

- 6) Nickel, 87.
- 7) Kipf, 16.
- 8) Kipf, 8.
- 9) Kipf, 13.
- 10) Kipf, 7.
- 11) Melanchthon, Philipp: Tom.3 expl. evang. p. 804.
- 12) Haeger, Fritz / Schmidt, Kurt: Compendium Linguae Latinae, Stuttgart 1965, 100.
- 13) Kipf, 8.
- 14) Haeger, Fritz / Schmidt, Kurt, 101.
- 15) Haeger, Fritz / Schmidt, Kurt, 102.
- 16) Haeger, Fritz / Schmidt, Kurt, 108.
- 17) Kipf, 10f.
- 18) Rothfuchs, 52f.
- 19) Rothfuchs, 62-66.
- 20) Rothfuchs, 67.
- 21) Haeger, Fritz / Schmidt, Kurt, 100-104.
- 22) Haeger, Fritz / Schmidt, Kurt, 104.
- 23) Haeger, Fritz / Schmidt, Kurt, 101.
- 24) Schiller, Hermann: Handbuch der praktischen Pädagogik, Leipzig 1894, 428.
- 25) Kipf, 11.
- 26) Hoffmann, Friedrich: Der lateinische Unterricht auf sprachwissenschaftlicher Grundlage, Leipzig/Berlin 1914, Nachdruck Darmstadt 1966, 159.
- 27) Haeger, Fritz / Schmidt, Kurt, 101.
- 28) Knoke, Richard: Alte und neue Wege der Übersetzungstechnik, in: Gymn. 60, 1953, 356.
- 29) Neumann, Willy: Konstruieren oder Lesen? Ein Beitrag zur Methodik des Übersetzens aus den alten Sprachen, in: AU 3/1952, 5-27.
- 30) Jäkel, Werner: Zur inneren Form lateinischer Prosaätze, in AU 3/1952, 70-93.
- 31) Neumann, 11.
- 32) Jäkel, 75.
- 33) Nickel, Rainer: Einführung in die Didaktik des altsprachlichen Unterrichts, Darmstadt 1982, 134.
- 34) Fritz, Kurt von: Philologische und philosophische Interpretation philosophischer Texte, in: W. Schmidt (Hrsg.): Die Interpretation in der Altertumswissenschaft, Bonn 1971, 55-74.
- 35) Wilsing, Nils: Die Praxis des Lateinunterrichts, Teil II, Stuttgart 1964, 5.
- 36) Klinz, Albert: Zur Frage des Übersetzens und Interpretierens, in: AU 8/1956, 33-42.
- 37) Kracke, Arthur: Übersetzen oder Verstehen, in: AU 3/1952, 54.
- 38) Kipf, 2.
- 39) Kipf, 2.
- 40) Kipf, 4.
- 41) Kipf, 11.
- 42) Kipf, 14.
- 43) Pettenkofer, Max: Wodurch die humanistischen Gymnasien für die Universität vorbereiten, München 1869.
- 44) Bochenski, Joseph M.: Wege zum philosophischen Denken, Freiburg 1973, 61.
- 45) Kipf, 16.

RUPERT FARBOWSKI, Springe

Florilegium

Eine Sammlung lateinischer Inschriften auf spätmittelalterlichen Grabsteinen aus englischen Kirchen

I. Frauenbildnisse*

1. Einleitung

Im europäischen Mittelalter blühte eine besondere Sepulkralkunst. Steinernen Grabplatten wurden geschmückt, anfangs nur mit kleinen Inschriften, im Fortgang mit immer aufwendigeren figürlichen Zeichnungen. Neben rein steinernen Denkmälern erschienen schon früh auch kupfermetallene, d. h. messingene, Auflagen, entweder als in Gänze gravierte Platten (so besonders in Deutschland) oder, wie in England hauptsächlich, als Intarsien: Wappen, Inschriften, Architektur, Figuren – alle in Einzelteilen in die

eingetieft Steinplatte eingelegt. Flachbildnisse in Ritzzeichnung sind es meist in England, in Deutschland überwiegen (in zunehmendem Maße) die Flachreliefs.

So sieht man heute noch Figuren in ihrer damaligen Tracht und Ausstattung. Zunächst waren es nur hohe Geistliche, Fürsten, Ritter, deren Damen, die sich solch teure Denkmäler leisten konnten. In Deutschland blieb es dabei, so dass man hier ausschließlich Personen von Stand sieht. In England verbreitete sich diese Kunst jedoch stark und bezog später die bürgerlichen Schichten ein, so dass sich auch Kaufleute,

Beamte, Richter, Notare, Handwerker auf diese Weise kommemorieren ließen. Zusätzlich zu der bildlichen Ausgestaltung gibt es auf einigen dieser Platten Inschriften von literarischer Qualität. Besonders im 15. Jahrhundert sind sie wertvoll, und das zumeist in England – warum wir nicht mehr davon in Deutschland haben, ist ein Rätsel.

Die kostbarsten dieser Grabmäler entstanden seit dem 13. Jahrhundert hauptsächlich in Gegenden, wo sich eine Kupfermetallindustrie angesiedelt hatte. Das war innerhalb Deutschlands besonders der Aachener und der Harzer Raum, mit Hildesheim, später Sachsen, auch Städte wie Köln, Lübeck, Nürnberg. Die dafür wichtigste Region Europas war jedoch das niederrheinische und maasländische Gebiet, mit flandrischen Zentren wie Brügge, Dinant, Antwerpen, Tournai. Von dort transportierten im Mittelalter hantische Schiffe (und dann weiter Lastwagen) diese Werke in den gesamten nord- und westeuropäischen Raum, von der iberischen Halbinsel über Frankreich, England und Deutschland bis nach Skandinavien und ins Innere des Kontinents.

Seit dem 17. Jahrhundert verlor diese Kunst ihre geistige Tiefe, und damit einhergehend ist auch in Europa das Interesse und Verständnis für diese Denkmäler weitgehend abhanden gekommen, so dass (besonders 18. Jahrhundert) viele wertvolle Stücke vernichtet wurden. Meist wurden sie als Schrott eingeschmolzen und zu Haushaltswaren oder gar zu Kanonen umgearbeitet, nicht selten lösten und verloren sich immer mehr einzelne Teile. Viele wurden während der Religionskriege und zu Zeiten der Revolution vernichtet, da sie den Eiferern verhasste Adlige, Geistliche, und Heilige zeigten. Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts verschwand diese Kunst bis auf Reste.

Im Mittelalter waren die Bildnisse und ihre Texte vornehmlich ein Ausdruck der Frömmigkeit und ein Mittel, um zu versuchen, die Fürsprache der Heiligen und der Nachwelt durch deren Gebete zu erwirken und auf diesem Wege eine bessere Aussicht auf Aufnahme in die göttliche Gnade zu erringen. Auch der Reichtum, die Größe und die Schönheit der Ausgestaltung dieser Grabdenkmäler war zunächst nicht künst-

lerischer Selbstzweck, sondern diente der Verschönerung der Kirche und der Verherrlichung Gottes, war also Werk des Glaubens. Erst seit der Renaissance und der vorrangigen Zuwendung zu weltlichen Dingen wurden die Monumente Mittel zur Selbstdarstellung und zur Festigung und Erhöhung des Ansehens der Familie des Kommemorierten. Kunstwerke sind diese sepulkralen Bildnisse aber auf alle Fälle, welche Motivation auch hinter ihrer Schöpfung stand.

Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts regte sich das Interesse am Mittelalter und seiner Kunst wieder. Führend auf dem Gebiet war England. Die *Monumental Brass Society* wurde gegründet und sammelte in ihrem Kreis Gelehrte, welche sich um die verbliebenen messingenen Grabmäler kümmerten. Um die Flachbildnisse zu registrieren, ihren Bestand zu dokumentieren und Forschungen über sie anzustellen, wurden davon Abriebe gemacht.

Diese Tätigkeit nannte man *“brass-rubbing”*. Man befestigte dazu über dem Flachbildnis eine Papierbahn und rieb dann mit schwarzer Farbe die Platte ab. Dazu nahm man den Brocken schwarzen Wachses, mit dem der Schuster die offenen Schnittstellen der Ledersohlen gegen Feuchte absicherte. Der schwarze Abrieb ist immer noch Standard unter den heutigen Anhängern dieser Kunst, die sich hauptsächlich um Messingplatten kümmern.

Neben den Grabmälern aus Messing darf man aber nicht die gravierten Steinplatten vergessen. Sie sind besonders in Deutschland zahlreich, und unter ihnen gibt es qualitätsvolle Stücke. Naturgemäß kann die Zeichnung in Stein nicht so feingliedrig sein wie Metallarbeit, auch kann ein Abrieb nicht so farbkraftig werden wie auf einer ebenen und glatten Metallunterlage, aber die großen Linien einer gravierten Steinplatte sind wirkungsvoll, die Farben haben einen pastellartigen Charakter, und die zarte Kalksteinmaserung kann jetzt erscheinen – all dies verleiht ihm seinen eigenen Reiz.

Ein Abrieb lässt den Kontrast zwischen Fläche und weißbleibender Linie kräftiger hervortreten, als das Original es vermag, dessen Oberfläche mittlerweile häufig von einer dunklen Patina überzogen ist und nicht mehr so golden glänzte

wie im Mittelalter, als viele Menschen über die Platten hinweggingen und somit polierten. Der Nachteil des Abriebes ist, dass die ursprünglich hell gemeinte Oberfläche der Platte dunkel gefärbt wird, während die Gravurlinien, in welchen sich bald Patina und Staub sammelte und die sich dunkel von der Fläche abhoben, weiß bleiben. Es entsteht also ein Negativ. Ein Vorteil indessen ist die Seitentreue, welche die Verfälschung des Eindrucks verhindert und die Inschrift lesbar lässt, wogegen ein Druck alles spiegelbildlich umkehren müsste.

Zumeist wird man also schwarze Abriebe sehen. Sie wirken kantig und hart, oder filigran wie ein Scherenschnitt und besitzen große dekorative Schönheit. Die Technik kann aber auch differenziert werden, indem man stärkeren Druck auf einzelne bzw. wichtige Partien des Bildes legt und durch leichteren andere dagegen abgrenzt oder in den Hintergrund stellt. Noch größere Differenzierung wird erreicht durch Einsatz unterschiedlicher Farben, so dass z. B. die einzelnen Teile der Kleidung oder Elemente der gestalterischen Funktion sich deutlicher voneinander absetzen. Das Bild erhält dadurch größere Übersicht und kann auch atmosphärisch gewinnen.

Bei dieser Art entsteht ein eigentümliches Mittelding zwischen Negativ und Positiv, da die Farbwahl den Einzelteilen eine direkte Identität und dem Flachbildnis als Ganzem einen eigenen Charakter gibt. Sie ist Entscheidung des Ausführenden, der auf diese Weise eine prägende Rolle erhält. Man kann einen so individuell ausgestalteten Abrieb in dieser Hinsicht mit der Interpretation bei der Aufführung eines Theaterstücks oder eines Konzertes vergleichen, wobei die dazu aufgewandte Subjektivität der Vorlage, dem eigentlichen Kunstwerk, gerecht werden muss. Und darüber entscheidet dann der gebildete Geschmack.

Die folgende Reihe von Artikeln über solche mit literarisch wertvollen Inschriften bestückte Grabplatten aus englischen Kirchen hat das Ziel, das Bewusstsein ihres Wertes in unserer Zeit wieder anzuregen und in den Menschen die Empfänglichkeit für ihre Schönheit zu wecken.

2. Joan Clopton, † ca. 1430, Quinton, Warwickshire¹

Biographisches

„Dieses elegante Messingflachbildnis aus der Serie ‘D’ zeigt JOAN, die Witwe des Sir WILLIAM CLOPTON, eines Stiefsohnes von THOMAS CREWE VON WIXFORD, Warwickshire; William starb im Jahre 1419 und hat eine Alabasterfigur in der Kirche zu Quinton. Drei Jahre später gab Joan ihren Grundbesitz zu Lehen – wahrscheinlich begab sie sich kurz darauf in ein Kloster. Sie war die zweite Tochter und Miterbin von ALEXANDER BESFORD, auch Pearsford, von Besford, Worcestershire. Das sprechende Wappen derer von Besford erscheint in der Inschrift und auch in der Heraldik.“²

Beschreibung des Flachbildnisses

Das Flachbildnis der Joan Clopton liegt auf einer Tumba.³ Es zeigt sie betend, in Witwentracht, ein gefaltetes Brusttuch bedeckt Hals und Kinn, ein Schleier liegt über ihrem Haar. Eine Quastenkordel hält ihren Tasselmantel zusammen, darunter trägt sie ein schlichtes Gewand.

Die größte Symmetrie wird beachtet in der Haltung der Gestalt und ihrer Kleidung, deren Falten sich – mit einigen Ausnahmen – in genauer Entsprechung zu beiden Seiten der Gestalt ordnen. Die um ihre Füße gebauschten Gewänder sind das einzige bewegte Element des Bildes. Oberhalb ihres Hauptes wölbt sich ein zweizeiliges Gebetsband, und ein Baldachin umgibt die Gestalt. Auf der zweiten Ebene der Pfeiler, über einem mit einem Nasenkamm unterlegten Rundbogen sitzt ein feingliedriger kielbogiger und krabbenbesetzter Wimberg auf. Sein Zentrum ist ein Okulus, welcher der Rosette eines Kirchenfensters gleicht. In seinem Inneren sitzt ein weiterer, mit einem Vierpass gefüllter Kreis, der umgeben ist von sechs elliptischen, mit feinem Maßwerk gefüllten Formen, die an ein gotisches Zwillingsfenster gemahnen. Die Zwickel des Wimbergs sind ebenfalls mit Vier- und Dreipassmaßwerk angefüllt. Zwischen der Spitze des Wimbergs und den seitlichen Fialen sitzen zwei Schilde. Links: In Silber zwei rote mit goldenem Flechtwerk gefüllte Balken [Clopton]; rechts: In Rot ein Balken zwischen sechs goldenen Birnen [Besford]. Unterhalb der Sockel der Pfeiler hängt



jeweils ein weiterer Schild. Links: Gespalten von [Clopton] und [Besford]; rechts: [Clopton], mit einer ledigen Vierung. Innerhalb der Gestalt sind alle Gravurlinien von gleicher Breite, seien sie nun Gesichtszüge oder Kleiderfalten. Feine Linien erscheinen aber im Maßwerk des Wimpergs, also hatte der Graveur Werkzeug und Fähigkeit zur Differenzierung. Diese unterschiedliche Behandlung lässt den Betrachter vermuten, dass nicht ein Mann allein an der Herstellung dieses Flachbildnisses beteiligt war. Um die Architektur legt sich ein Randtext, der in den Eckbrüchen nasenbesetzte, mit den Evangelistensymbolen gefüllte Vierpassmedallions hat. – Maße: Höhe der Gestalt 910 mm, Randinschrift 1900 x 700 mm.⁵

Schrift

Die Schrift ist eingetiefte Frakturminuskel, die Buchstaben im Randtext sind klar geschnitten und mit geschweiften Serifen verziert, im Gebetsband aber klein und gestaucht. Ein wenig Undeutlichkeit erwächst aus der Gleichheit der Hasten von ‚u‘, ‚n‘, ‚m‘ und der bisweilen unüberpunkteten ‚i‘. Der Text beginnt oben, nach einem Wiederkreuz, dem Symbol Christi. Die Schmalseiten enthalten jeweils einen Vers, die Langseiten deren drei. Die Verse haben Trenner, Zäsurenden sind mit einer Birne markiert, dem Wappenzeichen der Frau. Die Inschrift liest sich sehr gut – wiederum bis auf das Gebetsband.

a) Gebetsband

Transliteration

Complacat tibi Dne • uti § cripias me ‘
Dne ad adiuuandu me respice ‘

Transkription

Complaceat tibi, D(omi)ne, • uti eripias me!
 D(omi)ne, ad adiuuandu(m) me respice !

Übersetzung

Lass Dir gefallen, Herr, mich hinwegzureißen!
 Herr, bedenke doch, mir zu helfen!

Kommentar

Die zwei Zeilen des Gebetsbandes stammen aus dem Psalm 40,14. Die *Septuaginta* hat da:

conplaceat tibi Domine ut eruas me, Domine ad adiuuandum me respice. So steht im Original also *eruas*, anstatt wie hier *eripias*, was aber das Gleiche bedeutet. Das Verb *eripere* kommt vom Psalm 71,2. Dort heißt der entsprechende Ausdruck *libera me et eripe me*. Demnach wurde in unserer Inschrift nach Psalm 71,2 *eripere* gewählt. Die Psalmfassung „*iuxta Hebraicum*“: *placeat tibi Domine ut liberares me / Domine ad adiuuandum me festina*. Demnach steht *liberes* anstatt *eruas*, und *respice*, „bedenke wohl“ anstatt *festina*, „eilen“. Und in 70,2 steht *erue me et libera*.

b) Randtext

Transliteration

- a † Crifte nepos Anne :
Clopton miserere Johē
- b Que tibi sacrata: clauditur hic vidua
Milite defuncto sponso: pro te
jhu fuit ifta Larga libens miseris:
prodiga & hospitiuz
- c Sic venabilibus templis :sic fudit egenis
- d Mitteret ut celis: quas sequeretur opes
Pro tantis meritis: fibi dones regna beata
Nec premat urna rogi: Sz beet aula dei

Transkription

- a † C[h]rifte nepos Ann[æ]: Clopton miserere
Joh(ann)[æ]
- b Qu[æ] tibi sacrata : clauditur hic vidua
Milite defuncto sponso : pro te
Jesu fuit ifta Larga libens miseris :
prodiga (et) hospitiu(s)
- c Sic ven(er)abilibus templis: sic fudit egenis
- d Mitteret ut c[æ]llis: quas sequeretur opes
Pro tantis meritis: fibi dones regna beata
Nec premat urna rogi: S(ed) beet aula dei


Klartext

(angeordnet gemäß der Versifikation, mit sinnunterstützender Interpunktion)

- 1 † Christe, nepos Annæ,
Clopton miserere Johannæ !
- 2 Quæ tibi sacrata
clauditur hic vidua.
- 3 Milite defuncto
sponso pro te, Jesu, fuit ista.
- 4 Larga libens miseris,
prodiga et hospitibus
- 5 Sic venerabilibus
templis, sic fudit egenis,
- 6 Mitteret ut cælis
quas sequeretur opes.
- 7 Pro tantis meritis
sibi dones regna beata!
- 8 Nec premat urna rogi,
sed beet aula dei !

Übersetzung

- 1 Christe, Annas Enkel, erbarme Dich der Joan Clopton!
- 2 Nachdem sie Gelübde für Dich getan hatte, als sie verwitwete, ist sie nun hier bestattet.
- 3 Da der Ritter, ihr Gemahl, starb, wurde sie eben dies: Deine Braut, Jesus.
- 4 Freigebig zu den Unglücklichen, mit Freuden, großzügig gegenüber Fremden,
- 5 So verströmte sie ihren Reichtum auf die ehrwürdigen Kirchen wie auch über die Notleidenden,
- 6 Und schickte auf diese Weise zum Himmel hinauf diesen ihren Wohlstand, welchen sie von eben dort erhalten hatte.

Legende:	Ist im Original:	Bedeutet:
Kleine Schrift	zu behandelnder Text	Eingriff des Verfassers
Unterstrich	Überletterbalken	Abbriviaturzeichen
(...)	zu behandelnder Text	Auflösung von Abbriviatur oder Ligatur
[...]	zu behandelnder Text	Korrektur oder Ergänzung des Verfassers
z		V. 4: -us; V. 8: -ed
	eine Birne	sprechendes Wappen

- 7 Für solch große Verdienste mögest Du ihr die seligen Gefilde gewähren,
 8 Und möge das dunkle Schicksal des Grabes nicht auf ihr lasten, sondern mögen sie die Vorhöfe Gottes bereichern und selig machen.

Kommentar

- 1 *nepos*: Dem apokryphen Jakobusevangelium zufolge waren Joachim und Anna Marias Eltern, und in der mittelalterlichen bildlichen und statuarischen Darstellung erscheint sie oft – innerhalb der Gruppe „Anna Selbdritt“ – zusammen mit ihrer Mutter, das Kindchen auf ihrem Schoß. Anna wurde im Mittelalter sehr verehrt, und hier wird sie angerufen, weil ihr Name dem der Kommemorierten gleicht: Johanna.
 7 *sibi*: ei sollte eigentlich die richtige Form hier sein, und die Ersetzung durch sibi hat nicht die Entschuldigung einer metrischen Zwangslage, wie im Fall anderer Inschriften. Es war nicht unüblich in der mittelalterlichen lateinischen Dichtung, *sibi* anstelle von *ei* zu verwenden.
 8 *sz*: *sed*
 8 *aula*: Die Vorhöfe eines Palastes (wie auch die Laube eines mittelalterlichen Rathauses) waren der Ort, wo öffentliche Handlungen vorgenommen, feierliche Akte zelebriert, Urteile gesprochen wurden, und daher sind sie das Symbol für Amtsgewalt, Autorität und Herrschaft.

Stilanalyse

Das Gedicht ist in elegischen Distichen geschrieben, welche metrisch stimmig sind, abgesehen von v. 3, welcher den heiligen Namen Jesus staucht. Dieser erscheint nur in der Abbraviatur,

und sogar ohne eine Versalie als Anfangsbuchstaben, wie bei den anderen verwendeten Namen.⁶ Das Ende des ersten Hemistichs des zweiten Verses kann sich auf Zäsurfreiheit berufen.⁷ Alle anderen Abkürzungen müssen in Auflösung gelesen werden, außer im Falle *Clopton* (V. 1). Der Überletterbalken gibt sich nur den Anschein einer Abbraviatur, aber weder ist hier eine prosodische Notwendigkeit, noch ist anzunehmen, dass der Dichter wusste, welche Deklinationsendung hier zum Namen hinzuzufügen wäre. Immerhin hatte er erkannt, dass er es mit einem Genitiv zu tun hatte.

Es gibt auch einige Reime. Die Zeichen weisen auf lautliche Zusammengehörigkeit. Die Pfeile in den rechten und linken Rändern (↑↓) deuten auf Reimverbund zwischen den Hemistichen, der Doppelpfeil (↔) zwischen (oder innerhalb) der jeweiligen Hemistiche eines Verses. Das X kennzeichnet den schragenweisen lautlichen Verbund zweier Verse untereinander. (Vgl. Kasten unten).

In V. 1 reimen sich nur die beiden (sehr ähnlichen) Namen, in allen anderen sind die Reime nur Deklinationsendungen. Das System ist nicht durchgängig. Die Vv. 1, 2 haben leoninische Reime,⁸ indem sie die Enden der zwei Hälften der Verse miteinander verbinden. V. 3 paart das Ende des ersten Hemistichs mit dem Anfang des nächsten (*defuncto* ↔ *sponsō*), wodurch etwas Abwechslung bewirkt wird. Die Vv. 4 und 5 haben Kreuzreime: *miseris* (Zäsurwort von V. 4) geht mit *egenis* (Endwort von V. 5), und *hospitibus* (V. 4) ist mit dem Zäsurwort von V. 5, *venerabilibus*, verbunden. Vv. 6 and 7 haben einen Reim für ihre Zäsurwörter (*cælis* / *meritis*), jedoch ihre Endwörter, *opes* und *beata*, gehen ohne Partner leer aus.

1	Christe, nepos <u>Annæ</u> ,	↔	Clopton miserere Joh <u>annæ</u> !	
2	Quæ tibi sacrata	↔	clauditur hic vidua.	
3	Milite defuncto	↔	sponsō pro te, Jesu, fuit ista.	
4	Larga libens miseris	\ /	prodiga et hospitibus	
5	Sic venerabilibus	/ \	templis, sic fudit egenis,	↔
6 ↓	Mitteret ut cælis		quas sequeretur opes.	
7 ↑	Pro tantis meritis		sibi dones regna beata!	
8	Nec premat urna rogi,	↔	sed beet aula dei !	

Das Reimsystem ist also nicht beeindruckend, aber weder sind Reime unabdingbare Elemente eines Gedichtes, noch war es des Dichters vorerstes Anliegen, und auch nicht sein wichtigstes Instrument. In manch anderer Hinsicht verdient er sich mehr Lorbeeren.

Die Syntax des Gedichtes ist komplex. Die Sätze sind lang, untergeordnet, und enthalten viel Information. Vv. 1 und 2 können betrachtet werden als ein Satz, und die Vv. 3, 4, 5, und 6 als eine einzige große hypotaktische Struktur von eindrucksvoller Feinheit. Zweimal nutzt der Dichter dasselbe Wort in mehr als einer Funktion. So tut *sponso* (V. 3) doppelten Dienst, einmal für Joans Ehegatten, aber dann, in gedachter Form als *sponsa*, dem Wort *ista* zugeordnet, für Joan selbst, als Braut Christi. Eine sogar noch feiner gesponnene Mehrfachfunktion trägt das Wort *opes* (V. 6). Es ist das Objekt von *fudit* und auch von *mitteret*, und dann wiederum auch noch von *sequeretur*: Joans Wohlstand wurde an die Bedürftigen verteilt, heißt es im Text, aber er ist dargestellt als vorher vom Himmel erhalten, und drittens, und in seiner wichtigsten Bestimmung, wird er dem Himmel zurückgegeben. Mittels dieser Dreifachfunktion kombiniert, ja identifiziert der Dichter Joans irdischen Reichtum mit ihrer karitativen Arbeit und ihrem verdienten Lohn im Himmel.

Die syntaktische Struktur wird hier also verwandt zum Ausdruck der Hoffnung, ja gar zum Anspruch, dass gute Werke der Seele die Aufnahme in Gottes Gnade erwirken. Die uralte Frage, ob wir Gottes Wohlgefallen durch unsere Bemühungen erzielen können, wird hier, in typisch mittelalterlichem („katholischem“) Verständnis, deutlich bejaht, und zwar mit Hilfe stilistischer Mittel, was eine herausragende dichterische und intellektuelle Leistung darstellt. Das weist auf Feinsinn, auf Nachdenklichkeit, und Charakter auf Seiten des Dichters.

Auch begrifflich ist das Gedicht sorgfältig geordnet. Es beginnt mit dem allwichtigen Namen Christi, und dieser Gedanke, Gott, ist auch das letzte Wort des Gedichtes: *dei* (V. 8). In beiden Fällen wird die Kommemorierende in die Nähe Gottes gestellt, dessen Gnade erbeten wird angesichts ihrer großen Verdienste, so dass dieser

Zusammenhang, oder gar Kausalnexus, von Werken und Gnade am Ende wiederholt wird.

Die Wortwahl und die Komposition folgen dieser allgemeinen begrifflichen Linie. Zahlreich sind Wörter, die Joans Verdienste aussagen. Der Gedanke von „Wohlstand“ steht deutlich im Vordergrund: *larga, prodiga* (V. 4), auch *opes* (V. 6), in jener Dreifachfunktion. Dann ist da das semantische Feld der „Hingabe“: *sacrata* (V. 2), *sponso* (V. 3) „geheiligt“, „verlobt“, und damit eng verbunden das der „Großherzigkeit“, des „Schenkens“: (wiederum) *larga, prodiga* „großzügig“, dann *fudit* (V. 5) „hinströmen lassen“, *mitteret* (V. 6) „schicken“. Diese Wörter entsprechen denselben Werten auf der Ebene von Gottes Tun: *donec* (V. 7) „gewähren“, und *beet* (V. 8) „bereichern, erfreuen, seligmachen“.

Auch semantische Opposition gibt es. Der Dichter beginnt mit einem Wort voll klaustrophobischer Gefühle: *clauditur* (V. 2) „eingepfercht“, aber dies wird am Ende kontrastiert mit dem Gedanken der „Öffnung“: *beet aula* – das Bild eines offenen Raumes, wo Freude geschenkt wird. Wohl erscheint wieder das Verb *premat* (V. 8) „niederdrücken“, und erinnert uns an den tödlichen Druck der Grabplatte wie zu Anfang, doch wird der Gedanke hier negiert und gekoppelt mit der glücklichen Aussicht auf die Vorhöfe des Herrn.

„Autorität“ ist ein weiteres semantisches Feld. *regna* (V. 7) heißt hier „die Bereiche, der Raum“, aber das Wort *rex* klingt aus dem Hintergrund durch, wobei dieser König Gott ist. *urna* (V. 8) ist nicht nur das Gefäß „zur Aufnahme der Asche des Verstorbenen“, sondern auch „aus welchem die Lose gezogen werden“, lies: die Entscheidungen des Schicksals. *aula* (V. 8) ist das Äquivalent für „Gottes Macht“.

So ist dann diese Inschrift ein Text voller Feingefühl und Zartheit, aber auch von theologischem Engagement, mit eindrucksvoller Bildwelt in seiner letzten Zeile. Es ist ein Meisterstück in begrifflicher Struktur und in der Sprachgestaltung, und insgesamt ein großes Gedicht.

Autorschaft

Wie immer ist auch hier der Verfasser unbekannt, aber es gibt mehr Anzeichen als sonst dafür, dass

der Dichter wohl ein Kleriker gewesen sein muss, denn nicht nur war er ein sehr feinempfindender Dichter und gebildeter Mann, sondern er muss auch außergewöhnlich gute Bibelkenntnisse besessen haben.

Literatur:

Davis, Cecil T.: *The Monumental Brasses of Gloucestershire*, Kingsmead Reprints, Bath, 30-33.

Heraldry on Brass – The Mill Stephenson Collection of Shields of Arms on British Brasses at the Society of Antiquaries, Transcribed by Peter Heseltine, PMS Godmanchester, 1994.

Saul, Nigel: Portfolio of Small Plates, in: *Transactions of the Monumental Brass Society*, Bd. XV, Teil 4, 1995, 399.

Anmerkungen:

- *) Eine ausführlichere Fassung des Artikels mit weiteren Bildnissen findet sich in der Pegasus-Onlinezeitschrift 2/2009. Die Veröffentlichung weiterer Bildnisse mit anderen thematischen Schwerpunkten ist geplant.
- 1) Quinton war früher in Gloucestershire, ist jetzt in Warwickshire.
- 2) Nigel Saul (1995), S. 399 (Übersetzung des Verfassers). Von ihm stammt auch der Abrieb.

- 3) Eine Inschrift auf dem östlichen Ende der Tumba besagt: T. Lingen, Ar. reparavit, Anno 1739.
- 4) Ein Tasselmantel ist ein weiter Umhang des Mittelalters, der über der Brust mit einer Kordel zusammengehalten wurde, welche zu beiden Seiten an einer im Stoff befestigten Scheibe (der Tassel) befestigt wurde. Auf dem Bild sieht man die Tasseln nicht, aber die Enden dieser Kordel herabhängend.
- 5) Die Maße stammen von N. Saul.
- 6) Die metrisch problematische Verbindung *pro te ihu* mit ihrer in Bezug auf den heiligen Namen Jesus höchst unschönen Elision könnte dadurch zustande gekommen sein, dass der Dichter die zugrundeliegende griechische Abkürzung IHY nicht verstanden hat und in „Ihu“ falsch latinisiert hat.
- 7) *sa cra ta* dürfte eigentlich nicht eine lange Endsilbe haben, jedoch zwingt die Prosodie hier dazu. Eine regelmäßige Übung im Mittelalter, indem die Freiheit der Silbenzählung am Ende des Hexameters auf die Zäsur übertragen wurde. Solche Zäsurfreiheit kann in keiner Weise als Versbildungsmakel angesehen werden, und mindert nicht des Dichters Leistung.
- 8) In einem leoninischen Reim wird die Endsilbe des Verses lautlich verbunden mit der Endsilbe des 1. Hemistichs, also mit der vor der Zäsur liegenden Silbe.

REINHARD LAMP, Hamburg

Schwierige Zeiten – schwieriges Lernen

Zu Plinius, epist. 8, 14

Unter dem Eindruck der gesellschaftlichen Umbrüche und angesichts der viel erörterten angespannten Lern- und Leistungslage an unseren Schulen neigt man dazu, die Lebens- und Lernbedingungen heutiger Jugendlicher als schwierig zu bezeichnen. Armut und Benachteiligung bei den einen, ungesunder Luxus bei den anderen und permanente Reizüberflutung bei fast allen geben Anlass zu Sorge und Klage.

Bei dieser kritischen Bilanzierung kann es für Schüler der Mittel- bzw. Oberstufe lohnend sein zu erfahren, wie Jugendliche in der Antike ihr soziales Umfeld erlebten und wie sie mit komplizierten Lebensumständen fertig wurden. Authentischen Zugang zu Erfahrungen dieser Art ermöglichen vor allem Texte mit autobiographischem Charakter. Im Lateinunterricht begegnen

die Schüler bei der Lektüre literarischer Selbstdarstellungen allerdings selten Texten, in denen die Autoren über eigene Erlebnisse in der Jugend- und Ausbildungszeit berichten. Zumeist handeln die Selbstzeugnisse von der Lebenswelt Erwachsener: CÄSAR schildert im *Bellum Gallicum* seine Leistungen als Feldherr, CICERO reflektiert in seinen Schriften an zahlreichen Stellen über sein Schicksal als Politiker, AUGUSTUS gibt in den von ihm verfassten *Res gestae* einen politischen Tatenbericht, OVID beklagt in den *Tristien* und den *Epistulae ex Ponto* sein hartes Schicksal als Verbannter, SENECA zeigt sich in den *Epistulae morales* als stoischer Weiser mit erzieherischem Auftrag. Zu den wenigen Ausnahmen, in denen ein Autor über seine Entwicklung als junger Mann spricht, gehört SALLUST, der (in Anspielung