

## Reinhard Lamp

### FLORILEGIUM

# Eine Sammlung lateinischer Inschriften auf spätmittelalterlichen Grabsteinen aus englischen Kirchen

## I. Frauenbildnisse

### 1. EINLEITUNG

Im europäischen Mittelalter blühte eine besondere Sepulkralkunst. Steinerne Grabplatten wurden geschmückt, anfangs nur mit Symbolen oder 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 eingetiefte 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 commemorieren 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 nur wenige 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 Dinant, Antwerpen, besonders aber Brügge und Tournai. Von dort transportierten im Mittelalter hansische 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. Hauptsächlich findet man deshalb flämische Platten in oder nahe bei Hafenstädten.

Seit dem 17. Jahrhundert (in England über ein Jahrhundert früher) 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 im 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 künstlerischer 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 Erschaffung stand.

Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts regte sich das Interesse am Mittelalter und seiner Kunst wieder. In England wurde die *Monumental Brass Society* 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. Heute gibt es eigens für den Abrieb von der britischen Industrie hergestellte Wachsstifte, auch in verschiedenen Farben. Der

schwarze Abrieb ist aber immer noch Standard unter den heutigen Anhängern dieser Kunst.

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 glänzt 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 farbliches 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 eigentümlich zwischen negativer Kopie und positiver Eigenschöpfung schwebendes Objekt, da die Differenzierung durch Druck und Farbe den Einzelteilen eine direkte Identität und dem Abrieb als Ganzem einen eigenen Charakter gibt. Die Gestaltung beruht auf Planung und Wille oder auf unbewusster Neigung 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, deren Vorlagen als papierne Druckwerke an die ausführenden Künstler gelangen, und dann ihre Geburt in der Aufführung erwarten. Dabei muss die dazu aufgewandte Subjektivität der Vorlage, dem eigentlichen Kunstwerk, gerecht werden. Und ob das gelungen ist, ob dies neue Werk echt ist, Substanz hat und überspringt, 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 dafür zu wecken oder zu unterhalten und sie ihre Schönheit genießen zu lassen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> DANKSAGUNG

Ohne Hilfe wäre dies Werk nicht entstanden, und ich möchte hierfür meinen Dank ausdrücken.

Mein Freund Kevin Herring (Shalford, Essex) hat mir die Materialien mit der biographischen Hintergrundinformation der kommemorierten Personen besorgt; mein Freund Hans Peter Blecken (Hamburg), Latinist und früherer Kollege, hat mich an schwierigen Stellen der Übersetzung unterstützt oder bestätigt; meine Frau Monique hat Hinweise zur strukturellen Verbesserung meiner Texte gegeben; Herr Prof. Dr. Stefan Kipf, von der Humboldt-Universität Berlin, hat sich für mein Werk interessiert; meine Chorschwester Ellen Pfohl hat mir den Weg zu meinem Verleger geöffnet; der Sekretär der Monumental Brass Society, H.Martin Stuchfield, hat freundlicherweise die Verwendung der in den Publikationen der Gesellschaft erschienenen Abbildungen genehmigt. Ihnen allen sage ich von Herzen Dank.

## 2. Joan Clopton, † ca. 1430, St. Swithin, Quinton, Warwickshire<sup>2</sup>

### 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.“<sup>3</sup>



Reproduced by courtesy of the Monumental Brass Society

<sup>2</sup> Quinton war früher in Gloucestershire, ist jetzt in Warwickshire.

<sup>3</sup> Nigel Saul (1995), S. 399 (Übersetzung des Verfassers). Von ihm stammt auch der Abrieb.

## BESCHREIBUNG DES FLACHBILDNISSES

Das Flachbildnis der Joan Clopton liegt auf einer Tumba.<sup>4</sup> Es zeigt sie betend, in Witwentracht, ein gefaltetes Brusttuch bedeckt Hals und Kinn, ein Schleier liegt über ihrem Haar. Eine Quastenkordel hält ihren Tasselmantel<sup>5</sup> 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 Wimperg 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 Zwillingfenster gemahnen. Die Zwickel des Wimpergs sind ebenfalls mit Vier- und Dreipassmaßwerk angefüllt. Zwischen der Spitze des Wimpergs 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.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Eine Inschrift auf dem östlichen Ende der Tumba besagt: T. Lingen, Ar. reparavit, Anno 1739.

<sup>5</sup> 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 sind die Tasseln nicht sichtbar, aber die Enden dieser Kordel sieht man herabhängen.

<sup>6</sup> Die Maße stammen von N. Saul.

## 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 Dnc • uti § cripias me ‘  
Dne ad adiuvandu me respice ‘

### TRANSKRPTION

Complaceat tibi, D(omi)ne, • uti eripias me!  
D(omi)ne, ad adiu(u)van(u)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

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

- a ✘ Cr̄iste nepos Anne : Clopton̄ miserere Joh̄e ✍  
b Que tibi sacrata: clauditur hic vidua ✍ Milite defuncto sponso: pro te  
jh̄u fuit ista ✍ Larga libens miseris: prodiga & hospitibz ✍  
c Sic ven̄abilibus templis : sic fudit egenis ✍  
d Mitteret ut celis: quas sequeretur opes ✍ Pro tantis meritis: sibi  
dones regna beata ✍ Nec premat urna rogi: Sed beet aula dei ✍

## TRANSKRIPTION

- a ✘ C[h]riste nepos Ann[æ]: Clopton miserere Joh(ann)[æ] ✍  
b Qu[æ] tibi sacrata : clauditur hic vidua ✍ Milite defuncto sponso : pro te  
Jesu fuit ista ✍ Larga libens miseris : prodiga (et) hospitib(us)  
c Sic ven(er)abilibus templis: sic fudit egenis  
d Mitteret ut c[æ]lis: quas sequeretur opes ✍ Pro tantis meritis: sibi 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, Großherzig 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.
- 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 Namen Jesu staucht. Dieser erscheint nur in Verkürzung, und sogar ohne eine Versalie als Anfangsbuchstaben, wie bei den anderen verwendeten Namen. Da sich aber der Vers ohne Jesu Namen prosodisch richtig liest, sollte dies (unaussprechliche) Kürzel als außerhalb der Metrik stehendes Logogramm

verstanden sein und nur wahrgenommen, gelesen, aber nicht ausgesprochen werden. Der Dichter hat wahrscheinlich die zugrundeliegende griechische Abbrueviatur IHY nicht verstanden und in „jhu“ falsch latinisiert und fälschlicherweise in Minuskeln gesetzt. Vielleicht hat er bei der Durchsicht des fertigen Hexameters gemeint, der Bezug zur angeredeten Person sei zu ferne und bedürfe einer Verstärkung, und hat deshalb das Logogramm hinzugesetzt. Diese Deutung ersetzt meine Einschätzung dieser Stelle, wie sie erscheint im „Forum Classicum“ Dezember 2009. In der Fußinschrift des Robert Ingyhton von Thornton ist ein ähnliches, außerhalb der Metrik stehendes Logogramm. Dort werden nicht-lateinische Zahlen verwendet, um das Todesdatum darzustellen, was sonst nicht möglich gewesen wäre, ohne die Komposition zu zerstören.

Das Ende des ersten Hemistichs des zweiten Verses kann sich auf Zäsurfreiheit berufen.<sup>8</sup> Im Falle *Clopton* (V. 1) gibt der Überletterbalken sich nur den Anschein einer Abbrueviatur, 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. Alle anderen Abkürzungen müssen in Auflösung gelesen werden.

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

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

<sup>8</sup> *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.

In V. 1 reimen sich nur die beiden (sehr ähnlichen) Namen, in allen anderen sind die Reime nur Deklinationendungen. Das System ist nicht durchgängig. Die Vv. 1, 2 haben leoninische Reime<sup>9</sup>, 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* ↔ *sponso*), 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.

Das Reimsystem ist also nicht beeindruckend, aber weder sind Reime unabdingbare Elemente eines Gedichtes, noch war es des Dichters vorderstes 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 Verständnis, deutlich bejaht, und zwar mit Hilfe stilistischer Mittel, was eine herausragende dichterische and intellektuelle Leistung darstellt. Das weist auf Feinsinn, auf Nachdenklichkeit, und Charakter auf Seiten des Dichters.

---

<sup>9</sup> 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.

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) „geheiligt“, *sponso* (V. 3), „Ehegatte / Verlobte“, 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: *dones* (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

Abbildung des Abriebs übernommen aus The Monumental Brasses of Gloucestershire, von William Lack, H.Martin Stuchfield, Philip Whittemore, London 2005, S. 355, mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber.

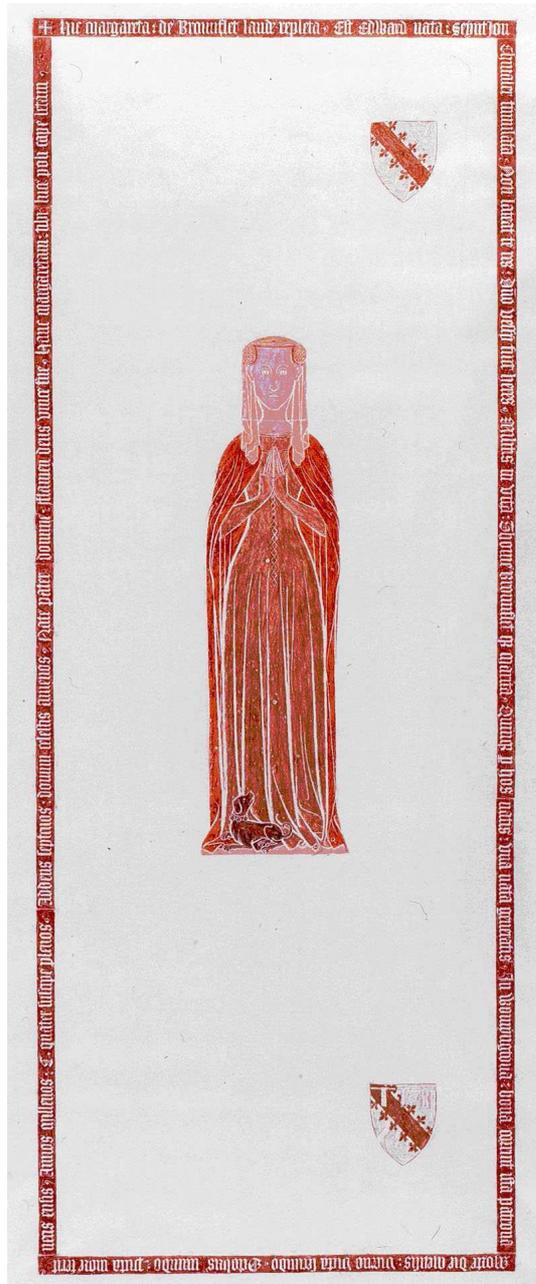
### **3. Margaret de Brounflet, † 22.10.1407, St. Lawrence, Wymington, Bedfordshire**

#### **BIOGRAPHISCHES**

Margaret de Brounflet war die Tochter des Ritters Sir Edward St. John. Sie heiratete den Ritter Sir Thomas Brounflet, dessen Grabplatte neben der ihrigen liegt, belegt mit seinem messingenen Flachbildnis – eine Rittergestalt mit Fußinschrift. Zwischen 1401 und 1403 erwarb Thomas Brounflet das Gut Wymington aus dem Verkauf des Nachlasses des reichen Kaufmannes John John Curteys, welcher das wichtige und einträgliche Amt des Verwalters des Stapels zu Calais innegehabt hatte und den Neubau der Kirche St. Lawrence vollständig aus eigenen Mitteln finanziert hatte. So wurde Margaret Herrin auf Wymington.

Thomas war Mundschenk des Königs Richard II., aber als dieser abgesetzt (und später ermordet) wurde, übergab der neue König Heinrich IV. im Jahre 1407/8 ihm sogar das hohe Amt des Schatzmeisters und Verwalters des königlichen Haushaltes – er muss großes Vertrauen in ihn gehabt haben. Thomas de Brounflet war also ein bedeutender Mann des Reiches, wurde aber von dem nächsten König, Heinrich V., seines Amtes enthoben. Diesen hatte Margaret also geheiratet, und das Ehepaar hatte fünf Söhne und eine Tochter. Sie war in gewisser Weise eine typische Frau der damaligen hohen Gesellschaft. Während eines Mannes Grabstein im Mittelalter (und auch lange danach) seinen Beruf, den sozialen Rang, seine Leistungen dokumentierte, wurde die Frau fast nur in ihrer Zuordnung zu einem Mann dargestellt. Wir lesen, wer Margarets Vater war – der Lord Vessy; von ihrer Mutter schweigt die Inschrift. Wir erfahren, dass sie dessen Erbin war, und wen sie heiratete. Ihre einzige erwähnenswerte gesellschaftliche Leistung war die Geburt ihrer Kinder – auch dies ein geteiltes Verdienst.

Aus ihrer und ihres Mannes Grabinschriften lässt sich entnehmen, dass ihr kein langes Leben beschieden war. Sie starb gegen Ende des Jahres 1407, und zwar nachdem sie sechs Kinder zur Welt gebracht hatte, starb womöglich im Kindbett, wie so viele Frauen in früherer Zeit. Demnach ging sie wahrscheinlich etwa um 1400 die Ehe ein. Diese Annahme wird unterstützt durch den Vers 10 der Umschrift, in der von sieben gottgeschenkten schönen Jahren die Rede ist – wohl die Dauer dieser glücklichen, aber kurzen Ehe. Thomas Brounflet überlebte sie 23 Jahre. In seiner Inschrift wird nicht mehr von einer Frau geredet. Wenn man nun bedenkt, dass Margareta wohl noch ein junges Mädchen war, als sie heiratete, wie damals üblich, vielleicht sechzehn Jahre alt, vielleicht noch jünger, so gäbe ihr das nur eine Spanne von etwa 23 Jahren in dieser Welt.



## BESCHREIBUNG DES FLACHBILDNISSSES

Margarets Grabplatte liegt im Chor der Kirche, nach rechts versetzt vor dem Altar, neben und unterhalb der Tumba der Curteys, und unfern des Denkmals von Thomas Brounlet. Das Flachbildnis zeigt in der Mitte die in Messing eingelegte Figur einer Frau. Sie hat betend die Hände zusammengelegt, trägt einen offenen Tasselmantel,<sup>10</sup> der über der Brust

<sup>10</sup> Ein Tasselmantel ist ein weiter Umhang des Mittelalters, der über der Brust mit einer Kordel zusammengehalten wurde, welche zu beiden Seiten an einem im Stoff befestigten scheibengroßen Knopf (der Tassel) befestigt wurde.

mit einer Kordel zusammengehalten wird, und darunter ein in gefälligen Falten sich um ihre Füße versammelndes Gewand, dessen lange, über die Handwurzeln reichende Ärmel unterseitig mit vielen Knöpfen verziert sind – damals ein Anzeichen von Reichtum und Modebewusstsein. Zu ihren Füßen liegt ein mit einem Schellenhalsband geschmückter Hund, der zu seiner Herrin hinaufschaut.<sup>11</sup> Über ihr Haar, welches beidseitig in einem Netzbeutel gehalten ist, ist ein Schleier gelegt.

Ursprünglich besaß das Denkmal ein Wappenschild vor jeder Ecke, aber deren zwei nur sind übriggeblieben. Der rechts obere zeigt: In Schwarz ein beidseitig mit einem gegenständigen Lilienband eingefasster goldener Schrägbalken [Brounflet],<sup>12</sup> rechts unten dasselbe, aber belegt mit einem dreilätzigen Turnierkragen.<sup>13</sup> Ein Textrand von 12 lateinischen Versen umrahmt das Denkmal.

Außer dem Verlust der beiden Schilde ist das Bildnis unversehrt geblieben, leider aber hat sich das Blech in der Mitte hochgewölbt und bedürfte der Sanierung.

Die Figur ist in dieser Gestaltung im England des frühen 15. Jahrhunderts ein Standardmodell und kommt (mit nur kleinen Varianten) an vielen Orten vor, so auch in Southfleet (Kent), wo das Flachbildnis der Joan Urban eine sehr ähnliche Gestalt zeigt. Das aber schneidet nichts von der Schönheit des Werkes ab.

Maße: über alles 2230 x 846 mm, die Figur 916 x 260 mm.

## **RANDTEXT**

### **SCHRIFT**

Eingetiefte Frakturminuskel, mit einfachen Versalien für Versanfänge und Initialen – dies etwas unregelmäßig. Die Lettern sind klein (nur 33 mm hoch) gleichmäßig und klar geschnitten, gut lesbar, wenn auch die Buchstaben ‚u‘, ‚n‘, ‚m‘ mit ähnlichen Hasten versehen sind. Das ‚i‘ ist unregelmäßig überpunktet.

---

<sup>11</sup> Zu Füßen eines englischen Frauenbildnisses des 15. Jahrhunderts sieht man oft einen kleinen Hund, nicht selten mit einem Schellenhalsband geschmückt. Er ist Schoß- und Gesellschaftstier und drückt die gehobene Stellung der Frau aus.

<sup>12</sup> Die Farben sind natürlich auf dem messingenen Flachbildnis nicht zu sehen.

<sup>13</sup> Ein Turnierkragen besteht aus einem dreipfeilerigen Steg, der über das Schildhaupt gelegt wird. Er ist Beizeichen für den jüngeren Sohn einer Familie. Was er hier bedeutet, ist dem Verfasser unbekannt.

## TRANSLITERATION

Legende:	Im Original:	Bedeutet:
Kleine Schrift	zu behandelnder Text	Eingriff des Verfassers
Unterstrichen	Überletterbalken	Abkürzungszeichen
(...)	zu behandelnder Text	Auflösung von Abkürzung oder Ligatur
[...]	zu behandelnder Text	Korrektur oder Ergänzung des Verfassers
p_	kleiner, beidseitig der Unterlänge des ‚p‘ angesetzter Schnörkel	<i>per</i>
qz		<i>-que</i>
'	Schnörkel am Buchstaben- ende	Abkürzung
• ?	Punkt oder Knorpelschnörkel	Zeilenende-Marke
:	Doppelpunkt	Zäsurzeichen eines Hexameters

- a ✠ hic margarcta : de Broumflet laude repleta ? Est Edward' nata : SeyntJon
- b Chivaler tiumulata ? Non lateat te res : Dno vefly fuit heres ? Militis in vita : Thome Broumflet qz marita ? Quinqz p\_hos natis : una nata generatis ? In Womyngtona : bona corrui ista patrona •
- c Morte die menfis : viceno victa fecundo • Octobris mundo : puta more ferit
- d nccis cufis • Annos millicos : C. quater fufcipe plenos • Addeus septenos : domini celestis amenos • Nate pater domine : Flamen deus muce t'uc • Hanc margarctam : tibi lucc poli cape lctam •

## TRANSKRIPTION

- a ✠ Hic Margareta : de Brounflet laude repleta ? Est Edward(i) nata : Seynt Jo[h]n
- b Chivaler t[u]mulata ? Non lateat te res : D(omi)no Vefly fuit heres ? militis in vita : Thom[æ] Brounfletq(ue) marita ? Quinq(ue) p(er) hos natis : una nata generatis ? In Womyngtona : bona corrui ista patrona •
- c Morte die menfis : viceno victa fecundo • Octobris mundo : puta

more ferit  
d necis ensis • Annos millenos : C quater fuscipe plenos •  
Addens septenos : domini celestis amenos. • Nate, pater,  
domine : flamen, deus unice t(ri)ne • hanc Margaretam : tibi luce poli  
cape l[æ]tam •

**KLARTEXT** Nach Versanordnung, mit sinnunterstützender Interpunktion

1	✘ Hic Margareta	de Brounflet, laude repleta,
2	Est Edward(i) nata	Seynt Jon, Chivaler, tumultata.
3	Non lateat te res	Domino Vessy fuit heres,
4	Militis in vita	Thomæ Brounfletque marita.
5	Quinque per hos natis,	una nata, generatis,
6	In Womyngtona	bona corrui ista patrona,
7	Morte die mensis	viceno victa secundo
8	Octobris – mundo	puta more ferit necis ensis!
9	Annos millenos	C quater suscipe plenos,
10	Addens septenos	domini celestis amenos ...
11	Nate, pater, domine	flamen, deus unice, trine,
12	Hanc Margaretam	tibi luce poli cape lætam!

**ÜBERSETZUNG**

1 ✘ Hier ist Margareta de Brounflet, die hochgelobte,  
2 des Ritters Edward Saint Johns Tochter, bestattet.  
3 Keinen Zweifel sollst du haben: des Lord Vessy Erbin war sie,  
4 zu ihren Lebzeiten des Ritters Thomas de Brounflets Ehefrau.  
5 Nachdem ihnen fünf Söhne und eine Tochter geboren worden waren,  
6 brach diese gute Herrin in Wymington zusammen,  
7 vom Tode überwältigt am zweiundzwanzigsten Tage des Monats  
8 Oktober – wahrlich, in seiner sauberen Art schlägt des Todes  
Schwert  
alles Reine!  
9 Geh aus von vollen tausend und viermal einhundert Jahren  
10 und zähle hinzu sieben angenehme Jahre, des himmlischen Herrn  
Gabe ...  
11 Sohn, Vater, Herr, Du Windhauch! Einiger und dreifaltiger Gott!  
12 Nimm diese Margareta, glücklich sei sie, zu Dir ins Licht Deines  
Himmels.

## KOMMENTAR

2 *timulata*: Nicht seltener Fehler für *tumulata*, in der Dissoziation des Vokals ‚u‘ begründet, oder eher beruhend auf einem Schreibfehler – der Textschneider hat angesichts der vielen gleichförmigen Hasten wohl schlicht die Übersicht verloren.

5 *una nata*: ist hier Teil des Ablativus absolutus.

8 *mundo puta more*: Die schwierigste, und interessanteste Stelle des Textes. *Puta* heißt einmal „Glaub mir!, Wahrlich!, Geh davon aus!“, als Imperativ von *putare* „glauben“. Zum anderen stellt es ein Adjektiv dar, welches von *putare* in seiner Bedeutung „reinigen“ abstammt. Insofern heißt *putus*, *-a*, *-um* „rein“, ähnlich wie *purus*, *-a*, *-um*, und *puta* hier „alles Reine“. <sup>14</sup> Eine solche doppelte Bedeutung des Wortes hat der Dichter wahrscheinlich beabsichtigt, denn ohne ein Objekt hinge *ferit* ohne seine nötige Ergänzung. Somit erhöht und weitet sich die Aussagekraft der Wendung erheblich. Die Übersetzung berücksichtigt beide Inhalte.

8 *mundo*: „in der Welt“, also „in der Welt vom Tode besiegt“. Andererseits heißt *mundus* auch „sauber, nett“. Hier ist wiederum ein Wort in doppelter Bedeutung. Dass die Bedeutung *mundus* „die Welt“ trotzdem unterschwellig wirkt, macht im Folgenden die Stiluntersuchung deutlich.

## STILUNTERSUCHUNG

Der Text besteht aus 12 lateinischen Hexametern, deren Zäsur durch einen Doppelpunkt, deren Versende mit einem Schnörkel, später mit einem Punkt gekennzeichnet ist. Die Prosodie ist sehr gut, wobei man bei manchen letzten Silben vor der Zäsur anstatt der erwarteten langen eine kurze Silbe findet. Bei den Zäsurwörtern ist das ein in der mittelalterlichen lateinischen Dichtung sehr oft geübter Brauch. Die Freiheit der Silbenlänge am Ende des Hexameters wird im Mittelalter einfach auf die Zäsur übertragen. Deshalb darf hier nicht auf einen prosodischen Mangel erkannt werden. Wir wollen dies Phänomen Zäsurfreiheit nennen. <sup>15</sup>

Aus der folgenden Darstellung erhellen die Versanordnung und das komplexe Reimschema. Die Pfeile im linken und rechten Rand (↓↑) zeigen den vertikalen Reim- und Lautverbund innerhalb der jeweiligen Doppelvershälfte, die Doppelpfeile (↔) den horizontalen Verbund zwischen den beiden Hemistichen eines Verses.

---

<sup>14</sup> *puta* ist prosodieverträglich, denn dieser Ausdruck „wahrlich; nämlich“ ist ein verkürzter Imperativ von *putare* „glauben“, hat somit (abweichend vom richtigen Imperativ des Wortes) eine kurze Endsilbe, und in dieser seiner beiden Funktionen stört es somit nicht das Metrum.

<sup>15</sup> Beispiele für solche Zäsurfreiheit sind in den Versen 1 (Margareta), 2 (*nata*), 11 (*domine*).

1	↓	✱ Hic Margareta	↔ ∨	de Brounflet, laude repleta,	↓
2	↑	Est Edward[i] nata	↔ ∧	Seynt Jon, Chivaler, tumultata.	↑
3		Non lateat te res	↔	Domino Vessy fuit heres,	
4	↑	Militis in vita	↔	Thomæ Brounfletque marita.	↑
5	↓ ↓	Quinque per hos natis	↔	una nata generatis,	↓ ↔
6	↑	In Womyngtona	↔	bona corruit ista patrona,	
7	↓ ↑	Morte die mensis	∨	viceno victa secundo	
8	↑	Octobris – mundo	↔ ∧	puta more ferit necis ensis! –	↑
9	↓	Annos millenos	↔ ∨	C quater suscipe plenos,	↓
10	↑	Addens septenos	↔ ∧	domini celestis amenos.	↑
11	↔	Nate, pater, domine	↔ ↔	flamen, deus unice, trine!	↔
12		Hanc Margaretam;	↔	tibi luce poli cape lætam!	

Das Gedicht scheint in drei Strophen zu je vier Versen gegliedert.

Die erste Strophe ist durch den durchgehenden Endreim *-a* gekennzeichnet. Sie gibt die grundlegende Information über die Kommemorierten, ihren Namen und ihren gesellschaftlichen Hintergrund.

Die mittlere wird mit dem Reim *-is* eröffnet, und mit Kreuzreimanordnung endet sie auch so. Das gibt ihr die formale Einheit. Inhaltlich ist sie viel persönlicher als die erste. Wir hören, Margareta war eine gute Gutsherrin – sie dürfte demnach wohlgelitten gewesen sein. Wir spüren das Mitgefühl, wenn ihr Tod so drastisch geschildert wird. Sie erscheint als besiegt vom Schwert, am Ende eines Kampfes also. Mit dem Urteil *mundo puta more ferit necis ensis* „mit seiner eleganten Art erschlägt das Schwert des Todes alles, was rein ist“ klingt eine hohe Wertschätzung der Toten an – „alles Reine“: dazu gehörte eben auch Margareta. Auch ist hier ein ironischer Ton angeschlagen, wie man ihn selten hört. Dies ist eine Zeile voll verhaltener Trauer und Bitterkeit. Eine weitere Eigenschaft dieser Strophe ist die Kontrastierung. Hier hören wir, dass Margareta oft Leben gab, und früh den Tod erfuhr. Das Hinterhältige des Todes steht hier im Gegensatz zum Reinen des Charakters der Frau.

Die letzte Strophe liegt ganz auf der Ebene des Geistlichen. In den letzten drei Versen dieser Strophe haben 10 der dort versammelten 19 Wörter geistlichen Inhalt. Hier werden Margaretas schöne Jahre der Ehe als ein Gottesgeschenk bezeichnet. Im Weiteren wird eine ganze Zeile mit der Anrufung Gottes gefüllt, in einer theologisch korrekten, aber eigenwillig ausgestalteten, poetischen Sprache – die Formulierung *domine flamen* „Herr, Du Windhauch“ für den Heiligen Geist ist unüblich, ist etwas ganz Besonderes. Und indem sie auf den Anfang rekurriert, verbindet die letzte Zeile den irdischen Menschen mit der göttlichen Gnade.

So haben die drei Strophen jeweils einen anderen Inhalt, und ist das Gedicht von Anfang bis Ende durchstrukturiert. Von der Oberfläche der Information geht es zur persönlichen Anteilnahme, mit Worten großer Stringenz, und dann hin zum geistigen Zusammenhalt der Welt. Die Verse sind mit leoninischen Reimen<sup>16</sup> verbunden, und zwar meist mit doppelsilbigen, z. T. auch Wortgrenzen überschreitend, wie in V.3 (*te res / heres*). In den Vv. 1/2 und wiederum 9/10 ist der Reim gedoppelt, d. h. Verspaare haben gleichen End- und Zäsureim, wodurch die Wirkung des Zusammenhalts vervielfältigt wird.

In dem Verspaar 7/8, der von Margarets Tod handelt, gibt es anstatt des Paarreims einen Kreuzreim. Auf diese Weise wird *secundo* in engen Schluss gebracht mit *mun-do*, und man hört plötzlich einen neuen Unterton in dem Reim aufklingen, denn wenn man *victa secundo mundo* als Gruppe liest, heißt das „besiegt in der zweiten Welt“, so als wenn das irdische Dasein die nachgeordnete Existenz wäre, und das himmlische den Vorrang habe. Auf diese Weise nimmt der Reim teil an der Botschaft des Gedichts.

Der V.11 enthält Lob und Anflehung Gottes, und durch die vierfache Wiederholung der Deklinationendung wird die Intensität des Gefühls spürbar gemacht.

Auch außerhalb der Reime gibt es in dem Gedicht Klangwirkungen durch Ähnlichkeit der Laute und des Aussehens der Worte – ja, auch des Aussehens, denn im Mittelalter genügte das optische Bild für einen Reim. Das zeigt sich in dem Verspaar 5/6, wo wir sechsmal die Silbe *-na-* hören. Und seltsamerweise wird im V.5 gerade von den sechs Kindern des Ehepaares geredet – vielleicht ein Zufall, eher aber wohl Absicht des Dichters, der mit dieser Silbe gewissermaßen an den Fingern die Nachkommenschaft abzählt, eben der *nati*. So wird die wichtige Lebensleistung der Kommemorierten mit lautlichen Mitteln unterstrichen.

Das Verspaar 7/8 hat zusätzlich zu dem genannten Effekt die Wiederkehr der Silbe *mor-*. Auf *morte* folgt wie ein Echo *more*, und wenn man bedenkt, dass dies zweite Wort sich auf *necis* bezieht, also als Eigenschaft des Todes bezeichnet wird, ist hiermit ein lautlicher Nachdruck auf das Hauptanliegen des Textes erfolgt. Auch die Nachbarschaft von *viceno* und *victa* scheint wegen der alliterativen Kraft ihrer doppelt aufklingenden Silbe *vi-* eine gewollte Lautwirkung, die auf die Niederlage der Frau in ihrem Kampf ums Leben nachdrücklich hinweist.

Der letzte Vers endet mit *cape lætam*, und damit wird nicht nur das System des leoninischen Reims bedient, sondern die Vokale der

---

<sup>16</sup> 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.

Wortgruppe wiederholen den Klang von *Margaretam*, und so erscheint, wie ein verwischtes Echo, am Ende der Zeile der Name der Kommemorierten in gewisser Weise zweifach. Wodurch das Gedicht, nachdem es mit *Margareta* begonnen hatte, jetzt, am Schluss, seine Abrundung erhält.

So stärken sprachliche Mittel, Reime und Klangeffekte nicht nur den strukturellen Zusammenhalt des Gedichtes, sondern leisten einen wesentlichen Beitrag zur Unterstützung des Inhaltes, ja übermitteln auf der Oberfläche der Kommunikation gar nicht vertretene, aber überaus wichtige Aussagen. Das aber ist nun ein sicheres Anzeichen für literarische Qualität. Das Gedicht ist ein großes Kunstwerk.

## LITERATUR

- Friar, Stephen / Ferguson, John: Basic Heraldry, London, 1999.  
Oswald, Gert: Lexikon der Heraldik, Mannheim/Wien/Zürich 1984.  
Galbraith, D.L. / Jéquier, Léon: Lehrbuch der Heraldik, Lausanne 1978.  
Sanderson, H.K.St.J.: Transactions of the Monumental Brass Society, Vol. III., 1897-1899, London, 34-35.  
Heseltine, Peter: Heraldry on Brass – The Mill Stephenson Collection of Shields of Arms on British Brasses at the Society of Antiquaries, PMS Godmanchester, 1994.  
Lack, William / Stuchfield, H.Martin / Whittemore, Philip: The Monumental Brasses of Bedfordshire, London 1992.  
Monumental Brasses, The Portfolio Plates of the Monumental Brass Society 1894-1984, 1988, Tafel 106.  
Norris, Malcolm: Monumental Brasses (The Memorials), I, London, 1977. Über Wymington II: S. 60

Abrieb: Reinhard Lamp; Photographie: Bodo Margraf (Welt, Eiderstedt)

## **4. Ele Bowet, d. 7.2.1400, St. Nicholas, Wrentham, Suffolk**

### **BIOGRAPHISCHES**

Ele Bowet wurde um etwa 1375 geboren und entstammte einer hochstehenden Familie. Sie war (möglicherweise) die Tochter des Barons Sir Robert d'Ufford (\*ca. 1335 in Horsford, Norfolk, † 1384) und seiner Frau Eleanor Felton (Heirat ca. 1374). Ele heiratete Richard Bowet im Jahre 1395, in Wrentham, Suffolk; die Ehe blieb kinderlos. Eine ihrer Schwestern heiratete den Bruder ihres Mannes, Sir William Bowet.<sup>17</sup>

### **BESCHREIBUNG des FLACHBILDNISSES**

Das kleine messingene Flachbildnis liegt auf dem Boden des Chores der Kirche von Wrentham. Es zeigt eine betende Frau, in einem weitärmeligen Mantelkleid, welches sie bis hinauf zum Hals umhüllt. Es ist vorne von oben bis unten geknöpft. Auch ihr Untergewand, das an den Armen sichtbar wird, ist an den bis über die Handgelenke reichenden Ärmeln durchgehend zugeknöpft – Knöpfe waren im Mittelalter teuer, und solch eine große Anzahl war eine Zurschaustellung von Wohlstand. Ihr Haar ist in einem Netz gefangen und mit einem leichten Schleier überworfen. Die Gestalt ist symmetrisch und statisch, die einzige Bewegung sind die Falten ihres Saumes um die Schuhe herum. Unterhalb ihrer Figur ist eine Fußinschrift mit einem vierzeiligen lateinischen Gedicht.<sup>18</sup> Über ihrem Haupt hängen zwei Schilde. Die heraldisch linke Hälfte des ersten Schildes zeigt: In Schwarz ein goldenes Dornenkreuz, darüber ein silberner Schrägfaden [Ufford]. (Der Schrägfaden dient als Beizeichen, der diesen Zweig der Familie Ufford von den Uffords, Grafen von Suffolk, unterscheidet.) Der andere Schild ist hinten blasoniert: Geteilt; 1) Geschacht von Gold und Rot, 2) Blau [Pierpoint].

Beider Schilde rechte Hälften sind sorgfältig und vollständig, und vor allem – nach Augenschein – in der gleichen Weise ausgestemmt worden. Da der rechte Schild Eles Vaters Wappen trägt, muss man davon ausgehen, dass

<sup>17</sup> Mary Clulow, aus Derby, hat dankenswerterweise die Genealogie der Ele Bowet belegt.

<sup>18</sup> Dieses Denkmal ist nicht eine einmalige Schöpfung. Zu etwa der gleichen Zeit wurden ganz ähnliche Flachbildnisse niedergelegt, und zwar in den Kirchen von Stoke-by-Nayland, Suffolk (anonym, ca. 1400) und Shottesbrooke (Berkshire); letzteres commemoriert Margaret, † 1401, Tochter von Sir William Trussel, Ehefrau von Sir Fulk Pennebrygg. Ich verdanke diese Information meinem Freund Kevin Herring. Auch in Lambourne, Berkshire, ist eine ähnliche Gestalt auf den Brustbildnissen des John de Estbury († 1406) und Ehefrau Agnes. Die Frau ist bis zum Ellbogen eine genaue Replik von Ele Bowet. Es gibt dies Modell wohl auch noch anderswo.

ursprünglich die fehlende (rechte) Hälfte mit dem Wappen ihres Gatten gefüllt war, nämlich in Silber drei schwarze, hersehende, abgeschnittene Hirschköpfe [Bowett]. Und da nun der linke Schild links das Wappen von Eles Großvater zeigt, nämlich Sir Simon Pierpoint, trug vermutlich die rechte Hälfte dieses Schildes das Wappen des Großvaters ihres Gatten.

Daraus kann man folgern, dass, mit dem ihm zukommenden heraldischen Schmuck, ihres Ehemannes Gedächtnis und Ehrung von beiden rechten Wappenhälften demonstrativ aus dem Denkmal gelöscht wurde. Es passt dazu, dass der Fußtext den Namen der Frau nennt, dabei auch ihres Vaters Namen, aber der Name ihres Ehemannes nicht erwähnt wird, abgesehen von seinem Familiennamen, der ja auch Ele zugehört. Das ist seltsam und außergewöhnlich. Man hat das Gefühl, dass innerhalb des Ehepaars keine Liebe waltete, und dass jemand aus dem Umfeld der Frau eine so heftige Abneigung gegen den Mann hegte, dass er, nachdem das Bildnis fertiggestellt worden war, dessen Wappen vernichten ließ und Ele so von seiner – wenn auch nur heraldischen – Nähe befreite. Vielleicht erhielt die Werkstatt gleichzeitig mit der Order, die Wappen zu tilgen, einen neuen, den gültigen Stand der Beziehung ausdrückenden Fußtext, so dass diese Platte entsprechend später entstand, vielleicht gar eine frühere ersetzte.<sup>19</sup> Ohne diesen Zusammenhang ist die geradezu beleidigende Abwesenheit des Gattennamens kaum zu erklären. Alles deutet jedenfalls auf ein Drama hin, dessen Geschichte aber im Dunkel liegt. Ele Bowets Flachbildnis ist eines der ganz seltenen Denkmäler, die einer einzelnen Frau gewidmet sind und überdies eine in Versform gehaltene lateinische Inschrift besitzen.

Maße über alles: 1062 x 525 mm.

---

<sup>19</sup> Ist das vielleicht die Erklärung für den ungewöhnlich breiten Abstand der Inschriftplatte zur Figur?



## SCHRIFT

Die Schrift ist eine eingetiefte Frakturminuskel mit unregelmäßiger Überpunktung des ‚i‘ und einigen Abbrücheln. Versalien sind wie Unzialen gestaltet.

Legende:	Ist in der Inschrift:	Bedeutet:
Kleine Schrift	zu behandelnder Text	Eingriff des Verfassers
Unterstrich	Überletterbalken	Abbrücheln
(...)	zu behandelnder Text	Auflösung von Abbrücheln oder Ligatur
[...]	zu behandelnder Text	Korrektur oder Ergänzung des Verfassers
.p.	‚p‘ mit je einem Punkt beidseits der Unterlänge	per-
[/]		Letter oder Zwischenraum gelöscht

## TRANSLITERATION

1 Ele Bowet grata mulier iacet hic tumulata  
2 Roberti nata fuit ufford hec vocitata  
3 M C quater in hijs februaryi septim idus  
4 Viuat in eternis pagrauit tunc sup<sup>er</sup> fidus

## TRANSKRIPTION

1 Ele Bowet grata mulier iacet hic tumulata  
2 Roberti nata fuit [U]fford h[æ]c vocitata  
3 M C quater in hi[ʃ]s [F]ebruaryi[i] septim(o) idus  
4 Vivat in [æ]ternis p(er)agravit tunc sup(er) fidus

## KLARTEXT Mit sinnunterstützender Interpunktion

1 Ele Bowet, grata mulier, iacet hic tumulata.  
2 Roberti nata fuit Ufford hæc vocitata.  
3 M C quater in his Februarii septimo idus  
4 (Vivat in æternis!) peragravit tunc super sidus.

## ÜBERSETZUNG

1 Ele Bowet, diese freundliche Frau, liegt hier bestattet.  
2 Robert Uffords Tochter war sie, so war ihr Name.  
3 In diesem Jahr 1400, am siebten Februar  
4 (Möge sie in der Ewigkeit leben!) da wanderte sie hinweg, über  
die  
Sterne hinaus.

## KOMMENTAR

3 *in his*: Dies ist die unklare Stelle des Gedichts. Es gibt kein Nomen, zu dem es passte. Daher kann man wohl eine Ellipse annehmen. Da das sich auf das Jahr beziehende Nomen fehlt, nehmen wir ein unterdrücktes *annis* an. Wohl wäre *anno* die logischere Ergänzung gewesen, denn dann könnte man sich denken „in dem Jahr 1400“, aber man sieht bisweilen solch einen grammatisch falschen Plural auf mittelalterlichen Inschriften. Auch muss man hier den herrschenden Reimzwang bedenken.

3 *Februarii septimo idus*: Der römische Kalender zählt die Iden des Februar am 13. Tag, und sieben Tage davon abgerechnet, einschließlich des ersten und des letzten, bringt das Datum zum 7. Februar.

4 *peragravit*: Das Wort muss als das Verb gesehen werden, welches für die Datumszeile relevant ist. Deshalb ist der Anfang dieser Zeile nicht in chronologisch korrekter Abfolge: die Seele kann nicht zunächst „in der Ewigkeit“ leben und erst danach „abwandern“. Der Satz *vivat in æternis* muss daher verstanden werden als eine Interjektion, als ein eingeschobener Zwischensatz.

4 *sidus*: ist „der Stern“, ohne weitere Kennung, aber wahrscheinlich ist „die Sterne“ gemeint – der Reimzwang obwaltet hier schon wieder und verlangt den Singular.

## STILUNTERSUCHUNG

Die ersten beiden Verse sind prosodisch stimmig, wenn man nachsichtig sein will bei dem Namen, und die übliche – und erlaubte – Zäsurfreiheit in den beiden ersten Versen bedenkt.<sup>20</sup> Der dritte Vers jedoch, mit seiner notorisch schwierigen Datumsinformation, entspricht nicht der Metrumsregel.<sup>21</sup> Die letzte Zeile ist wiederum prosodisch korrekt.

Im Folgenden wird die Versanordnung und das komplexe Reimschema gezeigt. Die Pfeile im linken und rechten Rand (↓↑) deuten auf den vertikalen Reimverbund zwischen den entsprechenden Halbverspaaren, die Doppelpfeile (↔) weisen auf das horizontale lautliche Verhältnis zwischen den beiden Vershälften. Das X zeigt die zusätzlich schragenweise Verknüpfung innerhalb des ersten Verspaares.

1	↓	Ele Bowet, <u>grata</u>	↔∨	mulier, iacet hic tumul <u>ata</u> .	↓
2	↑	Roberti <u>nata</u>	↔∧	fuit Ufford hæc vocit <u>ata</u> .	↑
3	↓	M C <u>quater in his</u>		Februarii septimo <u>idus</u>	↓
4	↑	( <u>Vivat in æternis</u> !)		peragravit tunc super <u>sidus</u> .	↑

Vv. 1-2 sind mit doppelsilbigem Reim verbunden, und sogar mit gleichlautendem Zäsur- und Endreim, derselbe reiche Reim erscheint also viermal. Das Verspaar 3/4 hat auch doppelsilbigen Versend-Reim, *idus* ↔ *sidus*. Die davon abweichenden Zäsurwörter weisen noch interessanteren Verbund auf, denn hier reimen sich nicht nur die Wortenden (*-is*), hier sind die beiden Verse in ihrem ganzen Verlauf miteinander verbunden durch eine klangliche Ähnlichkeit – eine besonders eindrucksvolle Leistung der Versifikation.

<sup>20</sup> *grata* und *nata* dürften an dieser, der Zäsurstelle, keine lange Silbe aufweisen, da sie ja nominative sind. Zäsurfreiheit genommen, und gewährt.

<sup>21</sup> Es gibt einen prosodischen Fehler in v.3: *quater* sollte an dieser Stelle weder eine lange zweite, noch eine lange erste Silbe haben. *septimo idus* sollte eigentlich eine Elision zwischen den beiden Wörtern haben, aber die Abweichung ist gestattet um der Rettung des Metrums willen.

Die Wortwahl dieser Inschrift folgt ausgetretenen Pfaden, welche schon von manchen anderen Autoren begangen wurden. Aber in der letzten Zeile horcht man auf: da sieht man die Seele über die Sterne hinweg in die Ewigkeit wandern.

## LITERATUR

Felgate, T.M., Suffolk Heraldic Brasses, East Anglian Magazine Ltd., Ipswich (Suffolk), 1978, 131

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

Oswald, Gert, Lexikon der Heraldik, Mannheim/Wien/Zürich 1984

Stephenson, Mill, A List of Monumental Brasses in the British Isles, ursprünglich 1926, Nachdruck 1964, Hadley Bros., 476

Suffling, Ernest R., English Church Brasses from the 13th to the 17th Century, 1910, Kingsmead Facsimile Nachdruck 1970, 314

Clulow, Mary (Derby) hat Ele Bowets Stammbaum belegt aus:

<http://www.familysearch.org/Eng/Search/PRF/individual-record.asp?recid=840467420>

Abrieb: Reinhard Lamp; Photographie: Bodo Margraf (Welt, Eiderstedt)

Reinhard Lamp, Hamburg