charakter der Liegestatt am Boden den Ausschlag dafür gegeben haben, muss offen bleiben. Für erstere Lesart kann der Verweis im zugehörigen Text (fol. 14r) ins Treffen gebracht werden, der Maria als wahrhaft Büßende (*id est vere penitentem*) bezeichnet. Das hieße aber auch, dass Rezipierende punktuell Material-Aspekte wahrnehmen und in einer bestimmten Lesart deuten können müssen, obwohl sich aufgrund der ubiquitären Verfügbarkeit der so dargestellten Bodenstücke in der Lilienfelder Handschrift eine Verbindung mit dieser Thematik nicht aufdrängt.



Abb. 28 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 13v, um 1355. Detail: Anbetung der Hirten. REALonline 003895. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003895>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

¹⁰³ So zeigt etwa die Geburt Christi in der Göttweigerhof-Kapelle (Beginn 14. Jahrhundert, REALonline 003859) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003859>) Maria auf einem Bett liegend. In der vielleicht in Niederösterreich entstandenen Handschrift (Weltchronik, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 6, Bruder Philipp: Marienleben, 1. Hälfte 14. Jh., fol. 269v) (https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=4105&tx_dlf%5Bpage%5D=550) ist die Geburt in einem grünen zerklüfteten Terrain in Szene gesetzt, wobei hier die weiße Liegestatt Mariens direkt auf dem Boden platziert zu sein scheint. Als ein etwas späteres Beispiel für eine solche Umsetzung des Themas kann auch die Geburt Christi in der Schlosskapelle Ulmerfeld (um 1360/70, REALonline 011319) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-011319>) genannt werden.

¹⁰⁴ Auch die beiden Krippen, in denen das Jesuskind liegt, sind unterschiedlich gestaltet.

¹⁰⁵ Aurenhammer 2017, S. 68 (inkl. weiterführender Literatur in Anm. 7 ebenda).

Aus der Verteilung (**Abb. 27**) wird auch deutlich, dass es immer wieder Cluster der Wiesen-Add-ons gibt – vor allem bis Folio 35v treten sie gehäuft auf. Gerade im letztgenannten Bereich sind sie aber nur selten direkt inhaltlich motiviert. Beispiele dafür sind die Szene mit Nebukadnezar (fol. 40v, REALonline 003922A) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003922A>), der nach der Zeit des Verstoßenseins aus der Gesellschaft, in der er laut Bibel wie die Rinder Gras fraß (Dan 4, 30), wieder auf den Thron zurückkehrt, oder andere Folios,¹⁰⁶ auf denen weidende Tiere eine wichtige Rolle spielen. Ansonsten lassen sich für mich keine Beweggründe für die Setzung dieser Motive eruieren. Nachdem in manchen Fällen innerhalb der Cluster von Wiesen-Add-ons bei Szenen wie Gastmählern dieses Gestaltungselement nicht zum Einsatz kommt (z. B. auf fol. 128v, REALonline 004011 (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004011>) und 129v, **Abb. 28**) und in wenigen Fällen die grünen Schraffuren in (statt auf) die Bodenstücke gesetzt sind (fol. 35v, REALonline 003917, 129v, **Abb. 28**) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003917>), könnten wir vielleicht auch die Ergebnisse eines Redaktionsprozesses vor uns haben. Sollte das der Fall sein, sind bei der Adaption die zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen im Zusammenhang mit weidenden Tieren und wegen ihrer einheitlichen Verwendung für innen- und außenräumlichen Darstellungen als verbesserungswürdig aufgefallen. Dass es grundsätzlich zu Überarbeitungen kam, zeigen die Stellen, an denen im Hauptteil der *Concordantiae Caritatis* Szenen oder einzelne Elemente in einer anderen Technik und Darstellungsweise eingefügt sind.¹⁰⁷

8. Fazit und Ausblick

Grundsätzlich bieten textuelle Annotationen zu dargestellten Materialien eine gute Grundlage für den Vergleich von vielen Bildquellen, aber auch für medienübergreifende Untersuchungen. Wenn etwa hinsichtlich der Cherubim (fol. 8v, 9r, **Abb. 8**) sowohl die Materialien im Text als auch in den Darstellungen erfasst und abfragbar sind, können gleiche, aber auch variante Erzählstrategien auf dieser Ebene festgemacht werden.¹⁰⁸ Aspektivierungen von Material sind (wie etwa im Beispiel von fruchtbar bzw. unfruchtbar machender Quelle, fol. 75v, **Abb. 9** rechts unten) mitunter aber nur an anderen Faktoren der Darstellung (in diesem Fall daran, welche Körperhaltung und Blickrichtung die

106 Die Stellen, auf die ich verweise, finden sich auf fol. 67v und 72v (siehe REALonline Abfrage) (REALonline Link 7) – hier gibt es auch in den zugehörigen Texten auf fol. 68r bzw. 73r die Nennung von Gras bzw. Kraut (*herba*). Weitere Szenen mit Herden- oder Weidethematik und Wiesen-Add-on gibt es auf fols. 110v, 165v und 214v (siehe REALonline Abfrage, REALonline Link 8).

107 Diese Überarbeitungen finden sich auf fol. 9v (im Medaillon sind drei durch Judenhüte gekennzeichnete Figuren eingefügt, REALonline 003891) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003891>), auf fol. 32v (Arche Noahs und der Bodenstücke, auf denen sie steht, REALonline 003914B) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003814B>), fol. 92v (Opferung der roten Kuh, REALonline 003974A) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003974A>) und 139v (in der Szene mit Mose, dem das verheißene Land gezeigt wird, sowie die Naturallegorese zu den Tauben, REALonline 004021B/D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004021B/>). Die Art der Darstellung der Bodenstücke und Figuren ist am ehesten mit den Darstellungen von Tugend- und Lasterallegorien auf fol. 249v bis 253r (vgl. etwa die Humilitas auf fol. 250r, manuscriptorium.com) (https://imagines.manuscriptorium.com/oris/LILIEN-SLA_HS_151_32HHXJ3-en/ID_501/full/full/O/default.jpg) vergleichbar.

108 In diesem speziellen Fall ist bei den REALonline-Daten die Sache insofern komplexer, als für die die Materialannotation Gold im Bild die Figuren als Skulpturen aufgefasst werden müssten. Als Subjekte betrachtet, würde man nicht vom Material Gold sprechen.

beiden Frauen einnehmen, sowie anhand ihrer Physiognomien), jedoch nicht am Material selbst ablesbar (in diesem Fall anhand der dargestellten Quelle). Solche komplexen Zusammenhänge zu modellieren, um sie über viele Bilder hinweg für ein Distant Viewing analysierbar zu machen, scheint einerseits in weiter Ferne. Andererseits könnten bei diesem konkreten Beispiel zu den Wirkungen der beiden Quellen die in den Digital Humanities bereits entwickelten Methoden hilfreich sein,¹⁰⁹ Körperhaltungen und Blickrichtungen von Bildpersonal als Muster erkennbar und so in einem zweiten Schritt für solche indirekt umgesetzten Materialaspektivierungen deutbar zu machen.

8. 1. Marmor

Die Eigenschaften von Marmor (u. a. Adern oder Flecken) ermöglichen es Bearbeiter*innen, relativ zweifelsfrei eine manuelle Annotation zu machen – zumindest sofern man der viel breiteren Auffassung dieses Gesteins folgt, die der im Mittelalter geläufigen nahekommt. In REALonline wurde durch die Annotation Material ‚Stein‘ und Form bzw. Eigenschaft ‚marmoriert‘ die konkrete Gesteinsart offengelassen, aber mit diesen Daten konnten alle relevanten Objekte für die vorliegende Untersuchung abgefragt und ihre Verteilung über alle Bildfelder und Folioseiten (**Abb. 10**) der *Concordantiae Caritatis* visualisiert werden. Bei den Annotationen wurden abgesehen von der Farbe keine weiteren Eigenschaften des Materials erfasst (z. B. Vorhandensein von Einschlüssen, Flecken, Adern). Hinweise auf den Verarbeitungsgrad oder Zustand des Marmors geben in manchen Fällen zugeordnete Annotationen wie ‚Relief‘ oder die Form bzw. Eigenschaft ‚gebrochen‘. Im Fall der Lilienfelder Handschrift konnte anhand der Daten gezeigt werden, dass die größte Häufung von Marmordarstellung mit dem Thema ‚Grablegung und Auferstehung‘ korreliert. Noch interessanter aber war zu sehen, wie materiale Konkordanzen für einen Anschluss zu diesen Sujets eingesetzt werden. Bei den Marmoraltären mit den Phönixdarstellungen (**Abb. 12** und **16**) zeigt sich, dass hier keine bestehenden Bildtraditionen und vermutlich auch keine Bezugnahmen zu realen Sakralobjekten den Ausschlag für die Wahl (und generell das Explizit-Machen) des Materials und seiner Farbe gegeben haben. Hier wurden die Freiräume in der bildlichen Umsetzung dafür verwendet, für die Rezipient*innen anhand von Material (und seinen Aspekten wie Farbe) inhaltliche Verlinkungsangebote bereitzustellen. Ergebnisse wie diese können den Ausgangspunkt für den Vergleich von unterschiedlichen Erzählstrategien bilden, die sowohl Gegenstand disziplinärer, aber auch interdisziplinärer Untersuchungen sein können – wofür etwa das Beispiel von nur einer Marmornennung im Text der *Concordantiae Caritatis* Anlass gibt.

8. 2. Zerklüftete Felsen / trockene Erdschollen

In vielerlei Hinsicht anders ist die Lage in Bezug auf die dargestellten Bodenteile aus zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen. Hier kann in den allermeisten Fällen nicht geklärt werden, welches der genannten Materialien gemeint ist oder ob gegebenenfalls auch noch auf ein anderes angespielt wird. Mit ein Grund dafür ist die – im Vergleich zu den Marmorobjekten – über

¹⁰⁹ Madhu u. a. 2020.

weite geografische Gebiete und eine lange zeitliche Dauer hinweg bestehende Bildtradition, in der diese Gestaltungselemente zu verorten sind. Sie kommen in den unterschiedlichen Kontexten vor, erfahren aber gleichzeitig immer wieder neue stilistische und inhaltliche Funktionalisierungen. Dieses Phänomen ist auch in den *Concordantiae Caritatis* zu beobachten, bei denen die zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen auf (fast) allen Bildseiten vorkommen und auch für innenräumliche Sujets oder symbolische Themen eine geeignete Basis bilden. Dieser Artifizialität gegenläufig sind Materialmarker (Risse, ausgebrochenes Material) angegeben, sodass es sich nicht um rein ornamentale Darstellungsformen handelt und ein – wenn auch sehr allgemeiner und unkonkreter – Bezug zur physischen Welt erhalten bleibt. Materialdarstellung, so führt das Beispiel eindrücklich vor Augen, ist in den seltensten Fällen eine weniger oder mehr gelungene Nachahmung von bereits existenten und ggf. geformten Stoffen. Vielmehr ist sie ein künstlerisches Durcharbeiten, Gestalten, Adaptieren, Verfremden von Materialien im Dienst der Erzählstrategien oder des Bildkontexts, wobei die physische Welt einen losen Rahmen vorgibt. Im Fall der variabel einsetzbaren Bodenstücke geht es sogar noch einen Schritt darüber hinaus: eigentlich muss man sie – in allen ihren Erscheinungsformen (Berg, Ufer, Wiese etc.) – als ein künstlerisches Material sehen, das unterschiedliche Gestalten annehmen kann.

Textuelle Annotationen in REALonline konnten nur sehr bedingt eine Grundlage für die Untersuchung dieser Materialdarstellungen bilden: Weder sicher zutreffende Zuordnungen zu einem Material noch eine einheitliche, adäquate Bezeichnung des Objekts ist möglich; auch der Begriff ‚Bodenstück‘ ist letztlich kein zufriedenstellendes Behelfsmittel, etwa wenn es sich um dargestellte Berge handelt (z. B. fol. 163v, REALonline 004043D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004043D>). Und dennoch ist die Zusammengehörigkeit dieser Darstellungselemente augenscheinlich und ihre Bedeutung für die Handschrift nicht zuletzt an ihrem fast durchgängigen Vorkommen (vgl. **Abb. 11**) abzulesen; zudem werden – wie die Visualisierung ihrer Farben zeigt (**Abb. 19**) – auch Hinweise auf den Arbeitsprozess der visuellen Ausstattung in diesen Bildbereichen greifbar. Die Material-Aspektivierung der Bodenstücke in Bezug auf unterschiedliche Ausformungen und Add-ons führte bei den qualitativen Betrachtungen zu einem besseren Verständnis für die breite Palette von Einsatzmöglichkeiten dieser Untergründe. Das Distant Viewing über die zusätzlich erhobenen Kategorien zu ihren Ausformungen (Visualisierung: **Abb. 27**) macht deutlich, dass die metamorphen oder additiven Erscheinungsweisen dieser Darstellungselemente nicht in allen Bildfeldern gleich häufig vorkommen und etwa Cluster der Wiesen-Add-ons auf einen Redaktionsvorgang hinweisen könnten.

Aufgrund der beschriebenen Herausforderungen wären Ansätze aus der bildverarbeitenden Informatik zielführend, um basierend auf visuellen Mustern etwa für die Mitte des 14. Jahrhunderts Verbreitung, Funktionalisierung und Spielarten von zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen in Mitteleuropa analysieren zu können.¹¹⁰ Diese könnten hinsichtlich des Marmors auch helfen, Cluster von ähnlichen Gesteinsdarstellungen zu bilden und auf

110 Neben den bereits genannten Werken der Tafelmalerei dieser Zeit (gemalte Rückseiten des Sierndorf-Retabels, Passionstafel in Klosterneuburg, Retabel aus Hohenfurth) wären hier beispielsweise auch die Weltchronik in Stuttgart (Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 6, 1, https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=4105&tx_dlf%5Bpage%5D=1) 1. Hälfte 14. Jh. und die Elsässische *Legenda Aurea* in München (Bayerische Staats-

dieser Ebene Vergleiche von vielen Bildern zu ermöglichen. Damit einhergehend, aber auch in Bezug auf bereits existierende oder künftig zu erstellende Daten zur Materialdarstellung spielen Visualisierungsmethoden, die auf die historischen Bildmedien zugeschnitten sind, eine bedeutende Rolle: Erst durch sie wird ein Distant Viewing auch für Wissenschaftler*innen verarbeit- und interpretierbar und eine adäquate Grundlage für die Diskussion der Forschungsergebnisse geschaffen.

Mit dem Denkmodell der Material-Aspektivierung wird in den Mittelpunkt gerückt, dass in den visuellen Medien nur bestimmte Aspekte (in einer bestimmten Technik) von Stoffen mittelbar oder unmittelbar wiedergegeben werden können. Die mittelbaren Verfahren können dabei – wie beim Beispiel von den Wirkungen der zwei Quellen – sehr viele Faktoren beinhalten, die außerhalb des über die Materialdarstellung in den Blickpunkt gerückten Objekts liegen. Ein bedeutender Faktor für ein dezidiertes Zeigen eines Materials (im Unterschied zu einem Offenlassen, aus welchem Material ein Objekt sein könnte) sind neben bestehenden Objekt/Material-Links, die entweder in der Erfahrungswelt der Zeit existieren oder über Bildtraditionen etabliert sind, auch materiale Konkordanzen, die Rezipient*innen den Zugang zum Bildinhalt erleichtern.

Untersuchungen zur Materialdarstellung in dem in diesem Beitrag vorgestellten Sinn rücken die Frage von ‚realistischer‘ Wiedergabe von Stoffen in den Hintergrund und erheben zunächst, wie Material in den Bildern prozessiert und funktionalisiert wird. Ergebnisse können spezifische Schwerpunktsetzungen von Materialdarstellungen in visuellen Medien sein, die eine Grundlage für interdisziplinäre Fragestellungen schaffen. Darunter könnten auch Bezüge oder Abgrenzungen zwischen Materialdarstellung und -verwendung fallen, etwa hinsichtlich der in einem Nutzungskontext einer Bildquelle verfügbaren Materialien.¹¹¹

bibliothek, Cgm 6, 1362, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00043859?page=1> zu nennen.

111 Im Stift Lilienfeld könnte man hier etwa die Verwendung von Adneter Rotmarmor für die Säulen im Neubau des Kreuzgangs im 13. Jahrhunderts als Beispiel nennen, vgl. Thome 2006.

9. Bibliografie

- Arnold, Taylor / Tilton, Lauren: Distant viewing: analyzing large visual corpora. *Digital Scholarship in the Humanities* 34 (2019), Issue Supplement 1, i3–i16. (https://academic.oup.com/dsh/article/34/Supplement_1/i3/5694340)
- Augart, Isabella / Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hg.): *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation. Naturbilder* 8. Berlin/Boston 2019.
- Aurenhammer, Hans: Gemalte Landschaften im Zeitalter Dantes und Petrarcas. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 92/1 (2017), S. 66–105.
- Barry, Fabio: *Painting in Stone. Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to Enlightenment*. New Haven/London 2020.
- Bestiarium Link: <https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/Manuscript/R.14.9/UV#?c=0&m=0&s=0&cv=186&r=0&xywh=-1371%2C249%2C6632%2C3560>.
- Boreczky, Anna: A brief report on new copies of *Concordantiae caritatis*. In: *Codices manuscripti*, 46/47 (2004), S. 51–54.
- Brucher, Günter (Hrsg.): *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 2. München/London/New York/Wien 2000.
- Bugini, Roberto / Folli, Luisa: The Imitation of Coloured Marbles in the Venetian Renaissance Painting. In: Pensabene, Patrizio / Gasparini, Eleonora: *ASMOSIA X. Proceedings of the Tenth International Conference Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Bd. 1. Rom 2015, S. 475–483.
- De Mey, Marc: The lines and Luster of the Light. In: De Mey, Marc / Martens Maximiliaan, P. J. / Stroo, Cyriel (Hrsg): *Vision & material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time*. Brüssel 2012, S. 28–63.
- Douteil, Herbert: Die „*Concordantiae caritatis*“ des Ulrich von Lilienfeld: Edition des Codex Campiliensis 151 (um 1355). 2 Bde. Bd. 1: Einführungen, Text und Übersetzung, Bd. 2: Verzeichnisse, Quellenapparat, Register, Farbtafeln der Bildseiten der Handschrift, hg. von Rudolf Suntrup, Arnold Angenendt, Volker Honemann. Münster 2010.
- Dvorák, Max: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*. München/Berlin 1918.
- Fajt, Jiří (Hg.): *Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, Ausstellungskatalog Prag/New York 2005/2006. München u. a. 2006.
- Fritzsche, Gabriele: Die Entwicklung des „Neuen Realismus“ in der Wiener Malerei: 1331 bis Mitte des 14. Jahrhunderts. Wien 1983.
- Gamboni, Dario / Richardson, Jessica N. / Wolf, Gerhard (Hg.): *The Aesthetics of Marble. From Late Antiquity to the Present*. München 2021.
- Goehring, Margaret: *Space, Place and Ornament: The Function of Landscape in Medieval Manuscript Illumination*. Turnhout 2013.
- Gombrich, Ernst H.: *The Heritage of Apelles*. London 1976.
- Guillaume le Clerc / Hippeau, Célestin (Vorwort): *Le bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie, trouvère du XIIIe siècle publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale avec une introd. sur les bestiaires, volucraires et lapidaires du Moyen-âge considérés dans leurs rapports avec la symbolique chrétienne par C. Hippeau*. Collection des poètes français du Moyen âge 1. Caen 1852.
- Hassig, Debra: *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*. Cambridge 1995.
- Huschenbett, Dietrich: Unbehauene Steine bei Moses, Salomo und Albrecht. Zum Autor des ‚Jüngerer Titrel‘. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 140/3 (2011), S. 335–345.
- Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea. Goldene Legende*. Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. Häuptli. 2 Bde. Freiburg im Breisgau 2014.
- Jahn, Johannes, *Antike Tradition in der Landschaftsdarstellung bis zum 15. Jahrhundert* [1974/1975]. In: Ullmann, Ernst (Hrsg.): *Kunstwerk, Künstler, Kunstgeschichte. Ausgewählte Schriften von Johannes Jahn*. Leipzig 1982, S. 68–84.

- Jones, Roger: Mantegna and Materials. In: I Tatti Studies in the Italian Renaissance 2 (1987), S. 71–90.
- Jones, Valerie: The Phoenix and the Resurrection. In: Hassig, Debra (Hg.): The Mark of the Beast. London 2000, S. 99–115.
- Kablitz, Andreas: Die Unvermeidlichkeit der Natur. Das aristotelische Konzept der Mimesis im Wandel der Zeiten. In: Voss, Christiane / Koch, Gertrud / Vöhler, Martin (Hg.): Die Mimesis und ihre Künste. München 2010, S. 189–211. (https://academic.oup.com/dsh/article/34/Supplement_1/i3/5694340)
- Klinke, Harald: The Digital Transformation of Art History. In: Brown, Kathryn (Hg.): The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History. New York 2020, S. 32–42. (<https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780429505188/routledge-companion-digital-humanities-art-history-kathryn-brown>)
- Laneyrie-Dagen, Nadeije: L'invention de la nature. Les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant. Paris 2008.
- Madhu, Prathmesh / Marquart, Tilman / Kost, Ronak / Bell, Peter / Maier, Andreas / Christlein, Vincent: Understanding Compositional Structures in Art Historical Images Using Pose and Gaze Priors. In: Bartoli, Adrien / Fusillo, Andrea (Hg.): Computer Vision – ECCV 2020 Workshops. ECCV 2020. Lecture Notes in Computer Science, 12536. Cham 2020. (https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-66096-3_9).
- Mestemacher, Ilka: Marmor, Gold und Edelsteine. Materialimitation in der karolingischen Buchmalerei. Naturbilder 11. Berlin/Boston 2021.
- Mills, Robert: Back-to-Front. Abstraction and figuration in Bosch's „Visions of the Hereafter“, in: Elina Gertsman, Abstraction in Medieval Art. Beyond the Ornament. Amsterdam 2021, S. 115–138.
- Mills, Robert: Jesus as Monster. In: Bildhauer, Bettina / Mills, Robert (Hg.): The Monstrous Middle Ages. Cardiff 2003, S. 28–54.
- Moretti, Franco: Distant Reading, Konstanz 2016.
- Munscheck, Hedwig: Die Concordantiae caritatis des Ulrich von Lilienfeld. Untersuchungen zu Inhalt, Quellen und Verbreitung, mit einer Paraphrasierung von Temporale, Sanktorale und Commune. (Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte 352), Frankfurt am Main u. a. 2000.
- Nicka, Isabella: Object Links in/zu Bildern mit REALonline analysieren. In: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Hg.), Object Links – Dinge in Beziehung (formate – Forschungen zur Materiellen Kultur 1). Wien 2019, S. 95–126.
- Nicka, Isabella: Prozessierte Objekte? Möbel in den Erzählstrategien visueller Medien des Mittelalters. formate – Forschungen zur Materiellen Kultur 3. Wien 2022.
- Nigg, Joseph: The Phoenix. An unnatural biography of a mythical beast. Chicago 2016.
- Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München 1994.
- Raff, Thomas: „Materia superat opus“. Materialien als Bedeutungsträger bei mittelalterlichen Kunstwerken. In: Beck, Herbert / Hengevoss-Dürkop, Kerstin: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1994, Bd. 1: Text, S. 17–28.
- REALonline Link 1 <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22:%22003962,%20003963,%20003978%22%7D>
- REALonline Link 2: [https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22:%22concordantiae%22,%22fc%22:%22thesaurus-OR\(Bienenstock#Tiere%20-%20Insekten#Tiere#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.;Pflug#Ger%C3%A4t%20-%20Landwirtschaft#Ger%C3%A4te#Materielle%20Objekte#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.;Vogelk%C3%A4fig#M%C3%B6bel%20-%20Kleim%C3%B6bel#M%C3%B6bel#Materielle%20Objekte#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.\)%22%7D](https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22:%22concordantiae%22,%22fc%22:%22thesaurus-OR(Bienenstock#Tiere%20-%20Insekten#Tiere#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.;Pflug#Ger%C3%A4t%20-%20Landwirtschaft#Ger%C3%A4te#Materielle%20Objekte#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.;Vogelk%C3%A4fig#M%C3%B6bel%20-%20Kleim%C3%B6bel#M%C3%B6bel#Materielle%20Objekte#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.)%22%7D)
- REALonline Link 3: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22:%22003943%20003982A%20003990B%20004018B%20004038%22%7D>

- REALonline Link 4: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22%3A%22003897B%20003899B%20%20%20003916A%20%20%20003926D%20%20%20003938B%20%20%20003964A%20%20%20003974B%20%20%20004001B%20%20%20004020B%20%20%20004032B%20%20%20004038A%20%20%20004039B%20004048%20004049A%20%20004060A%20%20%20004062B%20%20%20004064A%20%20%20004069A%20004082A%20004086A%20004094%20004105%20004110A%20004111%20004111A%20004111B%20004117A%20004120A%20004120B%20004123B%22%7D>.
- REALonline Link 5: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22%3A%22003916A%20003964A%20004001B%20004039B%20004082A%20004086A%20004117A%22%7D>.
- REALonline Link 6: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22%3A%22003984%20003990%22%7D>.
- REALonline Link 7: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22%3A%22003949%20003954%22%7D>.
- REALonline Link 8: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22%3A%22003992A%20004045D%20004094C%22%7D>.
- Roland, Martin: Die Concordantiae caritatis des Ulrich von Lilienfeld. In: Maurer, Pius / Rabl, Irene / Schmid, Harald (Hg.): Campililiensia Geschichte, Kunst und Kultur des Zisterzienserstiftes Lilienfeld. Lilienfeld 2015, S. 249–272.
- Roland, Martin: Die Lilienfelder Concordantiae caritatis (Stiftsbibliothek Lilienfeld Cli 151). (Codices illuminati 2, Stifts- und Klosterbibliotheken, Archive 2), Graz 2002.
- Roland, Martin: Ulrich von Lilienfeld, „Concordantiae caritatis“ (Nr. 27a.). In: Bodemann, Ulrike / Freienhagen-Baumgardt, Kristina / Schmidt, Peter (Hg.): Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdIH). Bd. 4/1. München 2012.
- Roland, Martin: Ulrich von Lilienfeld und die „Originalhandschrift“ seiner Concordantiae Caritatis. In: Golob, Nataša (Hg.): Medieval Autograph Manuscripts. Proceedings of the XVIIth Colloquium of the Comité international de paléographie latine. Turnhout 2013, S. 181–200.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Der Berg als Bildmetapher in der Kunst des Mittelalters. In: Das Mittelalter 16 (2011) 1, S. 47–71.
- Schmidt, Gerhard: Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 19). Graz/Köln 1959.
- Schneider, Stefanie / Kohle, Hubertus: The Computer as Filter Machine: A Clustering Approach to Categorize Artworks Based on a Social Tagging Network. In: Artl@s Bulletin 6/3 (2017) (<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss3/6/>).
- Simon, Achim: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert. Berlin 2002.
- Stadlober, Margit: Gotik in Österreich. Graz/Wien/Köln 1996.
- Suntrup, Rudolf: Einführung. In: Douteil, Herbert: Die „Concordantiae caritatis“ des Ulrich von Lilienfeld: Edition des Codex Campililiensis 151 (um 1355), Bd. 1: Einführungen, Text und Übersetzung, hg. Von Rudolf Suntrup, Arnold Angenendt, Volker Honemann. Münster 2010, S. XIX–XXXIV.
- Thaller, Manfred: Descriptor. Probleme der Entwicklung eines Programmsystems zur computergestützten Auswertung mittelalterlicher Bildquellen, in: Europäische Sachkultur des Mittelalters (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 4, Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 374). Wien 1980, S. 167–194.
- Thome, Markus: Material und Farbigkeit in der Zisterzienserarchitektur. Zur Verwendung von Rotmarmor in den Kreuzgängen der Abteien Heiligenkreuz und Lilienfeld. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 60 (2006), S. 341–348.
- Tripps, Johannes: „Nimm Steine, rau und nicht gereinigt.“ Cennino Cennini und das Gebirge als kunsttheoretisches Studienobjekt in der Malerei des Trecento. In: Löhr, Wolf-Dietrich (Hg.): Fantasie und Handwerk: Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco. München 2008, S. 109–120.

Van den Broek, Roelof: The Myth of the Phoenix. According to Classical and Early Christian Traditions. Étude préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain 24. Leiden 1972.

Van Zuijlen, Mitchell / Lin, Hubert / Bala, Kavita / Pont, Sylvia / Wijntjes, Maarten: Materials In Paintings (MIP): An Interdisciplinary Dataset for Perception, Art History, and Computer Vision. In: PLOS ONE. 16/8 (2021), S. 1–30. (<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0255109>)

Vanderlinden, Emile: Revelatio Sancti Stephani (BHG 7850-6). In: Revue des études byzantines, Bd. 4, 1946, S. 178–217.

Wenderholm, Iris (Hg.) / Augart, Isabella (Mitarb.): Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne. Berlin/Boston 2021.

MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online

Rahmeninformationen

Gruber, Elisabeth / Kührtreiber, Thomas / Nicka, Isabella / Schlie, Heike: Material aspektivieren. Zur Einleitung. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S. 1–21. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231001.

Autor*innen

Elisabeth Gruber, Thomas Kührtreiber, Isabella Nicka, Heike Schlie

Kontakt

elisabeth.gruber2@sbg.ac.at | thomas.kuehtreiber@sbg.ac.at

isabella.nicka@sbg.ac.at | heike.schlie@sbg.ac.at

Website

<https://www.imareal.sbg.ac.at/home/team/elisabeth-gruber/>

<https://www.imareal.sbg.ac.at/home/team/thomas-kuehtreiber/>

<https://www.imareal.sbg.ac.at/home/team/isabella-nicka/>

<https://www.imareal.sbg.ac.at/home/team/heike-schlie/>

Institution

Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit |
IZMF, Universität Salzburg

Schlie, Heike: Das Kunstwerk als materiale Figura. Aspektivierung, Agency und Affordanz der Bronze im Fall des Lütticher Taufbeckens. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S. 22–59. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231002.

Autorin

Heike Schlie

Kontakt

heike.schlie@sbg.ac.at

Website

<https://www.imareal.sbg.ac.at/home/team/heike-schlie/>

Institution

Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit |
IZMF, Universität Salzburg

MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online

Rahmeninformationen

Gruber, Elisabeth: Wasser fließt. Ein methodischer Versuch, Wasser als Material ernst zu nehmen. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S. 60–80. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231003.

Autorin

Elisabeth Gruber

Kontakt

elisabeth.gruber2@sbg.ac.at

Website

<https://www.imareal.sbg.ac.at/home/team/elisabeth-gruber/>

Institution

Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit |
IZMF, Universität Salzburg

Kühtreiber, Thomas: Kommunizierende Gefäße. Flüssigkeiten als Träger-substanzen beim Gebrauch figürlicher Gießgefäße. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S. 81–119. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231004.

Autor

Thomas Kühtreiber

Kontakt

thomas.kuehtreiber@sbg.ac.at

Website

<https://www.imareal.sbg.ac.at/home/team/thomas-kuehtreiber/>

Institution

Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit |
IZMF, Universität Salzburg

Nicka, Isabella: Stein und Erde gestalten. Die Concordantiae Caritatis als Experimentierfeld eines Distant Viewings zur Materialdarstellung im 14. Jahrhundert. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S. 120–160. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231005

Autorin

Isabella Nicka

Kontakt

isabella.nicka@sbg.ac.at

Website

<https://www.imareal.sbg.ac.at/home/team/isabella-nicka/>

Institution

Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit |
IZMF, Universität Salzburg