

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen

Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 2 (2008)



SchriftRäume

Unter diesem Titel sind im Rahmen des NFS vier Ausstellungen konzipiert worden, die Dimensionen von Schrift jenseits ihrer Bedeutung als aufgezeichnete Sprache und Vermittlerin von Information betreffen. Unterschiedliche zeitliche, kulturelle und regionale Schwerpunkte setzend, befassen sich diese mit Schrift als gestalteter Fläche und auratischer Materie, die Figürlichkeit, Ereignischarakter und Reflexionspotential besitzt und sowohl Räume bildet wie auch auf Räume verweist. Dieser Newsletter gibt Einblicke in Fragestellungen der Teilausstellungen in der Stiftsbibliothek St. Gallen (*Geheimnisse auf Pergament*), in der Zürcher Zentralbibliothek (*Heilige Bücher und mächtige Zeichen. Schrift in Szene gesetzt*), im Burgmuseum Zug (*fassbar – unfassbar. Medien des Heils im Mittelalter*) und im Literaturmuseum Strauhof, Zürich (*Schrift in Bewegung*).

Inhalt

Geheimnisse auf Pergament: Die St. Galler Griffelglossen	2
Leuchtende Buchstaben: Zur Materialität von Schrift in Glasfenstern	4
Medien des Heils im Mittelalter	8
Schrift und Bild im Film (Das Cabinet des Dr. Caligari).....	11
NFS-Workshops	14
Neuerscheinungen	16
Veranstaltungen	17

Geheimnisse auf Pergament: St. Galler Griffelglossen

Die Ausstellung im Barocksaal der Stiftsbibliothek St. Gallen präsentiert über vierzig Pergamenthandschriften hauptsächlich des 8.–11. Jahrhunderts, die in unterschiedlicher Weise mit dem Begriff «Geheimnis» in Verbindung gebracht werden können. Geheimnisvolles wird auf mehreren Ebenen fassbar. Es betrifft Inhaltliches, aber auch Formen der Darstellung, welche das Mysteriöse ebenso zu unterstreichen wie zu klären suchen. Vor allem betreffen diese religiöse Fragen und damit verbunden die Erforschung der Schöpfung und der menschlichen Existenz. Viele Geheimnisse von damals erscheinen uns durch Wissenschaft und Aufklärung entzaubert. Im Gegenzug stellen gerade die Überlieferungsformen der mittelalterlichen Wissensorganisation die moderne Forschung wiederum vor zahlreiche Rätsel.

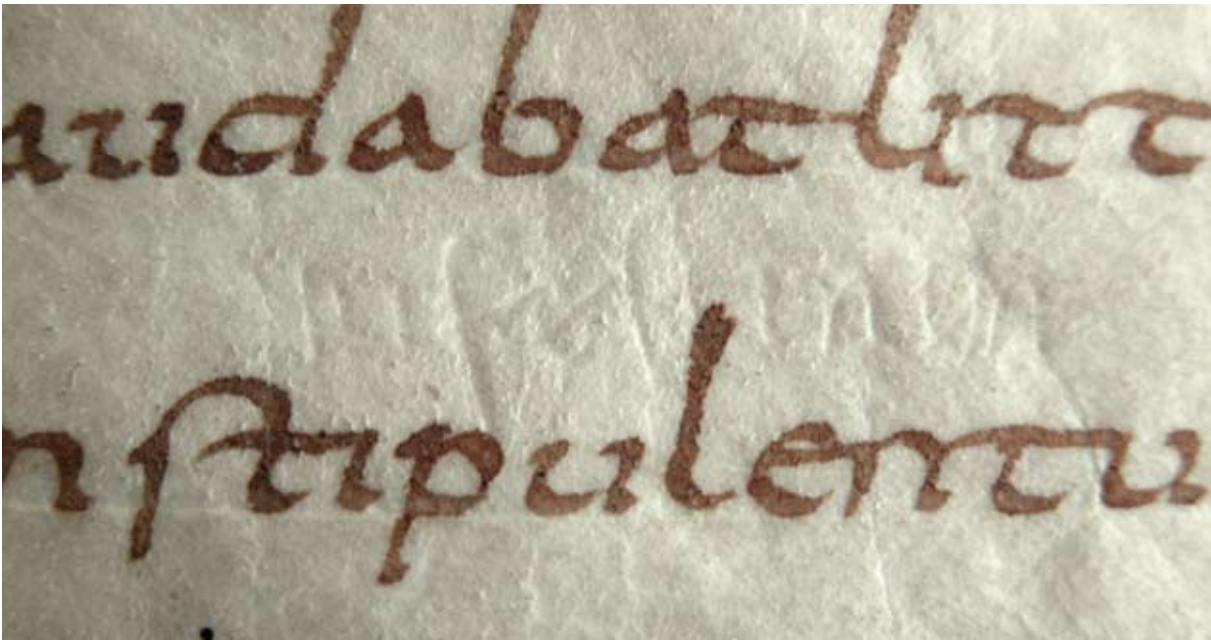
Für den mittelalterlichen Menschen gehörte teilweise die Schrift selber zu den Geheimnissen. Dies ist anzunehmen im Falle der vielen Leute, die ihrer nicht kundig waren und den Schriftgebrauch deshalb als magisch betrachten mochten. Schrift liess sich formal perfektionieren und konnte in kalligraphischer Pracht und ausgeführt mit kostbaren Materialien wie Gold- und Purpurfarben gleichsam weltliche Macht oder göttliche Abkunft ausstrahlen. Prunkhandschriften wie der Folchart-Psalter und die Initialkunst des irischen Evangeliers zeigen Schrift als dem weihevollen Inhalt angemessen elaborierte Kostbarkeit.

Für diejenigen, die sich mit Schrift beschäftigten, die Schreiber im Skriptorium, stand indes das Geheimnisvolle der Schrift wohl nicht im Vordergrund. Längst nicht aller Schreibunterricht zielt auf vollendete Kunstschrift ab. In der Schreibstube gab es zumeist die ganz alltäglichen und praktischen Aufgaben der einfachen Textproduktion zu erfüllen. Es waren Bibliotheksbestände aufzubauen und zu ergänzen und dafür in nützlicher Zeit umfangreiche Abschriften zu bewältigen. Es mussten Texte auch als Arbeitsmaterialien für den Schulgebrauch beschafft werden,

insbesondere für das Studium der Fremdsprache Latein, deren Beherrschung die Textlektüre ja erst ermöglichte. Schrift erscheint auch ausserhalb der Texte, in Form von Notizen, Entwürfen und nicht textbezogenen Äusserungen, und dies oft ungeübt, ungezügelt und frei von gestalterischen Ambitionen. Die Textschriften selbst zeigen eine grosse Bandbreite an kalligraphischer Qualität. Der Grad an Elaboriertheit von Schrift erweist sich dabei erstaunlich wenig vom Inhalt des Textes abhängig. Dies erkennt der Ausstellungsbesucher, wenn er zwei ausgestellte Bibeln vergleicht, von welchen die eine in Gold und Silber erstrahlt, die andere dagegen die eilige, ungelente und schmucklose Schrift einer Gebrauchshandschrift aufweist.

Die zahlreichen Beispiele von Handschriften, in welchen Schrift vorrangig handwerklich eingesetzt erscheint, sind für die Forschung gewiss genauso packend wie die künstlerisch hochstehenden Vorzeigestücke. Gerade in den sogenannten Aschenbrödelcodices ergeben sich besonders facettenreiche Einblicke in die Schriftverwendung, werden Aneignungsprozesse, Konzeptionen und Experimente sichtbar. Die prosaischen Gebrauchsschriften mögen neben den auratischen Prunkschriften nüchtern wirken. Für ein funktional differenziertes Bild des mittelalterlichen Schriftwesens sind sie jedoch von uneretzlichem Wert.

Vielleicht das Extrembeispiel von Schrift, die optisch zurückgestuft erscheint, stellen die Griffelglossen dar. Geschrieben wurde auf Pergament nicht bloss mit Feder und Tinte, sondern auch mit Griffel, mit welchem sich Schrift farblos in die Schreibunterlage einritzen liess. Die schriftlichen Griffelglossen bestehen, abgesehen von Skizzen zu Überschriften und Textanfängen, in Sekundäreintragungen wie Glossen, Schreiberversen, Schreibübungen und Schreibernamen. Überdies wurden mit dem Stilus Zeichnungen, Akzente und Konstruktionshilfen eingetragen.



Althochdeutsche Griffelglosse «infestenen», «begräftigen», über dem lateinischen Wort «stipulentur» in der aus St. Gallen stammenden Hs. Zürich, ZB Ms. C59.

Unter medialen Gesichtspunkten sind die Griffel-eintragungen ein äusserst vielschichtiges Phänomen. Ihre schwache Sichtbarkeit weist möglicherweise hin auf uns abhanden gekommene Wahrnehmungsfähigkeiten, ihre plastische Natur auf eine spezifische Rolle des Lichts bei der Arbeit. Im Schriftraum der Textseiten wird in den Griffel-eintragungen eine weitere Darstellungsebene mit hierarchisch dezidiertem Einstufung sichtbar. Als flüchtig geritzte Skizzen oder kräftig eingedrückte Glossen erscheinen die Griffelnotate funktional vielfältig, und sie tauchen in den unterschiedlichsten Handschriften auf, sei dies inmitten der Psalmtituli des Goldenen Psalters oder auf den Rändern der Regula-Pastoralis-Schulhandschriften. Nebst vielen lateinischen erscheinen auch volkssprachige Eintragungen, insbesondere althochdeutsche.

Die althochdeutschen St. Galler Griffel-eintragungen sind, nebst den südgermanischen Runen-inschriften, Forschungsgegenstand des Teilprojekts A.1 «Techniken und Praktiken mittelalterlicher kontinentalgermanischer Schriftlichkeit». Unsere Untersuchungen in St. Gallen stellen einen ersten Versuch dar, volkssprachige Griffel-schriftlichkeit im Bestand einer frühmittelalterlichen Bibliothek systematisch zu erfassen. Dank einer vergleichsweise grossen Unversehrtheit der Handschriftenbestände lässt sich in St. Gallen die Griffelglossierung der frühen Zeit über einen sonst wenig dokumentierten Zeitraum hinweg

beobachten. Bei der akribischen Durchsicht der Bestände tritt zu Tage, dass die St. Galler Handschriften in grosser Zahl althochdeutsche Griffelglossen enthalten, und es mehren sich im Verlaufe der Beobachtungen die Anzeichen, dass in ihnen weitgehend originale Dokumente vorliegen. Zudem zeigt sich, dass in den St. Galler Griffelglossen auch fremde Schriftsysteme wie angelsächsische Runen zur Anwendung kamen. In der Auswertung des Materials liegt unser Hauptinteresse auf sprachlichem Gebiet. Ein Fernziel auch unserer Glossenforschung besteht darin, zu ergründen, was in einer von Latinität dominierten Wissensvermittlung zur Verschriftung der Volkssprache hatte führen können, eine Frage, zu deren Beantwortung eine mediale Perspektivierung einen Beitrag leisten kann.

Abgesehen von ihrer scheinbaren Unsichtbarkeit gibt es keine Hinweise darauf, dass mit der Griffeltechnik Geheimniskrämerei betrieben wurde. Als Rätsel gehören die St. Galler Griffelglossen also zur heutigen Zeit. In der Ausstellung bilden sie einen von vielen Aspekten des Geheimnishaften. Sie auszustellen bedeutete allerdings eine besondere Herausforderung. Dass sie in der St. Galler Ausstellung mit speziellen Lampen für die Besucherinnen und Besucher sichtbar gemacht werden, stellt in der Geschichte der Präsentation von althochdeutschen Sprachdenkmälern ein absolutes Novum dar.

Andreas Nievergelt

Leuchtende Buchstaben: Zur Materialität von Schrift in Glasfenstern

Inschriften spielen in mittelalterlichen Glasfenstern eine prominente Rolle. Bereits unter den ältesten figürlichen Werken finden sich solche mit Schriftzügen, so die berühmten Augsburger Scheiben, die Propheten darstellen (Abb. 1). Diese alttestamentlichen Seher werden durch Inschriften identifiziert, die auf dem hellen Hintergrund angebracht ihre Köpfe ähnlich wie Nimben einrahmen. Zudem tragen sie Schrift-

bänder mit Passagen aus ihren Weissagungen in den Händen, wobei wechselnd ein heller Schriftzug auf einem dunklen Hintergrund und dunkle Buchstaben auf einer hellen Schriftrolle erscheinen. Diese gläsernen Schriften wirken nicht nur durch ihren Inhalt, sondern besitzen als Bildbestandteile auch ornamentale sowie bildliche Qualitäten und entfalten dank des lichtdurchlässigen Trägermaterials Glas eine besonders intensive



Abb. 1: Daniel, Hoseas, David und Jonas, Obergadenfenster des Augsburger Domes, nach 1132.

(Photo nach Rüdiger Becksmann: *Die Augsburger Propheten und die Anfänge der monumentalen Glasmalerei im Mittelalter*, in: Martin Kaufhold: *Der Augsburger Dom im Mittelalter*, Augsburg 2006, S. 74)

Wirkung. Eben diese besondere Eigenart wurde in der NFS-Ausstellung ‹Heilige Bücher und Mächtige Zeichen› thematisiert, die in der Zürcher Zentralbibliothek gezeigt wurde.

Die kunstgeschichtliche Forschung hat zwar dem Material von Kunstwerken im Rahmen von restauratorischen und technologischen Untersuchungen schon immer Aufmerksamkeit geschenkt. Dies gilt in besonderem Masse für Studien zur Glasmalerei, für die aufgrund der Fragilität des Glases die Bestimmung des Erhaltungszustandes und damit verbundene Fragen nach dem Material und den Produktionsbedingungen immer schon von zentraler Bedeutung waren. Darüber hinaus blieb das Material von Kunstwerken bis zu Günther Bandmanns wegweisendem Aufsatz ‹Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials› eine in kunsthistorischen Arbeiten weithin vernachlässigte Grösse, da es zwar als notwendige Voraussetzung für das Kunstwerk galt, aber kaum je als Faktor erkannt wurde, welcher auch die Bedingungen der Sinnerzeugung wesentlich bestimmt. Seit Bandmann hat es verschiedene Versuche gegeben, der Materialität von Kunstwerken die verdiente Aufmerksamkeit zukommen zu lassen und sie als bedeutungstragenden Aspekt zu würdigen. Die Glasmalerei und ihre Materialien Glas, Blei und Schwarzlot wurden jedoch in keiner dieser Arbeiten ausführlich behandelt. Dies ist umso erstaunlicher, als u. a. bereits Louis Grodecki und Eva Frodl-Kraft die durch das Glas bedingte, leuchtende Qualität der Fensterbilder thematisiert haben und darin einen wichtigen Grund für ihre besondere Faszinationskraft erkannten. Ein Blick in die Schriftquellen des Mittelalters macht ausserdem deutlich, dass die Materialität der Glasfenster auch auf die mittelalterlichen Betrachter eine starke Wirkung ausübte. In den Quellen wird nämlich nur sehr selten das Glasfenster als darstellendes Bildmedium thematisiert, dagegen beschreiben es die meisten Texte als Architekturteil und heben dabei seine materiellen Eigenschaften, Zerbrechlichkeit, Kostbarkeit, Transparenz, leuchtende Qualität, hervor.

Auch die Wirkung der Schriftzüge in den gläsernen Bildern beruht zu einem hohen Grad auf der besonderen Materialität des Mediums. Die leuchtenden Buchstaben fordern nämlich vom Betrachter oftmals, den Blick nicht in erster Linie auf den Inhalt der Schrift zu richten, sondern vor allem ihr Erscheinungsbild und ihre materiellen



Abb. 2: Prophet Daniel, Fragment aus der Chorverglasung der Zisterzienserkirche von Hauterive (FR), 2. Viertel des 14. Jahrhunderts, heute im Schweizerischen Landesmuseum Zürich, LM 12796. (Photo: SLM)



Abb. 3: Prophet aus dem Wurzel-Jesse-Fenster des Berner Münsters, nach 1451. (Photo der Autorin)

und visuellen Qualitäten wahrzunehmen. Drei Beobachtungen sollen dies verdeutlichen:

(1) Inschriften trifft man auch an Orten an, wo ihre Lesbarkeit gar nicht gewährleistet ist. Die Schriftzüge sind nämlich nicht selten klein und wurden sehr hoch in den Glasfenstern platziert. In der Danielsscheibe (Abb. 2), einer heute isolierten Einzelscheibe, die aus der Chorverglasung der Zisterzienserkirche von Hauterive stammt, wurde die Inschrift zudem ursprünglich von der breiten eisernen Armatur des Fensters durchschnitten, sodass sie vom Boden aus sicherlich nur mit grösster Mühe entziffert werden konnte. Technisch wäre es durchaus möglich gewesen,

mit etwas Mehraufwand zu vermeiden, dass das Quereisen gerade auf die Höhe des Schriftzugs zu liegen kommt. Dass dies nicht geschah, macht deutlich, dass seine Lesbarkeit nicht im Vordergrund stand.

(2) Noch deutlicher zeigen fingierte Schriftzüge, d.h. Buchstaben, die aneinandergereiht überhaupt keinen Sinn ergeben, dass die Inschriften manchmal mehr zum Betrachten als zum Lesen bestimmt waren. Ein Beispiel dafür bieten die Propheten im Wurzel-Jesse-Fenster und im Mühlenfenster des Berner Münsters (Abb. 3). Diese Seherfiguren halten Schriftbänder in den Händen, auf denen zumeist identifizierbare Buchstaben stehen, unter die sich vereinzelt aber auch Phantasiezeichen mischen, die in keinem Alphabet vorkommen. Die Inschrift wird also durch zumeist erkennbare Buchstaben, durch Wörter in Form von Buchstabengruppen und sogar durch Worttrennpunkte als Schrift gekennzeichnet. Die Zeichen ergeben aber als solche keinerlei Sinn.

(3) Schliesslich spricht auch die Tatsache, dass Inschriften in Glasfenstern manchmal einen eher belanglosen Inhalt haben, dagegen, sie nur als Schriftzeichen aufzufassen, die sich in ihrer Zeichenfunktion erschöpfen. Sie begleiten nämlich häufig Personen, deren Identität bereits durch Attribute eindeutig bestimmt ist. Dies ist zum Beispiel beim Apostel Petrus aus der Schlosskapelle von Rouen der Fall, der durch den grossen Schlüssel eigentlich bereits genügend gekennzeichnet wäre (Abb. 4). Die Schrift kann in diesen Fällen der zusätzlichen Sicherung der Identifikation dienen. Daneben erfüllen solche banalen Inschriften aber vor allem bildliche Funktionen: Sie fungieren als Ornament, heben einzelne Figuren hervor, strukturieren so narrative Zyklen und dienen der Blicklenkung des Betrachters.

Aber auch wenn Inschriften kaum lesbar sind, aneinander gereimte Buchstaben keinen Sinn ergeben oder ihr Inhalt sich als banal herausstellt, können sie unabhängig von ihrer Zeichenfunktion dazu dienen, die lichtdurchlässige Materialität der gläsernen Buchstaben hervorzuheben. Im Hochmittelalter wurden Inschriften nämlich meist nicht mit Farbe und Pinsel auf ein Glasstück aufgetragen, sondern in Negativtechnik aus einer noch nicht eingebrannten dunklen Schwarzlotschicht herausgeschabt. Der Mönch Theophil gibt am Beginn des 12. Jahrhunderts in seinem Traktat zur Glasmalerei die folgenden Anweisungen zum Anbringen von Inschriften:



Abb. 4: Petrus, ehemals Rouen, Schlosskapelle, um 1270; heute im Musée nationale du Moyen Age et des Thermes de Cluny. (Photo nach Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248–1349), (Ausstellungskatalog des Schnütgen-Museums, Köln 1998, S. 299)

«Quod si litteras in vitro facere volueris, partes illas cooperies omnino ipso colore, scribens eas cauda pincelli.» (Wenn du Buchstaben auf dem Glas haben willst, dann bedecke diese Stelle vollständig mit der Farbe und schreibe sie (schabend) mit dem Pinselstiel.)

Da die Formen aus der dunklen Schwarzlotschicht herausgeschabt werden, erscheinen sie im fertig montierten Glasfenster als farbig leuchtende Buchstaben. Ihre Leuchtkraft hebt sie von den Schriftzeichen in den üblichen Schriftmedien, etwa dem Buch, ab und verleiht ihnen eine besondere Wirkkraft. Da das Licht bereits in der Bibel, aber auch bei den Kirchenvätern und den mittelalterlichen Exegeten mit Gott und den himmlischen Gefilden in Verbindung gebracht wird, darf man wohl davon ausgehen, dass die leuchtenden Buchstaben beim mittelalterlichen Betrachter Assoziationen mit dem Göttlichen auslösten. Da die gläsernen Schriften ohne Durchlicht unsichtbar bleiben und erst zu strahlen beginnen, wenn Licht von aussen sie durchdringt, vollziehen sie zudem vor den Augen des Betrachters die Erleuchtung der Welt durch die Offenbarung des göttlichen Wortes in sinnlich erfahrbarer Weise nach. Das transparente Material Glas, das beim Aufleuchten der Buchstaben

zurücktritt und sich scheinbar in reines Farblicht auflöst, lässt so auch die göttliche Aura sichtbar werden, die der Schrift als Offenbarungsmedium Gottes anhaftet und an der die durch Inschriften ausgezeichneten Figuren teilhaben (vgl. Abb. 2 und 3).

Diese Dimension der gläsernen Schriften erschliesst sich nicht dem schnellen, lesenden Blick, der auf den Inhalt der Zeichen fokussiert. Für den faszinierten, langen Blick aber, der an der materiellen Oberfläche der Zeichen hängen bleibt, kann sich über die Materialität eine Bedeutung eröffnen, die vom Schriftinhalt weitgehend unabhängig ist und diesen ergänzt.

Das Glas ruft im Bildfenster die Assoziation der Schrift mit dem Licht und der transzendenten Sphäre aber nicht ohne weiteres hervor. Vielmehr bedarf das Material der Formgebung durch die Negativtechnik, um selbst bedeutsam zu werden. Dieser Herstellungsprozess, der die Aura der Schrift sinnlich wahrnehmbar macht, dominierte bis zu Beginn des 14. Jahrhunderts beinahe konkurrenzlos. Von da an wird in der mittelalterlichen Glasmalerei der Schriftzug zunächst vereinzelt, dann fast ausschliesslich mit Pinsel und Schwarzlot direkt auf das Glasstück aufgepinselt und erinnert, da die Buchstaben nun dunkel vor hellem Hintergrund erscheinen, an eine klassische Buchschrift. Diese späteren gläsernen Inschriften verfolgen somit nicht mehr das Hauptziel, die Materialität des lichtdurchlässigen Glases wahrnehmbar zu machen und mit der Schrift in Beziehung zu setzen, vielmehr scheint jetzt das Interesse am Simulationspotential der Malerei in den Vordergrund zu treten, welches dazu tendiert, die Materialität des Bildträgers möglichst weitgehend zum Verschwinden zu bringen. Man strebt nun danach, die jeweiligen Schriftträger (etwa Buch, Schriftrolle, Textilien) mit bildlichen Mitteln möglichst überzeugend darzustellen, was die Präsenz von leuchtenden Buchstaben meist ausschliesst. Bezeichnenderweise wird aber auch in den spätmittelalterlichen Glasfenstern die Negativtechnik für bestimmte Aufgaben, insbesondere für die Inschriften in den Nischen von Heiligenfiguren, weiterhin benutzt. In diesen Fällen dienen die Schriftzeichen noch immer dazu, die Heiligen durch ihre privilegierte Nähe zu Schrift und Licht auszuzeichnen.

Schrift in Glasfenstern soll also im Mittelalter nicht bloss entziffert, sondern auch als Bild bzw. als Ornament betrachtet werden. Durch die

Negativtechnik wird sie zudem mit dem Glasmaterial in Beziehung gesetzt, das sich von aussen beleuchtet in reines Licht zu verwandeln scheint. Die Inschriften machen so die Aura, die Schrift im Mittelalter besitzt, sinnlich erfahrbar und bekommen dadurch eine von ihrem Inhalt unabhängige Bedeutung, welche sich dem betrachtenden und nicht dem lesenden Blick erschliesst.

Christine Hediger

Literaturhinweise

- Grodecki, Louis, Fonctions spirituelles, in: *Le Vitrail Français*, Paris 1958, S. 40–45.
- Bandmann, Günther, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: *Staedel-Jahrbuch NF 2* (1969), S. 75–100.
- Raff, Thomas, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Berlin 1994.
- Raff, Thomas, «Materia superabat opus»: Materialien als Bedeutungsträger bei mittelalterlichen Kunstwerken, in: Beck, H. und Hengevoss Dürkop, K. (Hg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12. und 13. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994, S. 17–28.
- Assmann, Aleida, Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Gumbrecht, Hans Ulrich und Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1995, S. 237–251.
- Brepohl, Erhard, *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*, Bd. 1: *Malerei und Glas*, Köln / Weimar / Wien 1999, S. 156.
- Kessler, Herbert L., Matter, in: *id.: Seeing Medieval Art*, Ontario 2004, S. 19–44.
- Kurmann-Schwarz, Brigitte, «Fenestre vitree [...] significant Sacram Scripturam». Zur Medialität mittelalterlicher Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Becksmann, Rüdiger (Hg.): *Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum Nürnberg 2004*, Nürnberg 2005, S. 61–73.
- Hediger, Christine und Schiffhauer, Angela, *Werkstoff Glas. Überlegungen zur Materialität von Glasmalerei in Moderne und Mittelalter*, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz 58:4* (2007), S. 15–23.
- Kurmann-Schwarz, Brigitte, Das Immaterielle materiell darstellen. Überlegungen zur Materialität der monumentalen Glasmalerei des Mittelalters, in: Hubach, Hanns et al. (Hg.): *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst, Festschrift für Hubertus Günther*, Zürich 2008, S. 169–174.

Medien des Heils im Mittelalter

Exponierte Medialität

Als dritte der bisher eröffneten Ausstellungen der «SchriftRäume» widmet sich die Schau in der Burg Zug religiösen Objekten und Praktiken, heterogenen Formen und Kontexten mittelalterlicher «Medien des Heils». Im Zusammenhang mit vormoderner Frömmigkeit von «Medien» zu sprechen, mag womöglich manchen Besucherinnen und Besuchern zunächst wie ein Anachronismus erschienen sein. Mit ihrem auffälligen Titel aber möchte die Ausstellung daran erinnern, dass sich mit dem Begriff *medium* in der christlichen Theologie und hinsichtlich der bedeutsamen Rolle von *mediatores* in der Ekklesiologie auf sehr direkte Weise zentrale religiöse Konzepte verbinden: Denn die Bedingung, dass Heilsvermittlung auf Erden möglich ist, basiert im christlichen Glauben auf dem Gottessohn als *mediator dei et hominum* (1 Tim 2,5), als «Mittler zwischen Gott und den Menschen»; die von Christus eingesetzte Kirche als eine «Vermittlerin», die Sakramente als «Mittel» des Heils sind wesentliche institutionelle Bedingungen, um Transzendentes in der Immanenz anwesend zu machen. Semantiken, Praktiken und Konzepte des Medialen sind deshalb von zentraler Bedeutung für die christliche Frömmigkeit, und sie waren es für die von ihr tief geprägte mittelalterliche Kultur.

Um in einem Museum die «Medialität» der mittelalterlichen Heilsmedien auszustellen, gilt es, die religiösen Objekte nicht nur als historische Gegenstände und technische Kunstwerke zu präsentieren, sondern ihre situative und ereignishaftige Vermittlungskraft wahrnehmbar zu machen. Damit Medien als «Medien» gelesen werden können, war es somit einerseits notwendig, Einblicke in die theologischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu geben, innerhalb derer die Exponate als heilsvermittelnde Objekte tatsächlich in Gebrauch waren. Andererseits war mit dem titelgebenden Konzept ein dezidierter Anspruch an die Inszenierung der Ausstellung formuliert, den Besuchern in atmosphärischen Andeutungen die symbolische Dichte, die den

Exponaten inhärente Heilsverheissung, die performative Aura der mittelalterlichen Medien des Heils sinnfällig zu machen.

Topografien des Heils

Die Ausstellung im geräumigen Untergeschoss der Burg gruppiert die Exponate nach Orten ihrer Wirksamkeit: Kirche, Kloster, Gnadenort, Privathaus und die sozialen Räume im Freien fungieren exemplarisch als «Räume», denen jeweils verschiedene Objekte zugeordnet sind. In der Anordnung der fünf Vitrinengruppen zeigt die offene, eher lose Form der Ausstellungsarchitektur zugleich an, dass diese «Räume» nicht als strikt gegeneinander abgegrenzte Bereiche aufzufassen sind: Die räumlichen Überschneidungen und die mehrfachen Fluchtlinien veranschaulichen, dass es auch und gerade die Medien des Heils waren, welche die mittelalterliche Kultur, die verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen und Lebensformen miteinander verbanden: Klöster und die Häuser der Laien, Kirchen und öffentliche Plätze, Pilgerwege und Gnadenorte waren durch Austausch- und Übertragungsprozesse von Bildern, Texten und Ritualen miteinander verbunden. Beispielsweise entstanden in der kirchlichen Liturgie und in der klösterlichen Frömmigkeit Modelle des Umgangs mit Objekten, die dann in private und öffentliche Räume übertragen wurden: *Hausaltärchen* wie jenes aus dem Schloss Lommis geben Zeugnis, wie in konkreter Nachahmung kirchlicher Altäre Andachtsstätten geschaffen wurden, mittels derer sich privates Gebet an liturgische Formen anlehnen konnte. Die in *Medaillen* eingepprägten Monstranzen verstetigten den priesterlichen Akt der Hostien-Ostension im Kirchenraum in der privaten Umwelt. Das prachtvoll verzierte *Stundenbuch* aus Frankreich stellt ein besonders charakteristisches Zeugnis für diese vernetzende Frömmigkeitspraxis dar, indem in Laienhäusern an der klösterlichen Gebetspraxis partizipiert wurde. Solche Objekte waren sowohl Medien der sozialen *Communio* als auch der religiösen Kommunikation.



Reliquiar (15. Jh.), Vortragekreuz (14. Jh.), Prozessionale (14. Jh.), Monstranz (16. Jh.)

Praktiken der Übertragung von Heil werden derart nicht nur als funktionale, sondern auch als motivliche Spuren im Parcours der Ausstellung sukzessive lesbar und zeigen sich auf verschiedenen Ebenen in und an den Medien selbst. Das Kloster Einsiedeln war nicht nur Ziel ablasssuchender Pilger, sondern auch ein weitere Medien generierender Gnadenort: Bildliche Reproduktionen der klösterlichen Architektur auf *Pilgerzeichen* und *Medaillen* oder Abbildungen der Einsiedler Kapelle auf *Kupferstichen* sind verschiedenartige Beispiele für Formen von Heilsübertragung, in der die Gnadenmacht dieses berühmten Klosters gleichsam in weit entfernte Gegenden transportiert werden konnte. Pilgerzeichen wurden schliesslich sogar für Glockenabgüsse benutzt, wie sich am Relief auf der *Glocke von St. Wolfgang/Hünenberg* betrachten lässt: Im Läuten der Glocke dient das derart verarbeitete Pilgerzeichen dazu – wenn auch nunmehr den menschlichen Sinnen unsichtbar und unhörbar – die Heilskraft des Gnadenortes zu aktualisieren.

Die Signifikanz von Räumlichkeit ist so in mehrfacher Hinsicht ein wichtiges Moment der Ausstellung; andeutungsweise wird von der Schau mitunter auch selbst Raumsemantik inszeniert: in Form des klösterlichen Kreuzgangs, in

der hierarchischen Platzierung des *Oswald-Reliquiars* oder in der Präsentation des eindrucksvollen *Astkreuzes* aus Unterägeri.

Formen der Heilswirksamkeit

Die Wirkkraft (*virtus*) der Objekte ist dabei niemals eine autarke; im christlichen Glauben leiten sakrale Gegenstände ihre Heilsmacht einzig aus ihrer <medialen> Funktion ab, insofern sie in eine Beziehung zwischen Gott und den Menschen eingelassen sind und in dieser Beziehung Heil, Gnade und Nähe vermitteln. Die Schau verdeutlicht an ausgewählten Objekten, dass Medien des Heils zudem stets in institutionelle Praktiken eingebunden und nicht bereits aufgrund ihrer blossen Materialität oder Form Wirkkraft besitzen.

Versammelt ist ein grosses Spektrum von Arten und Weisen der Heilswirksamkeit: So ist die in eine Schmuckschatulle eingeklebte *Mondsichelmadonna* zu sehen, die eine materielle Schutzfunktion übernehmen sollte; dass <Heil> im Mittelalter aber auch ganz konkret die Bedeutung von <Heilung> besass, zeigen die *Votivbilder* und *-gaben*, die nicht nur sichtbares Zeugnis von göttlichem Beistand in Krankheit und Not sein sollten, sondern in ihrer Präsenz den zukünftigen Besuchern prospektiv die Heilswirksamkeit des Gnadenortes verheissen. Die Funktionen der ausgestellten Medien sind sehr vielschichtig: Als bildliche und textuelle Anleitungen zu Andacht, als figürliche Repräsentation von Heiligen oder gar – wie im Fall der *Gregorsmesse* aus Schwyz (15./16. Jh.) – als bildliche Stellvertretung des Poenitiars, indem das Gebet vor dem Bild selbst Sündenablass und Verminderung der Zeit im Fegefeuer erwirken kann, wie es die Bildunterschrift verspricht: «*xiiij tusent Jar aplas toetlicher sijnd wer bettet mit Rui grosem andachlaid um sin sind und ij baebst gind xij jar und xj bjschof git ijelich xl teg*». Nicht nur anhand der *Gregorsmesse* mit ihrer Darstellung der Christuserscheinung wird deutlich, wie sehr Bilder Visualität und ihre eigene Sichtbarkeit reflektieren: die *Vera Icon*, das *Vesperbild*, die kaum sichtbar eingravierten Bibelszenen in liturgischen Geräten und, auf sehr imposante Weise: das kostbare *Fastentuch* aus Zug, das im Verhüllen des Altarraumes zugleich die auf ihm gemalten Szenen aus der Heilsgeschichte zur Schau stellt.

Dieselben Präsentationsformen erweisen sich derart als polyvalent; deutlich wird, dass im Mittelalter komplexe Konzeptionen von Heils-



Missale (11. Jh.), Kusstafel (15. Jh.), Kelch und Patene (16. Jh.)

vermittlung existierten, die sich in den Medien manifestierten: Der Kuss der Gläubigen auf die elfenbeinerne *Kusstafel* (Frankreich, 15. Jh.) gilt zugleich dem auf ihr dreidimensional dargestellten Körper Christi; der Kuss des Priesters auf das *Einsiedler Missale* (11. Jh.) berührt das Kreuzeszeichen, zugleich den gemalten Körper Christi und den liturgischen Text (*«Te Igitur»*). Wie sich am *Einsiedler Graduale* studieren lässt, besaßen liturgische Gesänge nicht nur eine semantische und akustische, sondern auch eine visuelle Signifikanz. Die Ausstellung demonstriert mit solchen Objekten komplexer Medialität, dass neben der mittelalterlichen *«Schaufrömmigkeit»* auch andere sinnliche Wahrnehmungsformen eine grosse Rolle spielten: über Hör-, Seh-, Riech- und Tasterfahrungen waren Heilsübertragungen möglich.

Trotz ihres breiten Spektrums an Objekten muss in der Ausstellung freilich mancher Aspekt unberücksichtigt bleiben: Welche Rolle Heilsmedien für heutige Christen spielen, wie die klerikale vorreformatorische Bild- und Medienkritik sich zur zeitgenössischen Frömmigkeit-

spraxis verhielt, welche Formen des Umgangs mit Medien und welche Medienbegriffe in der Geschichte anderer Religionen zu finden sind – dies sind Fragen, die vom Rahmenprogramm zur Ausstellung in diversen Vorträgen und Podiumsgesprächen verhandelt werden. In ihrer Konzentration auf Heilsmedien des Mittelalters und mit ihrer Demonstration der Vielgestaltigkeit ihrer Formen und Praktiken soll die Ausstellung nicht zuletzt eine Einübung in diverse, uns ungewohnt gewordene Wahrnehmungsformen ermöglichen. Die Zusammenstellung in der Burg Zug vereint hierzu einige ästhetisch sehr ansprechende und selten ausgestellte Kostbarkeiten. Anhand ihrer die Alterität mittelalterlicher Medien des Heils zu erschliessen und die ihnen zugrundeliegenden Konzepte von Medialität zu reflektieren, könnte für Wissenschaft und Öffentlichkeit gleichermaßen herausfordernd und bereichernd sein.

Cornelia Herberichs

Schrift und Bild im Film

(Das Cabinet des Dr. Caligari)

Die Frage nach der Dialektik des Sichtbaren und des Sagbaren hat seit den Ut-pictura-poesis-Debatten der Aufklärung nicht an Aktualität verloren. Man möchte mit Blick auf den <pictorial turn> sagen: im Gegenteil. Wenn man mit Lessing, Foucault und neuerdings W.J.T. Mitchell von einem Spannungsverhältnis ausgehen kann, das die visuelle und die literale Kultur auch und gerade in der Moderne bestimmt, so scheint sich das Problem zur Zeit des Stummfilms in zweierlei Richtung zu verstärken. Zum einen lässt sich beobachten, dass die europäischen Avantgarden im Anschluss an die <Sprachkrisen> um 1900, die die Wörter der referentiellen Dimension zu berauben drohten, die graphisch-bildhaften Elemente der Schrift wiederentdecken, ihre sinnliche Dichte ebenso wie ihre archaische, fetischhafte Anziehungskraft. Als habe es die einstige Medienkonkurrenz nie gegeben, befreien Künstler die Schrift von ihrer linearen Anordnung, spielen mit ihren Farben und Formen, fügen sie im Rahmen dadaistischer, futuristischer oder konstruktivistischer Collagen in visuelle Semantiken ein, so dass die Grenze zwischen Geschriebenem und Gezeichnetem auf immer neue Weise gezogen, in Frage gestellt und überschritten wird. Zum anderen gewinnt man den Eindruck, Schrift und Bild kehrten im Stummfilm, also gerade im fortschrittlichsten Medium der Zeit, wieder zu ihren herkömmlichen Kompetenzen zurück: Schrift, so scheint es, führt in der Kinematographie ein Eigenleben, bleibt in Form von Zwischentiteln sorgfältig von den bewegten Bildern getrennt. So kann man zwar sehen, dass die Protagonisten sprechen; was sie aber sagen, wird der nachgereichten Schrifttafel überlassen, die den Fluss des Films als Fremdkörper unterbricht. Carl Bleibtreu meinte denn auch, die Titel seien im Grunde «Gift für die Augen», für Rudolf Arnheim waren sie «störende Einsprengsel», und Béla Balász hielt sie gar für prinzipiell verzichtbare «Rudimente» der überholten Gutenberg-Kultur.

Auf den ersten Blick also mag es scheinen, als verdanke sich das Thema Schrift im Film einem

notwendigen Übel. Und erst der Tonfilm (seit 1929) habe endlich Abhilfe schaffen können. Das Verhältnis Schrift und Bild stellt sich freilich bei genauerem Hinsehen weit komplexer dar. Für eine erste Beziehung zur Schriftkultur sorgen die meisten anspruchsvolleren Filmproduktionen der 10er und 20er Jahre allein schon dadurch, dass sie oft und gerne auf literarische Motive zurückgreifen. All die Monster, Vampire, Doppelgänger und Somnambulen, die die frühen Filme bevölkern, sind ohne die entsprechenden <Vorbilder> in der fiktionalen Prosa des 18. und 19. Jahrhunderts kaum denkbar, auch nicht ohne Korrespondenzen zu epistemologischen Diskursen wie etwa den Neurowissenschaften und der Psychoanalyse. Eine zweite Verbindung zur Schriftkultur begleitet die frühe Filmtheorie von Anfang an: so wird in den unterschiedlichsten Versuchen, das Spezifische des neuen Mediums Film zu bestimmen, von Georg Lukács bis Boris Ejchenbaum auf Vergleiche mit schriftlichen oder von der Schrift dominierten Medien wie dem Roman, dem Gedicht oder auch dem Drama zurückgegriffen. Darüber hinaus finden sich bei Autoren wie Vachel Lindsay, Ricciotto Canudo, Abel Gance und insbesondere Sergej Eisenstein Vorschläge, das filmische Verfahren selbst, etwa die Montagetechnik, mit Prinzipien ideographischer Schriftkulturen in Verbindung zu bringen – Kulturen also, die die Trennlinie zwischen Bild und Schrift nie so strikt gezogen haben wie das alphabetische Abendland.

Schrift macht sich im Zusammenhang mit dem Stummfilm aber nicht nur indirekt als literarisches Motiv bemerkbar oder als Metapher für filmspezifische Techniken. Vielmehr tritt Schrift über die Zwischentitel hinaus auch ganz konkret in Erscheinung, und zwar in Form der sogenannten <Inserts>. Gemeint sind Schriftstücke wie Zettel, Briefe, Telegramme, Visitenkarten, Urkunden, Haftbefehle, Todesurteile oder Testamente, die einen integralen Teil der filmischen Narration bilden. Wir können an Wegener-Ryes *Der Student von Prag* (1913) denken, in dem ein

Gedicht von Alfred de Musset am Anfang und am Ende eingeblendet wird; an *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) oder an *Nosferatu* (1922), in denen immer wieder geheimnisvolle Schriftstücke auftauchen. Auch an Fritz Langs *Metropolis* wäre zu erinnern, an Emotionen anheizende Zwischentitel wie «Moloch!». Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die Vielzahl der Rollen, die Schrift in einem Stummfilm übernehmen kann, ist Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20). Dieser Film findet daher in der NFS-Ausstellung «Schrift in Bewegung» Berücksichtigung. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Höhepunkt des expressionistischen Kinos und als solcher zuerst von Rudolf Kurtz gewürdigt, gilt als frühes Meisterwerk der deutschen und der internationalen Filmgeschichte, als Diskursknotenpunkt und nicht zuletzt als Dokument für die Kreativität der Weimarer Kultur, zu deren wichtigsten Symbolen Walter Laqueur «the Bauhaus, the *Magic Mountain*, Professor Heidegger and Dr. Caligari» zählt. Schon die Zwischentitel lassen gestalterische Energien erkennen, die weit über eine medienbedingte Pflichtübung hinausgehen. Die zerrissene Dynamik der Lettern, teils Handschrift, teils Holzschnitt, die auf gezackten Untergrundflächen wie auf Glassplittern hochzuspringen scheinen, zeugt auf ihre Weise von der Unruhe und Spannung der Figuren. Sie übersetzt das expressionistische Design der Caligari-Kulisse comic-strip-artig in den Bereich der Schrift. Darüber hinaus aber sind es vor allem die Inserts, die dem Film ein virtuoses Spiel mit Übertragungen, Registerwechseln und Metareflexionen ermöglichen, eine Archäologie des Medialen in eigener Sache.

So stösst man von Anfang an in diesem Film auf Schriftliches: Visitenkarten, Plakate, Aufschriften, Grafiken, Bücher. Am beeindruckendsten ist wohl jene Szene gegen Ende des Films, in der der Protagonist Franzis und einige Ärzte das Büro des Direktors einer psychiatrischen Anstalt durchsuchen, den sie verdächtigen, Dr. Caligari zu sein – ein Wissenschaftler, der einen Somnambulen namens Cesare mittels Hypnose eine Reihe von Morden ausführen liess. Sie betreten ein enges, expressionistisch verschachteltes Gewölbe; hohe Bücherstapel umstellen den kaum sichtbaren Schreibtisch wie ein Festungswall. In einem Geheimfach dieser «Bibliothek», hinter einem Skelett, entdecken Franzis und die Psychiater alsbald den Schlüs-



Caligari tanzt mit dem zerfledderten Buch im Park, Filmstill

sel zum Verständnis der seltsamen Morde, die den kleinen Ort Holstenwall tagelang in Atem hielten: ein Buch mit dem Titel *Somnambulismus: Ein Sammelwerk der Universität Upsala* aus dem Jahre 1726. Ein zusammen mit dieser Schrift aufgefundenes Tagebuch aus der Hand des Direktors klärt darüber auf, dass in der alten Somnambulismus-Studie unter anderem der Fall eines «mystischen» Dr. Caligari aus dem frühen 18. Jahrhundert abgehandelt wird, der sein somnambules «Medium» dazu benutzt hat, «bestialische» Morde zu begehen. Die Überschrift des entsprechenden Kapitels in der Abhandlung lautet nicht anders als *Das Cabinet des Dr. Caligari*, womit man also ein fiktives historisches «Drehbuch», eine Vorlage aus einer nahezu zwei Jahrhunderte zurückliegenden Epoche vor Augen hat. Es scheint bemerkenswert, dass die Aura, auf die der Film sonst dezidiert verzichtet, in der nostalgisch «fernen» Präsenz dieses Buches mit seinem Ledereinband und seinen altdeutschen Lettern kurzzeitig beschworen wird. Nach Art eines Palimpsests ersetzt und überblendet der Film das Buch. Er fingiert eine Übertragung – von diesem (typographischen) Schriftstück in ein zweites (skripturales), das Tagebuch des Direktors, das sich sogleich als Dokument einer fatalen Aneignung und eines psychotischen Schubes entpuppt. Um dies zu verdeutlichen, ist eine weitere Übertragung nötig, und zwar in das filmische Medium. Dadurch werden wir Zuschauer in die Lage ver-

setzt, zu *sehen*, was die Detektive lesen und was die Lektüre des Somnambulismus-Buchs in der Psyche des Psychiaters angerichtet hat.

Es handelt sich um jene als Flashback eingefügte Schlüsselszene des Films, in der sich der Irrenhausdirektor mit einem Mal dazu gezwungen fühlt, die Identität jenes kriminellen Mystikers aus dem 18. Jahrhundert anzunehmen und durch entsprechende «Experimente» die – im späten 19. Jahrhundert unter Neurologen wie Charcot oder De la Tourette vieldiskutierte – Frage zu beantworten, ob es «criminelle Suggestionen» gibt oder nicht. In dieser Szene erst wird Caligari «Caligari», wird er zum filmischen Doppelgänger einer in einem Buch beschriebenen Existenz. Nach der Einlieferung eines Somnambulen, die er enthusiastisch begrüsst hat, stürzt der Psychiater, ganz ausser sich, mit dem halb zerfledderten Buch in den nächtlichen Park der Anstalt. Dort wird er – ekstatisch tanzend, delirierend – immer wieder von dem leuchtschriftartig eingblendeten, durch die Bilder der Allee taumelnden Satz «*Du musst Caligari werden!*» verfolgt und gleichsam hypnotisiert: eine schizoide *Conversio*, die an die Erlebnisse klassischer Mystiker von Augustinus bis Pascal erinnert. Minutenlang scheint der Film auf der Schwelle zwischen Wahn und Wirklichkeit, Schrift und Bild, Bibliothek und Aktion zu balancieren – nur um das, wovon wir schon wissen, mit Nachdruck als die schaurige Konsequenz dieses Vorgangs begreiflich zu machen. Eine künstlerisch virtuos gestaltete Kippfigur, die Komplexität u.a. dadurch erzeugt, dass sie zwischen Innen- und Aussenperspektive changiert. So sehen wir die diktatorische Schrift des Unbewussten, die das Innere des Delirierenden aufwühlt, und wir nehmen diese tanzenden Lettern zugleich aussen, in der Umwelt des in Ekstase Geratenen wahr, als fragile Verkörperungen der Geister, die er rief und die ihm nun keine Wahl mehr lassen. Man könnte von einer «Urszene des Medialen» sprechen: Der Film reflektiert in dieser aus einem krankhaften *Misreading* entstandenen *Performance* seine eigene Genese aus der europäischen Buch- und Wissenskultur. Indem er eine moderne, pervertierte Faustgestalt ihren Teufelspakt schliessen und eine wahnhaftige «Hypothese» erproben lässt, knüpft er auch im intertextuellen Sinne an diese Traditionen an. Wir können uns an Marlowe, Goethe, die klassischen Mystiker – zu denen ja auch manisch-depressive Gestalten

zählen wie Sabbatai Zwi – ebenso erinnern wie an Bernheim, De la Tourette oder Freud. Auch die Figur des Doppelgängers, des psychisch labilen Egozentrikers, irrlüchert durch den Film, eine Spur, die sich von Arnim über Andersen bis zu Dostojewskij, Stevenson und Poe, bis hinein ins *Fin de siècle*, verfolgen lässt.

Was wir in dieser Szene beobachten können, ist mehr als eine avantgardistisch inspirierte Montage von Schrift und Kinobild. Denn die Verschränkung der beiden Medien wird, über das ästhetische Ereignis hinaus, auf der Basis ihrer Trennung, der (auch stummfilmbedingten) Unterschiedenheit ihrer Kompetenzen inszeniert. Sie wird als eine Auseinandersetzung lesbar: Das ältere Medium antizipiert, inspiriert und hypnotisiert das jüngere, bleibt aber deutlich hinter dessen optischen Intensitäten, den physiognomischen und gestischen Details zurück. *Das Cabinet des Dr. Caligari* mag metareflexiv damit spielen, als Film das Eschaton der Schriftkultur zu sein, der mediale Ort, an dem Schrift sich «realisiert». Aber dies geschieht nicht im Sinne eines Schlussstrichs. Die Schrift bleibt vielmehr mit den bewegten Bildern verwoben, als ihre dauerhafte Herausforderung, ihr Motor und ihr Unbewusstes, nicht zuletzt auch als auratisches Relikt einer in die Jahre gekommenen medialen Hegemonie.

Ulrich Johannes Beil

Literaturhinweise

- Inke Arns u.a. (Hg.), *Kinetographien*. Bielefeld, Aisthesis 2004.
- Ulrich Johannes Beil, Die Bibliothek des Dr. Caligari, in: Ders., Claudia S. Dornbusch, Masa Nomura (Hg.), *Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses São Paulo – Paraty – Petrópolis*. Bd. 2, São Paulo 2005, S. 155–162.
- Hans-Edwin Friedrich / Uli Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld 2002.
- Paul Goetsch / Dietrich Scheunemann (Hg.), *Text und Ton im Film*, Tübingen 1997.
- Christian Kiening, Blick und Schrift. *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die Medialität des frühen Spielfilms, in: *Poetica* 37 (2005), S. 119–145.
- Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film* (1926). Hg. und mit einem Nachwort vers. von Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil. Zürich 2007.
- Inge Münz-Köten / Justus Fetscher (Hg.), *Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden* (1900–1938), Bielefeld 2006.

NFS-Workshops

Was ist ein Medium?

(Zürich, 6./7. Oktober 2007)

Angesichts der vielschichtigen Wortgeschichte und des weiten Begriffsfelds mag es zunächst wie ein hybrides Unterfangen erscheinen, die Frage aufzuwerfen, was ein Medium sei. Doch war es nicht Anliegen des Arbeitsgesprächs, Definitionen zu formulieren; es diente vielmehr der Kontextualisierung historischer Auseinandersetzungen mit Medialität und derart auch der Kontextualisierung der titelgebenden Frage selbst: Wann, innerhalb welcher kultureller Konstellationen und unter welchen historischen Bedingungen wurde über Wesenheit, Funktionen und Wirkmacht des Medialen nachgedacht. Denn die Frage, was ein Medium sei, ist zu keiner Zeit neutral gestellt worden; ihre Formulierung implizierte stets einen Standpunkt des Ausserhalb, der Reflexion und ein spezifisches Bedürfnis nach Einsicht in Funktionen und Charakteristika von Medien.

Unter den Perspektiven verschiedener Disziplinen, ausgehend von unterschiedlichen Gegenständen, Epochen und Kulturen, wurden Modelle und Ausgangsbedingungen expliziter und implizierter Medientheorien diskutiert. In einem ersten Block standen rezente medientheoretische Konzepte zur kritischen Diskussion. Ausgehend von der gemeinsamen Lektüre der Studie von Thomas Khurana «Was ist ein Medium? Etappen einer Umarbeitung der Ontologie mit Luhmann und Derrida» stand nach einem ersten Inputreferat über Niklas Luhmanns' Medienbegriff insbesondere die Frage nach der Historisierbarkeit der Medium-Form-Differenzierung im Raum. Mit Paul Virillios Medientheorie, die als Reaktion auf die Ortlosigkeit postmoderner virtueller Welten verstanden werden kann, rückte die topologische Dimension des Medialen in den Blick, zugleich die kritische Frage nach dem analytischen Gewinn, den Virillios Entdifferenzierung des «Jenseits» und folglich auch des «Zwischen» des Medialen einbringt.

Der zweite, ausführlichere Block des Workshops widmete sich Beispielen und Problemfällen aus den aktuellen Forschungsprojekten: Diskutiert wurde, wie sich in der Romantik visuelle Darstellungen von Poesie als Ansätze einer literarischen Mediologie verstehen lassen. Auch in der Klassik wird die Interferenz von Vermitteltem und Vermitteln reflektiert, wo in darstellungstheoretischen Texten auf experimentelle Weise nach der spezifischen Epistemologie visueller Zeichen gefragt wird. Können im ästhetischen Diskurs derart Reflexionen auf Vermittlungsprozesse im Modus der Schrift-Bild-Kombinationen erscheinen, so fungieren im religiösen Kontext intermediale Praktiken häufig als eine Strategie der Authentisierung: Anhand spätmittelalterlicher Kultfiguren, Exvoto-Tafeln und Handschriftengestaltungen wurde in diesem Sinne Intermedialität als komplexe Form der Medienreflexion zur Diskussion gestellt. Kunstwissenschaftliche Inputreferate konzentrierten sich schliesslich auf die Frage, wie das Verhältnis von Diskurs und Repräsentation zu beschreiben sei: Bildliche Repräsentationen wie im Falle von spätmittelalterlichen Gewaltdarstellungen, im Kontext von Städtebildern oder im Schnittfeld von Naturwissenschaft und Kartographie indizieren die Frage, wann Medien jeweils als Träger, als Instrumente der Konstitution und Dynamisierung, als Repräsentanten oder Reflexionsflächen von Diskursen fungieren, wie sich Diskurse medialisieren und auf welche Weisen Institutionen ihre Verbreitungs- und Vermittlungsinstanzen als Medien reflektieren. Im *Manuale des mysteriis Ecclesiae*, einer Allegorese des Kirchenbaus des Petrus von Roissy (um 1200) wurde ein intertextuelles Bezugsnetz ausgemacht, vor dem sich eine spezifische historische Semantik des Begriffs *medium* rekonstruieren lässt. Die Fallanalyse zeigte, wie im architektonischen Diskurs *medium* nicht nur als verbindende, sondern auch als eine trennende Grösse gebraucht wird.

Cornelia Herberichs

Medienwissen

(Balsthal, 16. – 17. Mai 2008)

Der Workshop galt einem der zentralen Themen des Nationalen Forschungsschwerpunkts, nämlich dem Wissen um Medialität, demjenigen, das über die elaborierte Anlage von Artefakten implizit, wie auch demjenigen, das in unmittelbaren Aussagen zu deren Formen, Konzeptionen und Wirkungen fassbar wird. Ausgehend von Ovids Narziss- und Echo-Erzählung, die eine so kunstvolle wie vielschichtige Reflexion über mediale Situationen und Konstellationen erkennen lässt, wurde vor allem am Beispiel von schriftlicher und bildlicher Überlieferung des Mittelalters über Möglichkeiten der Erschliessung medialen Wissens nachgedacht. Mit ausgewählten Textstellen verschiedener Autoren ist das Wissen um die Wirkmacht von Glasmalerei als Mittlerin zwischen Materiellem und Immateriellem in den Blick genommen worden. Texte auf beziehungsweise zu kartographischen Darstellungen haben auf Momente des Nachdenkens über die Rolle von Bild- und Schriftelementen bei der Abbildung räumlicher Zusammenhänge sowie auf mögliche Formen der Perzeption von Karten verwiesen. Parameter des Sehens und Wissens als Heilserfahrung sind nicht nur an Auszügen aus Texten von Nikolaus von Kues, sondern auch an zeitgenössischen Bildern diskutiert worden. Dass sich eben diese heilsbetonte Wahrnehmung von Bildern mit der Reformation veränderte, liess die Auseinandersetzung mit Texten aus der Zeit des Bildersturms deutlich werden. Ein anderes Wissen, nämlich dasjenige um

die Bedingungen von Produktion und Rezeption, stand im Vordergrund von Auseinandersetzungen mit Textstellen zu Büchern aus dem hohen Mittelalter und der frühen Neuzeit. Präsentiert wurden zudem mittelalterliche Überlegungen zur Rolle der dichterischen Form im Rahmen schulischer Vermittlung, unterschiedliche Formen der Inszenierung des Worts in spätmittelalterlicher Predigtliteratur und schliesslich zu Möglichkeiten von Vermittlung, wie sie sich aus der Analyse der Einrichtung von Texten und Handschriften gewinnen lassen. In der Auseinandersetzung mit den ganz unterschiedlich konzipierten Artefakten wurde greifbar, dass die Frage nach dem mittelalterlichen Wissen um Medialität sowohl eine nach den Arten und Weisen von Wissen in Theorie und Praxis wie auch eine nach den Formen und Funktionsweisen des Medialen ist, in dem sich Wissen spiegelt.

Martina Stercken



Neuerscheinungen



Christian Kiening / Martina Stercken (Hg.)

SchriftRäume.

Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und
Moderne (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4)

Chronos, Zürich 2008. 454 S. 209 Abb. Geb.

CHF 58.00 / EUR 35.00

ISBN 978-3-0340-0896-9



Cornelia Herberichs,
Christian Kiening (Hg.)

Literarische Performativität

Lektüren vormoderner Texte

Cornelia Herberichs, Christian Kiening (Hg.)

Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte

(Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 3)

Chronos, Zürich 2008. 431 S. 20 Abb. Br.

ca. CHF 48.00 / ca. EUR 29.00

ISBN 978-3-0340-0897-6



Peter Stotz (Hg.)

Dichten als Stoff-Vermittlung

Formen, Ziele, Wirkungen

Beiträge zur Praxis der Versifikation
lateinischer Texte im Mittelalter

Peter Stotz (Hg.)

Dichten als Stoff-Vermittlung. Formen, Ziele, Wirkungen.

Beiträge zur Praxis der Versifikation lateinischer Texte im
Mittelalter, unter Mitarbeit von Philipp Roelli

(Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 5)

Chronos Zürich 2008. 291 S. Br.

CHF 38.00 / EUR 23.00

ISBN 978-3-0340-0898-3

Veranstaltungskalender

Kolloquium

Universität Zürich, Rämistr. 69, SOC-1-101, 18.15

- | | |
|------------------|---|
| 21. Oktober 2008 | Prof. Dr. Dominik Perler, Berlin, <Metaphysische Grenzen des Zweifels: Spätmittelalterliche Debatten über skeptische Hypothesen> |
| 2. Dezember 2008 | Prof. Dr. Haiko Wandhoff, Berlin/Zürich, <Dichtung der Liebe: Überlegungen zur Medialität des höfischen Romans am Beispiel des <Eneas> Heinrichs von Veldeke> |
| 9. Dezember 2008 | Prof. Dr. Stefan Rieger, Bochum, <Das Wissen der Kurve. Über alte und neue Physiognomik> |
-

Ausstellungen

Geheimnisse auf Pergament, Stiftsbibliothek St. Gallen, 2. Dezember 2007 – 9. November 2008

Spezialführungen zur Ausstellung

- | | |
|---------------------------|--|
| 15. September 2008, 18.30 | lic. phil. Annina Seiler, <Rätsel> |
| 21. September 2008, 10.30 | lic. phil. Annina Seiler, <Rätsel> |
| 5. Oktober 2008, 10.30 | lic. phil. Michelle Waldspühl, <Geheimschriften> |
| 20. Oktober 2008, 18.30 | lic. phil. Michelle Waldspühl, <Geheimschriften> |
-

Medien des Heils, Museum Burg Zug, 15. Juni 2008 – 11. Januar 2009

Veranstaltungen im Rahmen der Ausstellung

Im Gotischen Saal des Rathauses Zug

- | | |
|-------------------------|--|
| 28. Oktober 2008, 20.00 | PD Dr. Norbert Schnitzler, Chemnitz, <Heils-Spiegel. Über Gebrauch und Missbrauch von Medien im Spätmittelalter> |
| 6. November 2008, 20.00 | <Medien des Heils in den Weltreligionen - Historische und interreligiöse Perspektiven>, Podiumsgespräch mit:
Prof. Dr. Ulrich Rudolph (Islamwissenschaft/Zürich); Dr. Martin Lehnert (Sinologie/Zürich), Urs-Beat Frei, M. A. (Direktor Burg Zug) |
| 3. Dezember 2008, 20.00 | Gotischer Saal, Rathaus Zug
Dr. Constanze Rendtel und Dr. Maria Wittmer-Butsch, Zürich, <Wallfahrt in Text und Bild – Pilgerberichte und Blockbücher des späten Mittelalters> |

Im Museum Burg Zug

- | | |
|--------------------------|--|
| 14. Dezember 2008, 16.30 | Britta Dümpelmann, M.A., Zürich, <Wort wird Fleisch wird Bild wird Mensch – Weihnachten medial betrachtet> |
|--------------------------|--|
-

Veranstaltungskalender

Schrift in Bewegung, Literaturmuseum Strauhof Zürich, 24. September – 30. November 2008

Eröffnung am 23. September 2008, 19.00 Uhr

Veranstaltungen im Rahmen der Ausstellung

Vorträge/Begegnungen im Literaturhaus, Zürich, Limmatquai 62, 20.00 Uhr

- | | |
|-------------------|---|
| 28. Oktober 2008 | Arnold Dreyblatt, Berlin, <Text als Bild: Kunstinstallation, Performance, Kunst im öffentlichen Raum> |
| 11. November 2008 | Walter Bohatsch, Wien, <Transformationsmodi von Schrift> |
| 26. November 2008 | Prof. Dr. Bernd Stiegler, Konstanz <Der Schriftsteller als beweglicher Photoapparat. Literatur und Photographie bei Flaubert, Gautier und Zola> |

Filmkolloquium an der Universität Zürich, Rämistr. 69, SOC-1-101, 18.15

- | | |
|--------------------|--|
| 16. September 2008 | Schrift im Film: Einführung |
| 30. September 2008 | Nosferatu (Murnau, 1922) |
| 7. Oktober 2008 | Passion de Jeanne d'Arc (Dreyer, 1928) |
| 14. Oktober 2008 | M (Lang, 1931) |
| 4. November 2008 | Rotation (Staudte, 1949) |
| 18. November 2008 | FilmSchrift-Experimente der 60er Jahre |
| 25. November 2008 | The Pillow Book (Greenaway, 1997) |

Nächste Tagungen und Workshops

-
- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| 7.–10. September 2008 | Medialität des Heils, Zug |
|-----------------------|---------------------------|
-
- | | |
|------------------------|--|
| 11.–13. September 2008 | Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit, Genf |
|------------------------|--|
-
- | | |
|------------------------|----------------------------|
| 11.–13. September 2008 | LautSchriftSprache, Zürich |
|------------------------|----------------------------|
-
- | | |
|-----------------------|--|
| 31. Okt.–1. Nov. 2008 | Wiederkehr und Verheissung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit, Zürich |
|-----------------------|--|
-
- | | |
|---------------------|--|
| 29.–31. Januar 2009 | Herrschaft verorten. Politische Kartographie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Zürich |
|---------------------|--|
-
- | | |
|------------------|--|
| 14. Februar 2009 | Boten, Engel und Gesandte. Figuren und Konzepte der Übermittlung, Zürich |
|------------------|--|

Eröffnungsveranstaltung des strukturierten Doktoratsprogramms «Medialität der Vormoderne»

12./13. September 2008 Text/Wissen, Universität Zürich, Deutsches Seminar

Kontakt

Universität Zürich

Nationaler Forschungsschwerpunkt

Medienwandel–Medienwechsel–Medienwissen.

Historische Perspektiven

Rämistr. 69

CH–8006 Zürich

+41 (0)44 634 51 19

sekretariat@mediality.ch

www.mediality.ch



VERLÄNGERT BIS
11. JANUAR 2009

UNFASSBAR

FASSBAR

Di - Sa 14 - 17 Uhr
So 10 - 17 Uhr
1. Mi im Monat 14 - 20 Uhr

Burg Zug
Kirchenstrasse 11
6300 Zug

www.burgzug.ch

MEDIEN DES HEILS IM MITTELALTER

Burg Zug

