

## Der Name am Grab. Die Künstlersignatur auf dem Grabmal des Wolfhard von Roth

REBECCA MÜLLER

### Anonymität vs. Künstlerstolz

In der Vita des Arnolfo di Cambio läßt Vasari einige mittelalterliche Bauten Italiens Revue passieren, um zu folgern:

„Nachdem ich mir diese Bauwerke und viele Skulpturen jener Epoche [...] angesehen habe und dabei nie auch nur den geringsten Hinweis auf die Meister finden konnte, [...] kann ich mich nur über die Unbeholfenheit und den geringen Ruhmesdrang der Menschen jener Epoche wundern“.<sup>1</sup>

Es hat über vier Jahrhunderte gedauert, bis die kunsthistorische Forschung das Bild des an seiner *gloria* nicht interessierten, anonymen mittelalterlichen Künstlers, das im frühen 19. Jahrhundert – jetzt unter positivem Vorzeichen – fortgeschrieben wurde, korrigieren wollte.<sup>2</sup> Nach Anton Springers Studie über *Die Künstlermönche im Mittelalter* und Georg Dehios Beitrag zu „Unternehmer“-Signaturen des 15. Jahrhunderts setzte erst in den 1980er Jahren eine noch vereinzelte Auseinandersetzung mit den Signaturen des Früh- bis Spätmittelalters ein.<sup>3</sup> Sie gipfelte zunächst in Tobias Burgs Dissertation *Die Signatur: Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert* und Albert Dietls vierbändiger Studie *Die Sprache der Signatur*.<sup>4</sup> Letztere zählt 1237 Katalogeinträge und bleibt dabei mit ihrem Fokus auf Italien für den nordalpinen Raum noch explizit exemplarisch. Das Interesse der Forschung und die Zahl der Publikationen dazu haben seitdem so zugenommen, daß angesichts der aktuellen Tendenz, für Künstler vor 1500 Künstlerstolz, Selbstbewusstsein, und Ruhmesanspruch besonders zu unterstreichen, diese mit Verweis auf die insgesamt überwiegend „namenlose“ Überlieferung bereits wieder relativiert wurden.<sup>5</sup>

Die Nennung der Künstler auf dem von Roth-Grabmal „Otto me cera fecit, Cuonratque per era“ – „Otto hat mich in Wachs gemacht und Konrad durch Erz“ (Taf. 15) – steht folglich als solche keineswegs isoliert.<sup>6</sup> Mit Blick auf Inhalt, Formular und Anbringung gehört sie jedoch zu den Künstlersignaturen, die sich von anderen, konventionelleren, klar abheben. Der Umstand, daß sie bislang nicht näher untersucht wurde, dürfte darauf zurückzuführen sein, daß man den Signaturen auf Grabmälern und den Signaturen in Bronze bislang nicht nachgegangen ist, im Gegensatz etwa zu Signaturen auf Glocken, Kanzeln oder an Bauten sowie

Künstlernennungen in Handschriften.<sup>7</sup> Signaturen berühren als Textgattung mehrere für die Kunstgeschichte relevante Felder: Sie sind Texte auf einem Objekt, das einem Kontext menschlichen Handelns angehört; sie sind ausgeführt in einem bestimmten Material; sie können einen Bezug zu Bildern herstellen und sind Medium künstlerischer Selbstreflexion. Die Augsburger Inschrift ist eine der seltenen Doppelsignaturen, die die Arbeitsteilung zweier Produzenten benennt und sowohl als sozialhistorische Quelle ausgewertet werden kann als auch in ihrem Wortlaut material- und medienreflexive Implikationen besitzt. Als Signatur einer Grabplatte steht sie in einem bestimmten Verhältnis zur Grabinschrift wie zum Grabbild und stellt nicht zuletzt durch die rhetorische Figur des sprechenden Artefakts irritierende Bezüge zwischen den Künstlern, der Figur des Verstorbenen und dem Betrachter her, so daß über ihre Funktion und Rezeption am Grab nachzudenken ist. Für beide Problemfelder ist es relevant, daß es sich um eine Signatur in Bronze handelt, einem Werkstoff mit spezifischen produktionsästhetischen und materialikonologischen Implikationen.<sup>8</sup> Es ist dieser Aspekt, unter dem die Signatur bislang kursorisch behandelt wurde, so in der materialikonologischen Untersuchung von Thomas Raff, in Ittai Weinrybs Studie zum mittelalterlichen Bronzeobjekt und in Jochem Wolters Zusammenstellung der Schriftquellen zum Wachs-ausschmelzverfahren, ohne daß ihr Potential dabei ausgeschöpft werden konnte.<sup>9</sup> Als einzigen Vergleich für die explizite Nennung von *Modelleur* und *Gießer* nennt Wolters die Inschrift einer spätklassischen Statuenbasis auf der Akropolis von Lindos: Die Statue für den Priester Timotheos hat Ariston von Chios „gemacht“ („[ἐ]ποίησε“) und Agathon aus Ephesos „geschmiedet“ („[ἐ]χαλκ[ούργ]ησε“).<sup>10</sup>

Überlegungen zu Inhalt, Wortlaut und Anbringung der Augsburger Signatur und zu den Möglichkeiten ihrer Rezeption werden die Folie bilden, vor der sich der Status, den die Inschrift dem Werk zuweist, und die Motivation von Otto und Konrad abzeichnen. Da offen bleibt, auf wen die Anbringung und der Wortlaut primär zurückgehen, den Auftraggeber oder die Ausführenden, werden sowohl das mögliche Kalkül des Auftraggebers als auch das der Künstler berücksichtigt, und dies in der Annahme eines breiten möglichen Bedeutungsspektrums. Die Perspektive der Untersuchung ist dabei eine kunsthistorische; zu philologischen und paläographischen Gesichtspunkten kann auf die Ergebnisse der Epigraphik zurückgegriffen werden.<sup>11</sup>

## Name und Material

Die Inschrift mit der Nennung der Künstler verläuft in Gotischer Majuskel auf dem Rand einer als Standplatte motivierten Tafel. Die Buchstaben sind plastisch erhaben, was sich aus ihrer Herstellung erklärt: Die Lettern wurden als Wachs-positive auf die Wachsschicht des Gußmodells aufgesetzt, bevor man dieses mit

Ton ummantelte, das Wachs unter Hitze ausfließen ließ und in die so entstandene Form die Bronze goß. Die als Hexameter formulierte Signatur überrascht zunächst dadurch, daß sie zwei Künstler erwähnt, und daß diese das Werk nicht einfach zusammen „gemacht“ haben – wie es Doppelsignaturen „x et y me fecerunt“ oder „me pinxerunt“ formulieren, die zu einer ‚Händescheidung‘ am vollendeten Werk animieren, –<sup>12</sup> sondern die Arbeitsteilung innerhalb des Produktionsprozesses betont ist. Dies ist insofern bemerkenswert, als unabhängig von Gattung und Berufssparte gerade bei arbeitstechnisch aufwendigeren und umfangreicheren Werken – einem Polyptychon, skulpturaler Baudekoration – immer davon auszugehen ist, daß mehrere Personen einer Werkstatt beteiligt waren. Signiert hat aber meist nur der Meister, der damit – das muß für jeden Einzelfall überlegt werden – seine Verantwortlichkeit für das Produkt oder seine konzeptionelle Urheberchaft bezeugt, nicht aber zwingend eine eigenhändige Ausführung eines oder mehrerer Arbeitsschritte. Die unten angesprochene, unter der Beteiligung Vieler entstandene, aber allein von dem in Wachs arbeitenden Goldschmied signierte erste Bronzetür des Florentiner Baptisteriums ist ein Beispiel dafür. Die Signatur des Augsburger Grabmals nennt ebenfalls nicht jeden einzelnen der an dem komplexen Bronzeuß beteiligten Mitarbeiter, spezifiziert aber für das – im Vergleich etwa mit Bronzetüren überschaubare – Werk die Zuständigkeiten und dürfte so auch die tatsächlich Ausführenden in diesen Bereichen benennen.

Die Signatur unterscheidet die Beteiligten nach dem verwendeten Material. Als Vergleich für eine derartige Differenzierung läßt sich außerhalb des Bronzeußes eine prominent plazierte Signatur anführen, die einen visuellen Hinweis auf unterschiedliche Techniken und Materialien enthält. Das geschnitzte Retabel, das im späten 14. Jahrhundert für die Dominikanerinnen von Corpus Domini in Venedig entstand, zeigt im Zentrum die Darbringung Christi (Abb. 1). Auf der Mittelachse des Bildes ist der Ort des Geschehens, die Mensa des Altares im Tempel dargestellt. Das so auf den Aufstellungsort des Altarwerks und seine Funktion bezogene Bild im Bild trägt zwei Namen: Das gemalte weiße Altartuch nennt in schwarzer Farbe den Maler; die Mensa darunter trägt in erhaben geschnitztem, feinem Relief und hell vor dunklem Grund abgesetzt den Namen des Schnitzers.<sup>13</sup> Faßmaler und Schnitzer signierten jeweils im eigenen Medium. Offenbar wollten beide nicht nur an überaus prominenter Stelle präsent bleiben, sondern den jeweils eigenen Anteil an dem arbeitsteilig entstandenen Werk hervorheben. Daß dies nicht nur über den Text, sondern in visueller Form geschieht, ist ungewöhnlich und belegt wie die Augsburger Inschrift ein Nachdenken über das eigene Tun und Können.

Die grundsätzliche Differenzierung nach der Tätigkeit ist an Retabeln vereinzelt auch sonst zu finden. Für das Gußhandwerk gilt das jedoch nicht. Die jeweilige Stellung derer, die Anteil an der Entstehung einer Bronze hatten, und überhaupt das Funktionieren von Gußwerkstätten scheinen variiert zu haben, und ebenso



Abb. 1: Bartolomeo di Paolo und Caterino Morronzone, Retabel der Darbringung Jesu, Mitteltafel, 1394/1399, Venedig, Museo Correr

die Namensnennung an der vollendeten Bronze. Ein Szenario, das vermutlich nur bei umfangreichen Werken praktikabel war, ist die Berufung der einzelnen Mitarbeiter nach und nach durch den Auftraggeber. Für die 1332/1333 gegossenen Türen des Florentiner Baptisteriums ist überliefert, daß für die Planung ein Goldschmied ältere Türen in Pisa abzeichnete, ein Schreiner (?) Holztüren schuf („porte di legname“, als Modelle oder Träger der Wachsmodelle), ein weiterer Goldschmied Wachsmodelle („porte di cera“) anfertigte, dann mehrere Gießer, darunter ein Glockenmacher aus Venedig, den Guß ausführten, und wieder Goldschmiede die Kaltarbeit und Vergoldung abschlossen. Allein Andrea Pisano, der als Goldschmied und „maestro delle porte“ das Wachsmodell entwarf und an der abschließenden Vergoldung beteiligt war, signierte die Türen (mit dem Datum der Fertigstellung des Wachsmodells, 1330).<sup>14</sup> Dies ist zumindest ein Gegenbeispiel für die gängige Meinung, daß die Tätigkeit des Gießens höher als die des Formens bewertet wurde.<sup>15</sup> Eine generelle Tendenz läßt sich aber auch für das folgende



Abb. 2: Nikolaus und Johannes (?), Glocke, 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Sensweiler, Evangelische Kirche



Abb. 3: Riquin und Waismuth, Bronzetür, um 1155, Nowgorod, Kathedrale, Details mit Darstellungen der Gießer Riquin und Waismuth

Jahrhundert daraus nicht ableiten: Die Reiterstatue des Bartolomeo Colleoni trägt den Namen ihres Gießers, ebenso die Skulpturen auf dem Altar der Cappella Zen in San Marco.<sup>16</sup>

In seltenen Fällen ist auf Glocken der Schreiber der Inschrift genannt und vom Gießer unterschieden, wie in der Signatur der Glocke von Sensweiler (Abb. 2), bei der wir in Nikolaus den Gießer, in Johannes den Schreiber erkennen dürfen.<sup>17</sup> Bei den wenigen Bronzen, die zwei Namen nennen, ist es aber oft nicht eindeutig, was der jeweilige Anteil war, ob nicht mit „auctor“ oder „me fecit“ der Stifter oder ein Vermittler zwischen diesem und dem ausführenden Künstler gemeint ist.<sup>18</sup>

Die überlieferten Selbstbildnisse auf Bronzewerken legen nahe, daß diejenigen, die mit dem Metall arbeiteten, sich als ihre eigentlichen Urheber verstanden: In den Künstlerbildnissen an den Türen in Novgorod (Abb. 3) und eines nur in Nachzeichnungen überlieferten bronzenen Brunnens in Trier (Abb. 4, 5) kommen als Attribute die Zange und der Hammer vor. Mit der Waage des Riquin an der Tür mag der Hinweis verbunden sein, daß man mit diesem Instrument die Legie-



Abb. 4 und 5: Nachzeichnung eines ehemals in St. Maximin, Trier, befindlichen Brunnenbeckens, Detail mit Bildnis eines in Metall arbeitenden Mönchs (Gozbert?)

rungsbestandteile abwog und den Metallbedarf ermittelte; das Attribut des seiner Kleidung nach untergeordneten Waismuth dürfte ein Blasebalg sein.<sup>19</sup>

Noch seltener wird in Bronzen der Anteil eines Künstlers über das Material definiert, wie es das Augsburger Werk formuliert. Jenseits des Hinweises auf den Guß „ex aere sum fusa“<sup>20</sup> und des Reims „xy goß mich, in Gottes [oder: Jesu] Namen floß ich“,<sup>21</sup> die wohl erst neuzeitlich vorkommen, scheint auch auf den so beredten Glocken weder der frühere Aggregatzustand der Bronze noch das vergangene Material des Wachses etwas gewesen zu sein, was präsent zu halten war. Die neben der Augsburger Künstlernennung offenbar einzige andere Erwähnung der Arbeit in Wachs an einem Bronzewerk stellen die oft als Vergleich erwähnten Inschriften an zwei Türziehern des Trierer Domes dar (Abb. 6, 7).<sup>22</sup> Der eine trägt eine Doppelsignatur, aus der erhellt, daß die beiden Inschriften und damit die Bronzen als zusammengehörig verstanden werden, denn die Türzieher sprechen von sich im Plural („Nikolaus und Johannes [...] machten uns“). Der andere thematisiert das Wachs ausschmelzverfahren: „Was werden soll, hat das Wachs gegeben, hat das Feuer genommen und das Erz dir zurückgegeben“. Warum die Sprecherperspektive hier wechselt, wird nicht ersichtlich, jedenfalls scheint der Text nicht aus einem anderen Zusammenhang übernommen und vergleichbare Inkongruenzen sind nicht selten in Signaturen. Wachs und Bronze sind in ihrer Abfolge in Trier wie in der Augsburger Bronze erwähnt, aber das



Abb. 6: Nikolaus und Johannes, Türzieher, Ende des 13. Jahrhunderts, Trier, Domschatz

Verständnis des Gußprozesses ist jeweils ein anderes. Die Trierer Inschrift nennt die Materialien als die Handelnden und erzeugt so, wie Ittai Weinryb unterstreicht, den Eindruck des Gusses als eines von Menschen nicht beeinflussten magischen Prozesses.<sup>23</sup> Das Bronzeobjekt wird als ein nicht von Menschenhand gemachtes Werk vorgestellt, es ist aufgeladen mit den Abläufen, die zu seiner Entstehung führten.<sup>24</sup> Demgegenüber mystifiziert das Augsburger Werk seine Herstellung nicht, sondern stellt durch die direkte Zuordnung von Wachs und Bronze zu jeweils einem Namen den Guß als ein handwerkliches Tun in der Abfolge der verwendeten Materialien vor. Ohne daß mit spezifischen Verben das Vorgehen beschrieben ist, wird über die im Bronzeuß chronologisch aufeinanderfolgend



Abb. 7: Nikolaus und Johannes, Türzieher, Ende des 13. Jahrhunderts, Trier, Domschatz

eingesetzten Materialien der Schöpfungsakt betont. Dies um so mehr, als das Material instrumental in die seit der Antike verwendete Formel des „me fecit“ eingebunden ist.<sup>25</sup> Diese Formel, mit der der Produzent sein Werk einen auf ihn selbst verweisenden Kommentar aussprechen läßt, stärkt, wie Horst Bredekamp bemerkte, „den Künstler dadurch [...] dass er von sich absieht“.<sup>26</sup> In Augsburg nennt das durch Sprache verlebendigte Werk selbst die Materialien, aus denen es entstand und besteht. Es wird auf die Implikationen zurückzukommen sein, die dies im Kontext eines menschlichen Abbildes am Grab haben kann.

Konnten diejenigen, die die Inschriften formulierten, davon ausgehen, daß ein Leser von den Materialien auf die Tätigkeiten schließen würde? Weinryb hat jüngst herausgearbeitet, daß die mit der Bronzherstellung verbundenen Prozesse nicht nur im Kreis von Handwerkern bekannt waren, sondern mit ihnen auch

Theologen so vertraut waren, daß sie sich ihrer für die Exegese bedienten. Er wies auf die Auslegungen des salomonischen *Ehernen Meeres* hin, in der das Feuer, die Bronze und das Fließen in die Form zu Bezugspunkten wurden.<sup>27</sup> Das aufgrund der großen Hitze und des wechselnden Aggregatzustands für rhetorische Übersteigerungen und als Metapher geeignete handwerkliche Verfahren wurde literarisch aufgegriffen und allegorisch ausgelegt, das heißt: bei einem bestimmten Leserkreis als bekannt vorausgesetzt. Einen theologisch gebildeten Leser dürfte es damit nicht erstaunt haben, über Wachs zu lesen, wenn er Bronze vor sich hatte.

Gleichzeitig war die Verwendung des Wachses im Bronzeguß nicht selbstverständlich, wie Joanna Olchawa betont, denn für den Guß großer Bronzen konnte auch Talg verwendet werden. Wachs war um 1300 ein Importgut, das primär aus Rußland stammte.<sup>28</sup> Mit beiden Materialien wird auch der Aufwand für das Grab herausgestellt.

Die Signatur in Augsburg, so läßt sich festhalten, sticht gegenüber jenen in Trier, aber auch gegenüber der späteren in Florenz und den Bildnissen dadurch heraus, daß sie den in Wachs Arbeitenden und den Gießer explizit differenziert, beide gleichberechtigt nebeneinander stellt und dies dem Werk selbst in den Mund legt.

## Namen am Grab

Wurden Grabmäler häufig signiert? Dazu gibt es bislang keine Untersuchung, man liegt aber wohl nicht falsch mit der Aussage, daß nördlich der Alpen Signaturen an Gräbern – im Vergleich etwa zu jenen auf liturgischen Ausstattungsstücken oder Glocken – selten sind.

Im deutschsprachigen Raum sind mir neben der Grabplatte für den Augsburger Bischof zwei signierte Grabmäler bekannt. Das ältere ist jenes der Geva in der ehemaligen Stiftskirche im münsterländischen Freckenhorst (Abb. 8, 9). Die Signatur ist, im Gegensatz zur lateinischen Grabinschrift, in Niederdeutsch abgefaßt. In ihr bittet Gerbod, „der dieses Bild schuf“, und zwar „alle Teile“, um die Liebe Gottes.<sup>29</sup> Daneben ist die ebenfalls steinerne Grabplatte des Landgrafen Friedrich I. von Meißen († 1323), des ‚Gebissenen‘, zu nennen. Sie trug ehemals die Signatur eines Meisters Berthold.<sup>30</sup>

Es mag hier weiteres geben, aber überraschend ist, daß in Frankreich signierte Grabmäler häufiger dokumentiert sind, und zwar gerade aus Bronze. Mindestens sechs nordfranzösische Grabplatten aus dem Metall wurden allein im 13. Jahrhundert signiert, während unter den dreizehn bronzenen Grabplatten im deutschsprachigen Raum vor 1430 nur die Augsburger eine gesicherte Künstlerinschrift trägt.<sup>31</sup>



Abb. 8: Gerbod, Grabmal der fundatrix Geva, Mitte des 13. Jahrhunderts, Skulptur und Inschriften im 19. Jahrhundert stark überarbeitet, Freckenhorst, St. Bonifatius

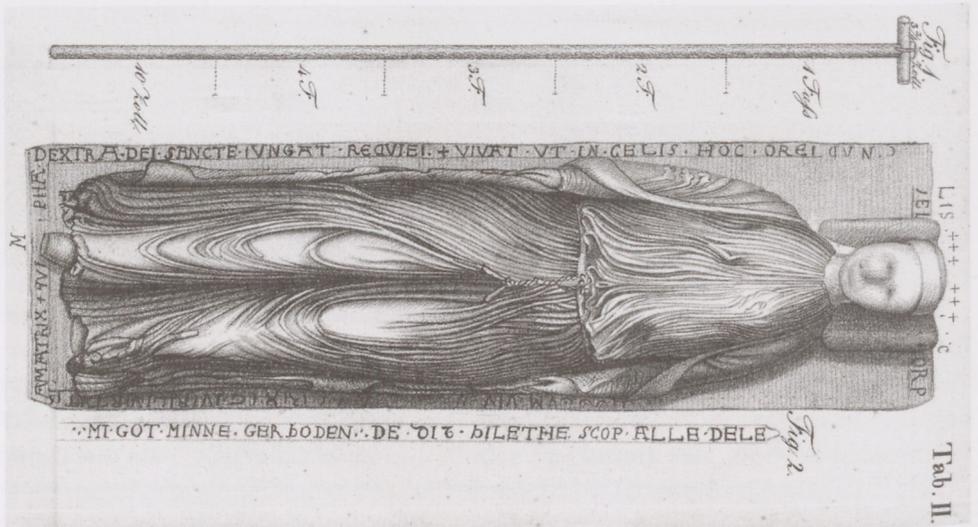


Abb. 9: Stich nach dem Grab der Geva in Freckenhorst, St. Bonifatius, um 1823

Dies fällt umso mehr auf, als Bronzen grundsätzlich nicht seltener als Werke aus Stein oder Holz signiert sind. Wir finden Künstlernamen nicht nur auf Glocken, die teilweise mit einem „me fudit“ explizit den Gießer benennen, sondern auch auf bronzenen Weihrauchfässern, Taufbecken, Türziehern und Türen.<sup>32</sup> Die sig-

nierten Artefakte sind auch bei den Bronzen auf das Ganze gesehen in der Minderzahl, aber tendenziell scheinen Bronzehandwerker sogar eher häufiger als etwa Bildschnitzer signiert zu haben. Die Signatur in Augsburg findet damit aus der Perspektive der Produktion, als Name auf einem Gußwerk, nicht wenige Vergleiche, bleibt aber im Grabkontext eine Ausnahme im deutschsprachigen Umfeld.

Bleibt die Platzierung der Signatur auf der Grabplatte, ihr Verhältnis zu Grabinschrift und Grabbild: Die ringsum umlaufende Grabinschrift ist von dem Grabbild selbst aus zu lesen, steht also für den Betrachter, der vor dem Grab innehält, auf der ihm nächsten Seite immer auf dem Kopf. Demgegenüber sind die Künstlernamen auf der Standplatte der Figur so notiert, daß sie für den Davorstehenden lesbar sind und damit auf ihn ausgerichtet erscheinen. Dies war ähnlich bei dem Grabmal der Geva in Freckenhorst festzustellen, auf dem die Signatur an der Längsseite offenbar dem Leser zugewandt verlief. Eine verblüffende Übereinstimmung in der visuellen Organisation zeigt eine der erwähnten signierten Bronzeplatten der Île-de-France, das in Nachzeichnung überlieferte Grab des königlichen Kämmerers Barthélemy de Roye (Abb. 10).<sup>33</sup> Hier stand der Name des Künstlers Hugo de Plailly ebenfalls ‚richtig herum‘ auf der Fußplatte.

Eine Inschrift kann grundsätzlich auf mehreren Ebenen wirken, je nach Material und Anbringung kann die Vermittlung des Inhalts als nur eine von mehreren Absichten erkannt werden. An diesen drei Grabplatten sind die Signaturen eindeutiger als die Grabinschriften darauf angelegt, gelesen und – das wird in Freckenhorst noch durch die Wahl der Sprache unterstrichen – verstanden zu werden. Zumindest für die beiden Grabmäler in Deutschland mußte die Signatur der für den Leser am Grab unerwartete Text sein. In Augsburg ist sie allein für den am Fußende des Grabes Vorübergehenden und Stehenden erfassbar und aufgrund



Abb. 10: Stich nach der Grabplatte des Barthélemy de Roye, um 1700, ehem. Abtei Joyenval, aus der Sammlung Roger de Gaignières

der Kürze und der einfachen Wortstellung leicht verständlich. Diesen Standort am Fußende beschrieb Erwin Panofsky in *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* von 1964 als den idealen Betrachterstandort. Anhand zweier im Blickwinkel leicht voneinander abweichender Abbildungen (vgl. Abb. 1 in dem Beitrag von Dominic Olariu) argumentierte er, daß Gesicht und Hals in Bedacht der perspektivischen Verkürzung zielgerichtet überlängt ausgeführt worden seien – er bewertete dies als ein im Norden einzigartige Vorwegnahme von Methoden des Quattrocento – und sich das Antlitz dem Betrachter nur vom Fußende her erschließe. Bereits Jan Białostocki sah dies in seiner Rezension der Studie Panofskys kritisch, und Dominic Olariu hat die beobachtete Überlängung als eine stilistische Charakteristik der Plastik herausgearbeitet, die etwa auch die Form der Hände bestimmt.<sup>34</sup> Bild und Inschrift müssen gleichwohl in engem Zusammenhang gesehen werden, auch aus einem nur scheinbar banalen Grund: Die Standplatte wurde offensichtlich nur deswegen sehr breit angelegt, um damit Platz für die weitgehend ohne Abkürzung auskommende Signatur zu schaffen. Die Absicht der Namensnennung bestimmt damit das Erscheinungsbild dieses Motivs.

Für weitergehende Schlußfolgerungen auf den anvisierten Betrachter- und Leserkreis fehlen zwei entscheidende Informationen. Die heutige Aufstellung in der Konradkapelle resultiert aus mehreren Umsetzungen, und der ursprüngliche Begräbnisort bleibt umstritten.<sup>35</sup> Wir können einen Bild-Text-Bezug analysieren, aber nichts über eine Kommunikationspraxis sagen. Zweitens ist ganz unklar, wer die Platte in Auftrag gegeben hat. Es kommen primär der Bischof selbst, seine Familie oder die Domkanoniker in Frage; aber auch sein Nachfolger im bischöflichen Amt, Degenhard von Hellenstein († wohl 1. Dezember 1307), kann als Auftraggeber nicht ausgeschlossen werden.<sup>36</sup> Es läßt sich damit jenseits bestimmter Interessen und Rezeptionsmöglichkeiten nicht rekonstruieren, wer für die Inschriften und die Aushandlung mit den Künstlern verantwortlich war. Die Nennung gerade zweier Künstler konnte dabei durchaus als Überhöhung des Verstorbenen im Sinne eines Auftraggebers verstanden werden: Es sind zwei Arbeiter, Bezaleel und Oholiab, die namentlich als diejenigen genannt werden, die Mose mit der Errichtung und Ausstattung der Stiftshütte beauftragt.<sup>37</sup>

Setzungen von Inschriften auf einem Grab waren wohlbedacht.<sup>38</sup> Wenn ein päpstlicher Kaplan 1296 testamentarisch verfügt, sein Grab solle keine hochtrabende Inschrift, „*subscriptio pomposa*“, erhalten, und, wenn überhaupt, nur die Worte: „hier liegt der Sünder, dessen Seele in Frieden ruhe“,<sup>39</sup> dann wird verständlich, daß der Verzicht auf eine ruhmrednerische Inschrift als Geste der Demut verstanden werden konnte. Gleichzeitig erhellt aus Inschriften und aus anderen Testamenten, daß die Grabinschrift – wie das Grabbild – eine konkrete Funktion hat. Der englische Bischof William Lenn etwa schreibt 1363 in seinem Testament, er wünsche „einen Stein mit [...] den Buchstaben meines Namens,

damit die vorübergehenden Gläubigen leichter angeregt werden, für meine Seele zu beten“.<sup>40</sup> Grabinschriften (denen der in einigen Fällen explizit gemachte Bezug zum Betrachter und Leser generell inhärent ist) markieren eine Schnittstelle der Gemeinschaft der Lebenden und der Toten, wie Vincent Debais in mehreren Studien zu Inschriften am Grab herausgearbeitet hat. Ihre Dauerhaftigkeit bildet einen Gegensatz zu der Vergänglichkeit des Fleisches.<sup>41</sup> Dieser von Debais unterstrichene Aspekt ist für die Augsburger Plastik relevant, denn hier stehen das Material – oder besser: die Materialien – der Platte und die damals neuartige Grabfigur in einem ähnlichen Spannungsverhältnis. Wachs steht in Altem und Neuen Testament durchgängig für das vor Gottes Macht und Antlitz wie vor der Hitze Vergehende;<sup>42</sup> es wird – an einer Grabplatte erwähnt – zur Metapher für die Vergänglichkeit des Körpers, wie ihn das Grabbild Wolfhards anschaulich macht und seine Grabinschrift (in Anlehnung an die literarisch überlieferte Grabinschrift des Beda Venerabilis) umschreibt: „In dieser Grube sind die Gebeine des Bischofs Wolfhard“.<sup>43</sup> Wachs und Knochen vergehen – das Bild des Bischofs wechselt sein Material und läßt das Wachs zurück, so wie Wolfhard seine Knochen zurückläßt, wenn er sich an einen anderen Ort begibt: Das Wort „migrare“ (neben „wandern“, „übersiedeln“ auch: „wechseln“, „sich wandeln“) ist der Signatur mit ihrem Wechsel von „cera“ und „era“ direkt gegenübergestellt und ihr zugewandt.<sup>44</sup> Die bei Plinius und zahlreichen ihm folgenden Autoren mit Dauerhaftigkeit konnotierte Bronze perpetuiert die körperliche Anwesenheit;<sup>45</sup> ihr ist der Aufruf zum ewigen Gedenken anvertraut.

## Memoria der Künstler

Die bis hierhin ausgelegten Fäden werden zusammengeführt, wenn abschließend nach dem Status gefragt wird, den die Signatur dem Werk zuweist, und nach der Motivation von Otto und Konrad, am Grab zu signieren und es in dieser Form zu tun.<sup>46</sup> Former und Gießler werden, wie oben betont wurde, über die Materialien unterschieden. Dabei wird nicht gesagt, daß die Plastik des einen die des anderen ersetzt hat. Was ist also der Status des sprechenden Subjekts? Dieses ‚Ich‘ sind ja zwei, die – verlorene – Grabplastik aus Wachs und die – uns vor Augen stehende – Plastik aus Bronze. Die Reflexion über das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem läßt sich wie in anderen Bildgattungen auch im figürlichen Grabmal nachvollziehen, wenn etwa die Grabinschrift eines 1286 verstorbenen südfranzösischen Abtes formuliert: „Hier liegt der außerordentliche Abt Pierre Arnaud – aber seine Gestalt (oder: Figur, „forma“) wird durch die Malerei verwandelt“, „pictura transfiguratur“.<sup>47</sup> Das Grabbild ist damit nicht nur als etwas Gemachtes deklariert, sondern eine dritte Größe wird eingeführt: Zu dem Toten und seiner gemalten Darstellung tritt die „forma“. Möglicherweise steht dieses Konzept im-

plizit auch hinter der Formulierung in Augsburg: Zunächst in Wachs und dann in Bronze ausgeführt, spricht dieselbe Entität, die als konstant gedacht ist – und nicht identisch mit dem Toten ist. Das den „me fecit“-Signaturen inhärente Spannungsfeld zwischen sprechendem Artefakt und Künstler wird hier weiter ausgedehnt. Hinter der aus dem Herstellungsprozeß abgeleiteten Doppelung des Ichs wird der Wunsch erkennbar, jede Verwechslung zwischen dem Verstorbenen selbst und der visuellen Evokation des Leichnams zu verhindern.<sup>48</sup>

Um sich ein mögliches Kalkül für diese Inschrift von Seiten der Produzenten zu vergegenwärtigen, ist der Blick auf das Grab des Peter d'Aigueblanche in Aiguebelle hilfreich. Es ist nicht mehr erhalten, seine Inschrift jedoch in einer glaubwürdigen Abschrift überliefert.<sup>49</sup> Hier liest man zunächst den Namen des Verstorbenen samt dessen Funktionen, dann den Namen des (offenbar aus Köln stammenden) Künstlers, und erst jetzt folgt das „anima huius requiescat in pace“. Das ist zumindest ambivalent, denn grammatikalisch bezieht sich „huius“ auf den Künstler. Mit Brüchen im Numerus ist in Inschriften zu rechnen, so daß es darum zu gehen scheint, daß beide Seelen in Frieden ruhen mögen. Auf der um 1180 entstandenen Steintafel in der Kirche des südfranzösischen Magalas fordert die Inschrift nach dem „memento“ für die Verstorbene: „Detur scriptori locus in medio parad(isi)“ und führt dann zumindest den Anfangsbuchstaben des Schreibernamens an: „G me scripsit“.<sup>50</sup> In beiden Fällen wird der Künstler beziehungsweise der Schreiber in den für den Verstorbenen ausgesprochenen Wunsch mit eingeschrieben oder erhält eine eigene Wunschformel auf dem Begräbnisstein eines anderen. Auf andere Weise, aber mit ähnlichem Resultat drängt sich die Signatur in Augsburg geradezu auf, wie die Überlegungen zum Betrachterstandort gezeigt haben, zumal im Gegensatz zur Grabinschrift. Eine Bitte um die Liebe Gottes – wie von Gerbod in Freckenhorst eingefordert – oder um Fürbitte wird nicht explizit formuliert, aber das wird sie auch nicht in der Grabinschrift für den Bischof. Die inschriftliche Nennung eines Namens an einem Grab, zumal an einem Bischofsgrab, das mindestens an einigen Tagen im Jahr direkt in die Liturgie einbezogen war, scheint mir grundsätzlich mit einer fürbittenden Funktion verbunden. Wir stoßen hier erneut auf das Problem, daß uns die für eine Analyse der Rezeption notwendigen Informationen zu einer performativen Einbeziehung fehlen. Falls das Grab, wie von Diemer postuliert, im Ostchor errichtet worden war, hätte die traditionelle Ausrichtung des Gesichts des Bestatteten und möglicherweise auch der Grabfigur nach Osten dazu geführt, daß die Künstlerinschrift auf den Altar und den Zelebranten ausgerichtet war.<sup>51</sup>

Im Kontext mittelalterlicher Signierpraxis gesehen, läßt die Signatur eine weitere Motivation erkennen. Ein plastisch gearbeitetes Grabmal aus Bronze, wie es vor und nach Wolfhard offenbar kein Augsburger Bischof erhalten hat, und mit dem unter der hohen Geistlichkeit im Reich zuvor nur jeweils zwei Kleriker in Magdeburg und Köln geehrt worden waren, wohlgernekt Erzbischöfe, muß in

Augsburg als Neuheit bewundert worden sein, die auch nach ihren Schöpfern fragen ließ. Meine Vermutung ist, daß Otto und Konrad sich als Urheber präsentierten, um sich mit einem prestigeträchtigen Werk zu rühmen, wobei – jenseits eines schwer zu fassenden Stolzes auf die Leistung und einer profanen Memoria – die Hoffnung auf Folgeaufträge ausschlaggebend gewesen sein mag, sie also für sich werben wollten. Die Signaturforschung konnte dies in anderen Fällen plausibel machen, so steht auf einem Altarbild des Venezianers Nicolò di Pietro gleich die Adresse des Meisters mit dabei, und wenn Bonnanus von Pisa sich rühmt, eine Bronzetür des Pisaner Domes in nur einem Jahr geschaffen zu haben, dürfte er damit auch die Attraktivität seiner Werkstatt in den Augen potentieller Auftraggeber erhöht haben.<sup>52</sup>

Die Nennung des Gießers Konrad auf dem Grab kann vielleicht auch als Hinweis darauf gewertet werden, daß dieser Konrad identisch mit jenem ist, der zur etwa gleichen Zeit eine Glocke in der Augsburger Moritzkirche geschaffen hat.<sup>53</sup> Glockengießer signierten nicht selten, es wäre daher gerade für ihn naheliegend, auch an dem Grabmal seinen Namen anzubringen, das als außergewöhnlicher Auftrag besonders prominent in der Werkstattproduktion war.<sup>54</sup> Die Herstellung dieser Grabplatte ‚aus einem Guß‘ war, wie Martin Mach betont,<sup>55</sup> eine riskante, herausragende Leistung.

Daß auch der Modelleur – ein Goldschmied, wie jener der Florentiner Tür? – signierte, mag darauf hindeuten, daß für ihn der Auftrag ebenfalls aus dem Rahmen fiel. Dorothea Diemer kann plausibel machen, daß Otto eine Art Puppe aus ephemeren Materialien, vor allem Textilien, mit Wachs überzogen herstellte, von der er dann die Gußform abformte.<sup>56</sup> Die ungewöhnlich fließende Faltenbildung etwa und die schiefe Körperposition (Taf. 1, 2, 3) finden darin eine Erklärung, und damit auch, warum das Werk auf dem Weg der Stilkritik nur schwer einzuordnen ist. Otto hätte diese Technik lange vor der Nürnberger Gießerwerkstatt der Vischer angewandt, für die ebenfalls Diemer diesbezügliche Hinweise herausgestellt hat, und auch vor Donatello, der die Plastik der Judith einer Rekonstruktion von Richard Stone zufolge mittels einer Puppe aus Holz, Stroh und wachsgetränkten Tüchern bildete.

„Otto machte mich in Wachs und Konrad in Erz“: Auch wenn wir nicht wissen, wer der Urheber dieses kurzen Textes war, so lassen sich doch konkrete Motivationen und mögliche Verständnis- und Rezeptionsebenen für den Künstlernamen am Grab aufzeigen. Das von Vasari so vermißte Streben nach Ruhm ist nur eine davon.

1. Für Hinweise und Lektüre danke ich Ralf Behrwald, Martin Büchsel, Tobias Frese und Gerhard Lutz.  
„[...] il quali tutti edifici avendo io veduti e considerati, e così molte sculture di que' tempi [...] e non avendo trovato mai nonché alcuna memoria de' maestri [...], non posso se non maravigliarmi della goffezza e poco desiderio di gloria degl'uomini di quell'età“, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1997, Bd. 2, 1, S. 47; die Übersetzung nach Giorgio Vasari, *Die Leben der Bildhauer und Architekten des Duecento und des Trecento*, hg. von Henrike Haug u. a., Berlin 2014, S. 17 f. Im vorausgehenden Absatz erwähnt er Gebäude, von denen man die Architekten kenne, unter anderem aus den „memorie lasciate da loro nelle opere fatte“, die Vasari in wenigen Fällen auch zitiert. – Zu Vasaris komplexen, auch widersprüchlichen Mittelalterbild s. Paola Refice, Firenze, 1250. Vasari e gli artefici del riscatto delle arti, in: *Il primato dei toscani nelle Vite del Vasari*, hg. von ders., Florenz 2011, S. 73–78; Marco Frati, Vasari e l'architettura medievale, in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini* 22, 2013, S. 120–133.
2. Friedrich Schlegel schreibt in seinen „Gemäldebeschreibungen [...]“, „Dritter Nachtrag alter Gemälde“ (1804), im Zusammenhang mit Stefan Lochners Dreikönigsaltar: „Und der Name dieses glücklichen Meisters ist unbekannt! So war es die Art jener altdeutschen Zeit; weiß man ja doch auch den Namen des Mannes nicht, der das Wunderwerk des Domes entwarf; denn nicht die Eitelkeit trieb jene Alten, sondern die Liebe zum Werk“, zit. nach Friedrich Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. von Hans Eichner, München u. a. 1959, S. 142; diese Passage übernahm Johann Dominik Fiorillo wörtlich für seine Abhandlung zur Kölner Kunst, s. Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, Hannover 1815–1820, ND in: *Sämtliche Schriften*, Hildesheim u. a. 1997, Bd. 6, S. 417. S. a. den Überblick bei Klaus Niehr, Der mittelalterliche Künstler und sein Werk in der Sicht der Romantik, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1998, S. 97–102, bes. S. 100 f.
3. Anton Springer, Die Künstlermönche im Mittelalter, in: *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 7, 1862, S. 1–10 u. S. 36–48; Springer wendet sich darin gegen die These, die früh- und hochmittelalterliche Kunst sei allein in Klöstern entstanden, und dazu sammelte er in großem Umfang Künstlerinschriften aus unterschiedlichen Gattungen. Georg Dehio, Über einige Künstlerinschriften des deutschen 15. Jahrhunderts, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 33, 1910, S. 55–64, wies nach, daß eine Signatur auch einen Unternehmer bezeichnen kann, nicht den im neuzeitlichen Sinn ausführenden Künstler; Peter Cornelius Claussen, Früher Künstlerstolz: mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie, in: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, hg. von Karl Clausberg, Dieter Kimpel u. a., Giessen 1981, S. 7–34; Anton Legner, *Illustres manus*, in: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, hg. von dems., Köln 1985, Bd. 1, S. 187–230; Albert Dietl, In arte peritus: Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos, in: *Römische historische Mitteilungen* 29, 1987, S. 75–125.
4. Tobias Burg, *Die Signatur: Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007; Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 Teile, München 2009.
5. Zitiert nach Bruno Reudenbach, ‚Künstlermönche‘ und die Last des Schreibens. Schreiber- und Malervermerke in Handschriften des frühen Mittelalters, in: *Vom Wort zur Kunst. Zeugnisse vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. von Helen Barr, Dirk Hildebrandt, Ulrike Kern und Rebecca Müller, i. Dr. – Jüngere Einblicke über die Signaturenforschung (auch) zur mittelalterlichen Kunst bieten *Forme e significati della ‚firma‘ d'artista: contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, hg. von Maria Monica Donato, Rom 2013; Peter Cornelius Claussen, Autorschaft als Egotrip im 12. Jahrhundert?, in: *Künstler-*

- Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Nicole Hegener, Petersberg 2013, S. 76–89; Horst Bredekamp, Die Ich-Werdung des Werkes im Mittelalter, in: ebd., S. 90–99; Jacqueline Leclercq-Marx, La ‚signature‘ au Moyen Âge: mise en perspective historique, in: *Entre la letra y el pincel: el artista medieval: leyenda, identidad y estatus*, hg. von Manuel Castiñeiras González, Almería 2017, S. 63–76; *Authorship, Self-Consciousness, Identity and Artistic Legacy* (= Venezia arti 26), hg. von Stefano Riccioni, Venedig 2017.
- 6 HAC . SVNT . IN . FOSSA . / VVOLFHARDI . PRESVLIS . OSSA . YDIBVS . A . MVNDO . / IANI . MIG[R]AT . ILLE . / SECVNDO . ANNO . MILLENO . CENTENO . TER . NVMERATO . – „In dieser Grube sind die Gebeine des Bischofs Wolfhard. Dieser zieht fort aus der Welt an den Iden des Janus, nachdem das zweite Jahr, das tausendste [und] dreimal das hundertste gezählt ist“, (d. h. am 13. Januar 1302). – OTTO . ME . CERA . FECIT . CVONRATQ(VE) . PER . E[RA] . – „Otto machte mich in Wachs und Konrad in Erz“. – Transkription und Übersetzung verdanke ich Franz-Albrecht Bornschlegel, vgl. seinen Beitrag in diesem Band.
- 7 Wilfried E. Keil, Von sichtbaren und verborgenen Signaturen an mittelalterlichen Kirchen, in: *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, hg. von Irene Berti, Katharina Bolle, Fanny Opdenhoff und Fabian Stroth, Berlin/Boston 2017, S. 309–351; Matthias Untermann, Inschriften der Bauleute der Salierzeit, in: *Der Dom zu Speyer. Konstruktion, Funktion und Rezeption zwischen Salierzeit und Historismus*, hg. von Matthias Müller, Matthias Untermann und Dethard von Winterfeld, Darmstadt 2013, S. 206–221. Zu Signaturen auf Glocken s. Chiara Bernazzani, Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un’indagine fra Parma e Piacenza, in: *Opera Nomina Historiae* 1, 2009, S. 99–136 (onh.giornale.sns.it/pdf/01\_2009/04\_Chiara%20Bernazzani.pdf, letzter Zugriff 12. Juli 2019); für Maler- und Schreibervermerke in Codices s. zuletzt den in Anm. 5 genannten Beitrag von Bruno Reudenbach.
- 8 Vgl. zu Bronze als Material der Grabplatte den Beitrag von Joanna Olchawa in diesem Band sowie Rebecca Müller, Für die Ewigkeit. Die bronzene Grabplatte des Bischofs Wolfhard von Roth, in: *Bischöfe und ihre Kathedrale im mittelalterlichen Augsburg*, hg. von Thomas Groll, Walter Ansbacher und Thomas Krüger, Augsburg 2019, S. 327–357. – Zu Metall und hier auch Bronze als (antikem) Beschreibmaterial s. Sarah Kiyanrad, Julia Lougovaya, Antonia Sarri und Kai Trampedach, Metall, in: *Materiale Textkulturen: Konzepte – Materialien – Praktiken*, hg. von Thomas Meier, Michael Ott und Rebecca Sauer, Berlin u. a. 2015, S. 293–306, die S. 298 den technischen Aufwand für in Bronze gegossene und gravierte Inschriften hervorheben.
- 9 Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münster u. a. 1994, 2. mit einem ergänzenden Vorwort versehene Aufl. 2008, S. 85; Ittai Weinryb, *The Bronze Object in the Middle Ages: Sculpture, Material, Making*, Cambridge 2016, S. 220, Anm. 79. Weinryb unterstreicht die in der Signatur deutlich werdende Arbeitsteilung und weist darauf hin, daß es unklar ist, ob ein solche in den früheren Jahrhunderten existierte; Jochem Wolters, Schriftquellen zum Wachs-ausschmelzverfahren, in: *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*, Ausst.-Kat. Hildesheim, hg. von Michael Brandt, Regensburg 2008, S. 43–64, S. 58; ders., Schriftquellen zur Geschichte des Wachs-ausschmelzverfahrens in Orient und Okzident, von den Anfängen bis zum Spätmittelalter, in: *Restaurierung und Archäologie* 3, 2010, S. 59–90, hier S. 62 und S. 82. Vgl. auch Bredekamp 2013 (wie Anm. 5), S. 95, Anm. 22; Peter Bloch, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin 1992, S. 33; Ursula Mende, *Die Türzieher des Mittelalters*, Berlin 1981, S. 191 mit der älteren Literatur zu der Augsburger Signatur.
- 10 Vgl. *Der Neue Overbeck: die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen 3. Spätclassik: Bildhauer des 4. Jhs. v. Chr.; DNO 1799–2677*, hg. von Ralf Krumeich, bearb. von Sascha Kansteiner, Berlin 2014, S. 770, DNO 2647; vgl. für eine weitere antike Signatur den Beitrag von Joanna Olchawa im vorliegenden Band, Anm. 51.

- 11 Vgl. den Beitrag von Franz-Albrecht Borschlegel in diesem Band.
- 12 Zu Doppelsignaturen s. Rebecca Müller, *Die Vivarini: Bildproduktion in Venedig 1440 bis 1505*, Regensburg, in Vorb. – Bereits Dehio 1910 (wie Anm. 3), bes. S. 56 f. wies darauf hin, daß Namensnennungen am Werk auch den Unternehmer bezeichnen können.
- 13 Bartolomeo(V(S) / M(agistr)I PAVLI PI(N)XIt / chatarin(us) / filiu(s) magis/tri andree / incixit hoc / opus – „Bartolomeo, Sohn des Meisters Paulus, hat (dieses Werk) gemalt, Caterino, Sohn des Meisters Andrea, hat dieses Werk geschnitzt“, Inschrift nach Anne Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350–1550*, Florenz 2011, S. 236.
- 14 Vgl. Magdalena Bushart und Henrike Haug, formlos – formbar: Bronze als künstlerisches Material, in: *formlos – formbar. Bronze als künstlerisches Material*, hg. von dens., Köln 2015, S. 7–17, S. 9 f. Für eine Rekonstruktion des Herstellungsprozesses s. Anita Fiderer Moskowitz, *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge u. a., 1986, S. 7–30, S. 197–201 (Abdruck der in Abschrift überlieferten Dokumente).
- 15 So Mende 1981 (wie Anm. 9), S. 189, einschränkend mit dem Hinweis, daß kaum Informationen zu dem Verhältnis Modelleur-Gießwerkstätten bekannt sind; S. 190 ein Verweis auf Goldschmiede als mögliche Modelleure; s. a. S. 191 mit der Ansicht, daß ein Meisternamen ohne nähere Angabe der Tätigkeit immer den Gießer anzeige.
- 16 Claudia Kryza-Gersch, Confusing Signatures on Bronzes: Sculptor and Caster in Renaissance Venice, in: *Artibus et historiae* 76, 2017, S. 95–112, bes. S. 97 f., S. 108.
- 17 Die auf der Flanke der Glocke in der evangelischen Kirche in Sensweiler in zwei Zeilen umlaufende Inschrift lautet: O REX GLORIE VENI CUM PACE – NICOLAUS + MAGISTER + JOHANNES + SCRIPSIT + AMEN – „König der Herrlichkeit, komm mit Frieden. – Nikolaus. Der Magister Johannes hat es geschrieben“. – Transkription und Übersetzung nach Dietl 2009 (wie Anm. 4), S. 1943 (hier „Magister“ in der Übersetzung verdoppelt, tatsächlich kann die Bezeichnung nicht eindeutig zugeordnet werden, dürfte sich aber eher auf diejenigen beziehen, der „geschrieben“ hat); s. a. Albert Dietl, *Italienische Bildhauerinschriften. Selbstdarstellung und Schriftlichkeit mittelalterlicher Künstler*, in: *Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung. Referate der Fachtagung für mittelalterliche und frühneuzeitliche Epigraphik Bonn 1993*, hg. von Helga Giersiepen und Raymund Kottje, Opladen 1995, S. 175–211, S. 202; für die Diskussion, ob die beiden Genannten mit den Meistern der Trierer Türzieher identisch sind s. Mende 1981 (wie Anm. 9), S. 190; Rüdiger Fuchs, *Die Inschriften der Stadt Trier. 1. bis 1500*, Wiesbaden 2007, S. 297; s. zur Glocke auch Winfried Krause, *Im Herz des Hochwalds: die Evangelischen Gemeinden Schauren-Kempfeld-Bruchweiler und Wirschweiler-Allenbach-Sensweiler; die Kirchen und ihre Geschichte*, Schauren o. J., S. 30 f. Die Kirche war ursprünglich dem hl. Nikolaus geweiht. Es ist damit nicht auszuschließen, daß mit der Namensnennung der Heilige angerufen wird, allerdings wäre eine Charakterisierung als ein solcher zu erwarten.
- 18 Vgl. etwa den Weihwasserkessel aus dem frühen 12. Jh. im Speyerer Domschatz, der aus dem Mainzer Albanskloster stammt: Während die Bildfriese auf dem Kessel von einer Stifterinschrift (HOC ALBANE [...] ABBATIS VOTU(m) BERTHOLDI SUSCIPE TECUM [...]) begleitet werden, verläuft über den Henkel, d. h. an einem nicht unmittelbar mit den Bildern verbundenen, der unmittelbaren Handhabung dienenden Ort die Inschrift: HAERTWI(CH ERAT FACTOR) ET SNELLO MEI FUIT AUCTO(r), „Hartwich war der Verfertiger und Snello mein Urheber“; s. Sabine Kaufmann, *Weihwasserkessel (...)*, in: *Kaiserdom und Domschatz*, hg. von ders., Mainz 2001, S. 88–91, S. 90 mit der Deutung: „Snello, der Urheber, mit dem vielleicht der erfindende Künstler gemeint ist, war Kustos der Kirche von St. Alban in Mainz, Hartwich war der ausführende Künstler, der den Kessel in Bronze goss und die Kupferreliefs anfertigte“. Auch Dietl 2009 (wie Anm. 4), S. 1948 sieht offenbar in Snello einen Künstler, während Franz-Xaver Portenlänger (*Domschatzkammer Speyer*, Stuttgart 1993, S. 28) den Kessel als „von Berthold [...] gestiftet, von Snello, dem Kustos der Albans-

- kirche, in Auftrag gegeben und dann von dem Künstler Hartwich geschaffen“ sieht. Vgl. zu dem Formular auch Emil Mineo, *Las inscripciones con ‚me fecit‘: ¿artistas o comitentes?*, in: *Románico* 20, 2015, S. 106–112 sowie Emil Ploss, *Der Inschriftentypus ‚N. N. me fecit‘ und seine geschichtliche Entwicklung bis ins Mittelalter*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 77, 1958, S. 25–46.
- 19 Die Signaturen lauten hier: RIQUIN ME FEC(IT) und VVAISMUTH, s. Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters: 800–1200*, München <sup>2</sup>1994, S. 74–88. – Der Passus mit den Künstlernamen in der am Beckenfuß umlaufenden Inschrift des in einer Zeichnung überlieferten Brunnen lautete: FRATER · GOZBERT(US) · EST · ISTUD · VAS · OP(ER)AT(US) / ARTIS · QUEM · SOCIUS · IUUIT · PAR · NOMINIS · HUIUS / ABSALON IUNCTO SINT ILLIS PRAEMIA COELO / HIC Q(U)IA QUI MONACHI FUERA(N)T HOC POSCITE CUNTI, „Bruder Gozbert hat dieses Gefäß gemacht, dem ein in der Kunst gleicher Genosse half, Absalon mit Namen. Wenn jene im Himmel sind, mögen sie den Lohn erhalten. Dies erbittet, ihr alle, weil diese hier Mönche waren!“, s. Fuchs 2007 (wie Anm. 17), S. 322–327. Vermutlich ist auf der wiedergegebenen Vorderseite Gozbert zu sehen, der, nimmt man die gezeigten Werkzeuge wörtlich, dann nicht nur in Wachs, sondern auch in Metall gearbeitet hätte. S. zu dem Brunnen Bertram Resmini, *Die Benediktinerabtei St. Maximin vor Trier*, Berlin/Boston 2016, S. 1024 sowie Clemens Bayer, *Zum Gozbertus-Rauchfaß in der Trierer Domschatzkammer*, in: *Schatzkunst Trier. Forschungen und Ergebnisse*, hg. von Franz Ronig, Trier 1991, S. 45–88; für die Überlieferung s. bes. Franz Xaver Kraus, *Der Brunnen des Folcardus in St. Maximin bei Trier*, in: *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* 49, 1870, S. 94–102. Demnach reproduzierte Kraus eine Zeichnung, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts für Alexander Wiltheim entstanden war.
- 20 „+ ex aere sum fusa / ad laudem dei dicata / nomineque maria vocata [...]“, Karl Walter, *Glockenkunde*, Regensburg 1913, S. 239. Es handelt sich um eine 1444 gegossene, 1702 zersprungene und neugegossene Glocke aus der Wallfahrtskirche in Bornhofen am Rhein, Wiesbaden, St. Bonifatius.
- 21 Einen frühen Nachweis des Reimes bietet die Glocke, die Adrian Beier in Jena beschrieb („Hans Langsfeld gab mich. In Gottes Namen floß ich. Anno 1518“), s. Adrian Beier, *Architectus Jenensis, Abbildung Der Jenischen Gebäuden* [...], Jena 1681, S. 85.
- 22 + MAGISTER NICOLAUS + · (ET) · MAGISTER · IO//HANNES · DE · BINCIO · NOS · FECERONT – „Meister Nikolaus und Meister Johannes von ‚Bincio‘ machten uns“; Q(V)OD · FORE · CERA · DEDIT · TVLIT · IG//NIS · (ET) · ES · TIBI · REGDIT. Transkription und Übersetzung nach Fuchs 2007 (Anm. 17), S. 397, der die jeweils unterschiedlichen Buchstabenformen als Hinweis auf unterschiedliche Meister liest und dies auf die genannten Namen bezieht (d. h. die Namen würden nicht unterschiedliche Zuständigkeiten im Arbeitsprozeß bezeichnen, sondern zwei Beteiligte mit sich überschneidenden Tätigkeitsbereichen), vgl. ebd. auch die Diskussion der Namensgleichheit zu der Glocke in Sensheim, s. Anm. 16. Die Türzieher stammen vom südlichen Portal der Westseite des Trierer Domes (jener mit den Namen war links angebracht) und befinden sich heute im Domschatz; sie werden von Fuchs und Mende in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert, s. Mende 1981 (wie Anm. 9), S. 191, S. 262 f., die die Meisternamen (ebenfalls) nicht auf die Modelleure, sondern auf zwei Gießer bezieht und auch die stilistischen Unterschiede in den Löwenköpfen auf zwei unterschiedliche Künstler zurückführt. Bredekamp 2013 (wie Anm. 5), S. 94, zufolge sind hier „offenbar sowohl der Modelleur wie auch der Gießer“ angesprochen, was angesichts des geringen Umfanges der beiden Werke (warum sollen sie nicht von ein und demselben Gießer angefertigt worden sein?) überzeugt (vgl. ders., *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, S. 349), vgl. ähnlich Bloch 1992 (wie Anm. 9), S. 33; bei dem Wolfhard-Grab weichen die Buchstabenformen der Grabinschrift und der Künstlersignatur ebenfalls voneinander ab, vgl. den Beitrag von Franz-Albrecht Bornschlegel in diesem Band.

- 23 Weinryb 2016 (wie Anm. 9), S. 44 f.
- 24 Vgl. ebd. die Ausführungen in dem Unterkapitel: Lost-Wax Casting Technique.
- 25 Ploss 1958 (wie Anm. 18), S. 30.
- 26 Bredekamp 2013 (wie Anm. 5), S. 91. Vgl. ders. 2010 (wie Anm. 22), Kap. 2, S. 2.
- 27 Weinryb 2016 (wie Anm. 9), bes. S. 73–76.
- 28 Vgl. den Beitrag von Joanna Olchawa im vorliegenden Band.
- 29 Rekonstruktion der Inschriften nach der literarischen Überlieferung: ++ CO[RPORE · D]E[FVNCTA · [TVMVLO · IA]CET · HOC · GEVA · IVNCTA HVIVS · FVNDAATRIX · TEMPLI · VIRTVTIS [AMA]TRIX · + QVAM · PIIA · DEXTRA · DEI · SANCTE · IVNGAT · REQVEI · + VIVAT · VT · IN CE[LIS · HOC · ORET · QVISQVE · FIDELIS] + – „In diesem Grabe ruht, dem Leib nach verstorben, Geva, die Gründerin dieses Hauses, eine Liebhaberin der Tugend. Gottes Rechte möge sie zur heiligen Ruhestatt geleiten, auf daß sie im Jenseits lebe. Dies erbitte jeder Gläubige“. Abgesetzt auf dem Rand verläuft die Signatur des Gerbod: AL : GOT : MINNE · GERBODEN · DE · DIT · BILETHE · SCO(P · ALLE · DELE) – „O Gott, liebe den Gerbod, der dieses Bild schuf, alle Teile“. (Transkription und Übersetzung nach Renate Neumüllers-Klausner, Fragen der epigraphischen Schriftentwicklung in Westfalen (1000–1200), in: *Inschriften bis 1300* 1995 (wie Anm. 17), S. 47–84, S. 75 f.; vgl. zu dem Grabmal Werner Ueffing, Das Grabmal der Geva zu Freckenhorst, in: *Westfalen* 49, 1971, S. 101–110.
- 30 Die verlorene Inschrift, die auf der Standleiste angebracht war, lautete „von ysenach meister bertolt macht mich“, die Grabinschrift ist umlaufend positioniert. Die Grabplatte in der Stadtpfarrkirche St. Georgen stammt aus dem Katharinenkloster in Eisenach. Die Inschrift nach Dietl 2009 (wie Anm. 4), S. 1860; s. a. Renate Kroos, Grabbräuche – Grabbilder, in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch, München 1984, S. 285–353, S. 291, Abb. 6; Gabriele Böhm, *Mittelalterliche figürliche Grabmäler in Westfalen: von den Anfängen bis 1400*, Münster 1993, S. 77–83, Abb. 24 f., mit einer Datierung in die Mitte des 13. Jahrhunderts; Helga Wäß, *Form und Wahrnehmung mitteldeutscher Gedächtnisskulptur im 14. Jahrhundert. Ein Beitrag zu mittelalterlichen Grabmonumenten, Epitaphen und Kuriosa in Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen, Nord-Hessen, Ost-Westfalen und Südniedersachsen*, Bristol/Berlin 2006, S. 124 f. – Möglicherweise befand sich eine weitere Signatur auf der Grabplatte Heinrichs von Gera (†1300), deren nur literarische dokumentierte Inschrift gelautet haben soll: „Anno millesimo ccc obiit sancte (?) Henricus, cuius anima requiescat in pace; Jacobus pictor de Rochlitz conf.“ (Wäß ebd., S. 98). Die Überlieferung ist im Wortlaut zweifelhaft und die Signatur des Malers würde nicht zu einer steinernen Grabplatte (sie wurde als Baumaterial wiederverwendet) passen (dies gilt auch, wenn es sich um einen Faßmaler handeln würde), so daß das Monument hier nicht weiter berücksichtigt wird. – Jenseits des hier interessierenden Zeitraums ist das Epitaph des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Aschaffener Stiftskirche entstanden, das auf der Leiste zu Füßen des Auftraggebers die Signatur Peter Vischers d. J. trägt; vgl. Kerstin Merkel, *Jenseits-Sicherung. Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Grabdenkmäler*, Regensburg 2004, S. 22 f., S. 29–31.
- 31 Sophie Oosterwijk und Sally F. Badham, „Monumentum aere perennius? Precious-Metal Effigial Tomb Monuments in Europe 1080–1430, in: *Church Monuments* 30, 2015, S. 7–105. – Dabei sind Signaturen nicht grundsätzlich in Frankreich häufiger als in Deutschland, jedenfalls ergibt eine Durchsicht von Dietls (keine Vollständigkeit beanspruchendem) „Katalog nicht-italienischer Künstlerinschriften des Mittelalters“ kein ausgeprägtes Ungleichgewicht. Dietl 2009 (wie Anm. 4), Teilband 4.
- 32 Dies ergibt wiederum die Durchsicht von Dietl, ebd.; vgl. Ursula Mende, „Was das Feuer nahm, das Erz hat es wiedergegeben“: Das Bronzeportal am Dom zu Mainz, in: *Basilica nova Moguntina. 1000 Jahre Willigis-Dom St. Martin in Mainz*, Mainz 2010, S. 79–104, S. 87 f.;

- Aufstellungen von Signaturen in Bronze finden sich bei Mende 1981 (wie Anm. 9), S. 190–192; Bloch 1992 (wie Anm. 9), S. 32 f.
- 33 Die ehemals in der Abtei Joyenval befindliche Grabplatte des Kämmerers Barthélemy de Roye (†1237) ist in einem Stich aus der Slg. Roger de Gaignières überliefert (um 1700, Paris, BNF Estampes, Rés. Pe 5, fol. 27); demnach trug sie die Signatur: Hugo de Plalili me fecit. Vgl. Jean Adhémar und Gertrude Dordor, *Les tombeaux de la collection Gaignières: dessins d'archéologie du XVII<sup>e</sup> siècle* (1), in: *Gazette des beaux-arts* 84, 1974, S. 3–192, Nr. 166, Nr. 380; vgl. zu der Bewertung der Zeichnungen der Sammlung Gaignières Anne-Guilbert Ritz, *La collection Gaignières: un inventaire du royaume au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2016.
- 34 Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964, S. 57 (s. a. die Übersetzung ders., *Grabplastik. Vom alten Ägypten bis Bernini*, Köln 1964, sowie die mit einem Vorwort von Martin Warnke versehene Neuauflage Köln <sup>2</sup>1994, S. 64); s. für die Rezension Jan Białostocki, in: *The Art Bulletin* 49.3, 1967, S. 258–261, S. 260; vgl. den Beitrag von Dominic Olariu in diesem Band.
- 35 Vgl. die Beiträge von Dorothea Diemer und Jens Brückner im vorliegenden Band.
- 36 Er war seit etwa 1285 Propst in Sankt Moritz (Friedrich Zoepfl, *Das Bistum Augsburg und seine Bischöfe im Mittelalter*, München/Augsburg 1955, S. 242, S. 244) und ist über dieses Amt mit dem Auftrag einer 1299 datierten Glocke an einen Meister Konrad verbunden, der hypothetisch mit dem Urheber der Wolfhard-Platte identifiziert wurde (s. u.). Dieser Bezug allein ist jedoch zu schwach, um Degenhard als Urheber zu postulieren.
- 37 Auf diese Korrespondenz wies mich Tobias Frese hin.
- 38 Auch der „scriptor“ einer Grabinschrift (womit sowohl der Verfasser des Textes als auch derjenige, der mit der materiellen Umsetzung befaßt war, gemeint sein können) findet sich in einigen Fällen erwähnt, vgl. Vincent Debiais, *L'inscription funéraire des XI<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècles et son rapport au corps: une épigraphie entre texte et image*, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 54, 2011, S. 337–362, S. 357 f. und unten Anm. 39.
- 39 Das Testament sieht für das Grab u. a. vor, „quod in ipsa sepultura non sit subscriptio aliqua pomposa nisi subscriptio talis: his jacet talis peccator, cuius anima re(qui)escat in pace“), zit. nach Ingo Herklotz, *„Sepulcra‘ e ‚monumenta‘ del Medioevo: studi sull‘arte sepolcrale in Italia*, Rom 1985, Neapel <sup>2</sup>2001, S. 230, S. 238, Anm. 125.
- 40 Aus dem Testament des William Lenn, Bischof von Chichester und Worcester „[...] unus lapis marmoreus planus insculptus de ymagine cuiusdam pontificis et litteris de nomine meo ad majorem mei memoriam et ut fideles ibidem transeuntes pro anime mea facilius excitentur orare“; Michael Northburgh, Bischof von London, legt in seinem Testament vom 23. Mai 1361 fest: „[...] pro lapide tegenti corpus sculpturoque transeuntes movere poterit adorandum lego viginti li“; beide Stellen zitiert nach Christopher Michael Woolgar, *Testamentary Records of the English and Welsh Episcopate 1200–1413. Wills, executors‘ accounts and inventories, and the probate process*, Woodbridge/Rochester 2011, S. 154, S. 170.
- 41 Vincent Debiais, *Écrire sur, écrire dans, écrire près de la tombe: les aspects topographiques de l‘inscription funéraire (IX<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècle)*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 42, 2011, S. 17–29; ders. 2011 (wie Anm. 38), bes. S. 338, S. 361.
- 42 Vgl. Ps 22, 14 („Sicut aqua effusus sum; et dispersa sunt omnia ossa mea. Factum est cor meum tamquam cera liquescens in medio ventris mei“, „Ich bin ausgeschüttet wie Wasser, / alle meine Gebeine haben sich zertrennt; mein Herz ist in meinem Leibe wie zerschmolzenes Wachs.“), Ps 58, 8 („Sicut cera quæ fluit auferentur; supercecidit ignis, et non viderunt solem“, „Laß sie vergehen wie Wachs, das sich verläuft!“), Ps 68, 2 („Sicut deficit fumus, deficient; sicut fluit cera a facie ignis, sic pereant peccatores a facie Dei“, „Wie Rauch verweht, so verwehen sie; wie Wachs zerschmilzt vor dem Feuer, so kommen die Frevler um vor Gott“), s. a. Ps 97, 5; Micha 1, 4; Judith 16, 15. – Für den Hinweis auf diese Stellen danke ich Martin Büchsel.

- 43 Vgl. den Beitrag von Franz Albrecht Bornschlegel in diesem Band.
- 44 Vgl. etwa: „animam ... in varias doceo migrare figuras“, Ovid Met. 15, 172; „nec manet ulla sui similis res. omnia migrant, omnia commutat natura et vertere cogit“, Lucr. De rerum natura 5, S. 830 f. – Diesen Hinweis verdanke ich Tobias Frese.
- 45 Vgl. Müller 2019 (wie Anm. 8).
- 46 Wer der Urheber der Signatur ist, muß offen bleiben; mit Mineo ist von unterschiedlichen Graden der Schriftlichkeit bei Künstlern auszugehen, s. Emilie Mineo, *L'artiste lettré?: compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques*, in: *Entre la letra y el pincel* 2017 (wie Anm. 5), S. 77–91, bes. S. 81.
- 47 Robert Favreau, Jean Michaud und Bernadette Mora, *Corpus des inscriptions de la France médiévale 15. La ville de Vienne en Dauphine*, Paris 1990, S. 113, Grabinschrift des Pierre Arnaud in dem Kloster Saint-André-le-Bas: „HIC . PATER . EXIMIUS . ABBAS . PETRUS . ARNAUDI . TUMULATUR : FORMA : SET . ILLIUS / PICTURA : TRANSFIGURATUR [...]“.
- 48 Es wird deutlich, daß die Signatur der von Rothschen Grabplatte sich im Sinn der Parameter Bild, Körper und Medium (vgl. Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, bes. S. 29f.) weiterdenken ließe – mir scheint es hier jedoch gerade nicht um einen Austauschprozeß zu gehen.
- 49 „Hic jacet venerabilis Pater Dominus Petrus Herefordensis quondam Episcopus, Fundator, Structor, & Dotator huius Ecclesiae. Qui obiit quinto kalendas Decembris anno Domini M.CC.LXVIII. Hoc opus fecit Magist. Henricus de Colonia. Anima huius requiescat in pace. Amen+“; Inschrift vom Grab des Bischofs von Hereford, Peter D'Aigueblanche (†1268), ehem. Stiftskirche Aiguebelle (Savoie), aus: Thomas Kerrich, *Observations upon some Sepulchral Monuments in Italy and France*, in: *Archaeologia: or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity*, 1817, S. 186–196, S. 189.
- 50 Robert Favreau, Jean Michaud und Bernadette Mora, *Corpus des inscriptions de la France médiévale 12. Aude, Hérault*, Paris 1988, S. 128 f. In der Transkription der Inschrift steht ein „?“ nach dem „me“, das offenbar schlecht lesbar ist. Vgl. für eine weitere, in das 8. Jahrhundert datierende Schreibersignatur Robert Favreau und Jean Michaud, *Corpus des inscriptions de la France médiévale 22. Calvados, Eure, Manche, Orne, Seine-Maritime*, Paris 2003, S. 148 („Avitus ego scripsi“).
- 51 Diese Überlegung verdanke ich Anna Pawlak.
- 52 Auf der Marientafel des Nicolò di Pietro flankiert den Thron Mariens die Inschrift: HOC OPUS [...] NICHOLA / FILIUS MRI PETRI PICTORIS DE VENE / CIIS PINXIT HOC OPUS QUI MO / RATUR IN CHAPITE PONTIS PARADIXIS, zit. nach Giovanna Scirè Nepi, *I capolavori dell'arte veneziana. Le gallerie dell'Accademia*, Venedig 1991, <sup>2</sup>1999, S. 40. Zu der literarisch überlieferten Inschrift des Bonannus („[...] Anno MCLXXX ego Bonannus pisanus mea arte / hanc portam uno anno perfeci [...]“) s. Mende <sup>2</sup>1994 (wie Anm. 19), S. 125, Anm. 103.
- 53 Die Signatur auf der Glocke lautet + ANNO + D~ + Mo + CoC + XoC + IX + K~L + SEP~T + MAGISTER + CVNR~ + ME + FECIT. Transkription nach Sigrid Thurm, *Deutscher Glockenatlas Bayerisch-Schwaben*, München/Berlin 1967, Nr. 27.
- 54 Zu der Frage, ob Glockengießer auch andere Werke gossen, schreibt Mende 1981 (wie Anm. 9), S. 190: „Es scheint merkwürdig, daß im 14. und 15. Jahrhundert, also in Zeiten mit fortgeschrittener Spezialisierung der Handwerkszweige, der Glockenguß noch immer von denselben Kräften ausgeführt worden sein soll, die auch den handwerkstechnisch recht unterschiedlichen Messing-Bildguß – u. a. die Türzieher – lieferten. Die erhaltenen Nachrichten über jene norddeutschen Meister [i. e. Johannes Apengeter, Meister Bernhuser, Anm. der Verf.] lassen jedoch kaum einen anderen Schluß zu; allerdings mögen nicht in allen Werkstätten beide Bereiche – der Bildguß und der Glockenguß – gleichermaßen intensiv gepflegt und beherrscht worden sein“.
- 55 Vgl. den Beitrag im vorliegenden Band.

56 Vgl. den Beitrag von Dorothea Diemer in diesem Band. – Es handelte sich also nicht um eine *effigies* für die Präsentation in der Grabliturgie, sondern um eine Etappe bei der Herstellung der Bronze.