

REINHARD LAMP

Die Grabplatte des John Rudyng oder wie ein misshandeltes Denkmal in alter Pracht ersteht

Ort

Das Denkmal befindet sich im Chorraum der St. Andrew's Kirche in Biggleswade, Bedfordshire und ist einer großen Platte aus dunklem Purbeck-Marmor aufgelegt. Im Laufe der Jahrhunderte wurde es schwer beschädigt, indem viele der zahlreichen, in den Stein eingelegten Einzelteile verschwanden.

Im 19. Jahrhundert hat eine wohlmeinende, aber unsinnige Restaurierung das Monument auseinandergepflückt. Die verbliebenen Fragmente wurden aus dem Fußboden gerissen und, unter Missachtung ihrer Bedeutung und Zusammengehörigkeit, zu einem sinnlosen geometrischen Muster in die Chorwand eingesetzt. So wurden die einzelnen Leistenstücke des Randtextes entgegen ihrer inhaltlichen Abfolge aneinandergesetzt, wobei dann die letzte Zeile am Anfang und die erste am Ende erschien. Offensichtlich wussten die Verantwortlichen nicht, was sie da taten.

Im Zuge dieser kopflosen Unternehmung wurde sogar die wichtige Figur des Todes verbannt – unglaublich aber wahr – und verschwand. Sie tauchte aber später wieder auf und kam schließlich in den Besitz der *Society of Antiquaries*.¹

Nach einem Brand im Jahre 1954 wurde die Kirche einer grundlegenden Restaurierung unterzogen. Der Fußboden des Chorraumes wurde geöffnet, man fand die originale Grabplatte, und die Einzelteile wurden

1 Griffin beschreibt, wie die Figur des Todes bei einem Händler in Ramsgate gefunden und vom Altertumsforscher W. J. Mercer erstanden wurde, dessen Witwe sie der *Society of Antiquaries* übergab. GRIFFIN 1936, S. 254.

entsprechend ihrer richtigen Ordnung wieder der Platte aufgelegt. Dabei erhielt auch die Figur des Todes ihren angestammten Platz zurück.²



Abb. 1: Grabplatte Rudyng, Foto Kevin Herring.

2 Der Gemeinde-Kirchenrat hatte entschieden, das Denkmal nicht zu restaurieren, aber der Geschäftsführer der *Monumental Brass Society* bat ihn erfolgreich, diesen Beschluss zurückzunehmen. Zum Dank übergab die *Society of Antiquaries* ihre Figur des Todes und finanzierte großzügig die Restaurierung. Laut KULICKE 1955.

Kommemorierte Person

John Rudyng starb im Oktober oder November 1471. Er war ein kirchlicher Würdenträger, Inhaber vieler hochrangiger Ämter und Präbenden. Er war Archidiakon von Stow (1455-56), Archidiakon von Bedfordshire (1460-68), besaß die Präbende von Biggleswade (1467), die er 1468 aufgab, als er Archidiakon von Northamptonshire wurde. Im Jahre 1471 wurde er Archidiakon von Lincoln und erhielt die Pfründe von Sutton-cum-Bucks.³ Nach Aussagen des Randtextes sowie der Fußinschrift hatte er einen akademischen Titel des Rechtes.

In seinem Testament verfügte er seine Bestattung in der zu seiner Pfründe gehörigen Kirche von Buckingham.⁴ Da sein Denkmal nun aber in Biggleswade ist, muss es wohl eine Änderung seines Willens gegeben haben, oder eine Zwangslage. Es muss da schon fertig gewesen sein, wahrscheinlich hatte Rudyng es selber nach seinen Vorgaben in allen Einzelheiten so erstellen lassen, ausgenommen wohl die Texte. Das Todesdatum wurde nie hinzugefügt.⁵

Beschreibung

Rudyngs Grabbildnis ist eine riesige Kalksteinplatte von 343 x 152 cm mit darauf separat eingelegten, messingenen Bild- und Textelementen, einer Fußinschrift von 640 x 880 cm, einer Figur des Todes von 47 x 12,7 cm, und heraldischen Emblemen. Es war ursprünglich ein außergewöhnlich komplexes Denkmal, ist heute aber nur noch in Teilen erhalten. Schon im 18. Jahrhundert war es schwer beschädigt, als Gough eine Zeichnung veröffentlichte, die den damaligen Zustand festhielt.⁶

3 GRIFFIN 1936, S. 255.

4 Rudyng machte sein Testament am 1. Oktober 1481. Darin verfügte er, man bestatte ihn im Chorraum seiner Kirche von Buckingham. Siehe ALFRED GIBBONS, *Early Lincoln Wills*, 1888, S. 196. Das Original ist einsehbar unter der Internetkennung: <https://prezi.com/w-xbbvxfexfi/the-books-of-john-rudyng/>

5 SAUL 2008, S. 156.

6 GOUGH, 1786-1799, S. 273, wie dargestellt bei GRIFFIN, 1936, S. 250. / Es kann eingesehen werden unter der Internetkennung: <https://prezi.com/w-xbbvxfexfi/the-books-of-john-rudyng/>

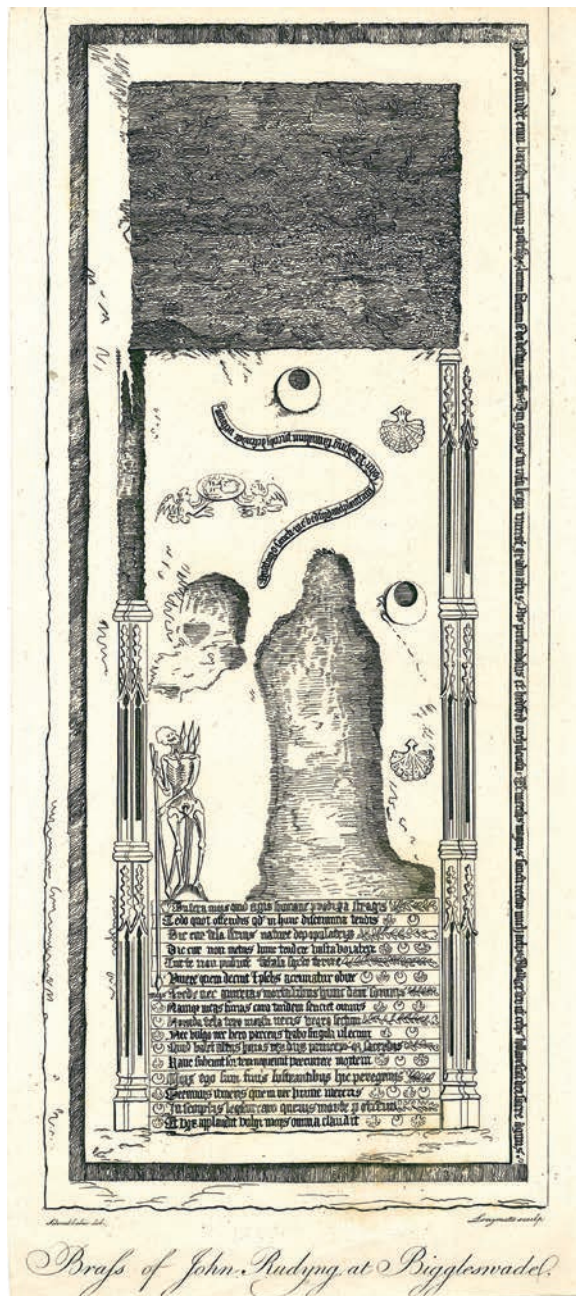


Abb. 2: Zeichnung der Platte im Zustand Ende des 18. Jh.

Diese zeigt zwischen Baldachinpfeilern die leere Einbettung der knienden Gestalt des Kommemorierten, mit einem oberhalb sich entwickelnden, geschwungenen Gebetsband. Innerhalb der Schlinge ist das bärtige, abgetrennte Haupt Johannes des Täufers in einer von zwei schwebenden Engeln gehaltenen Schale.



Abb. 3: Matrix der Gestalt des Kommemorierten. Abrieb u. Foto K. Herring.

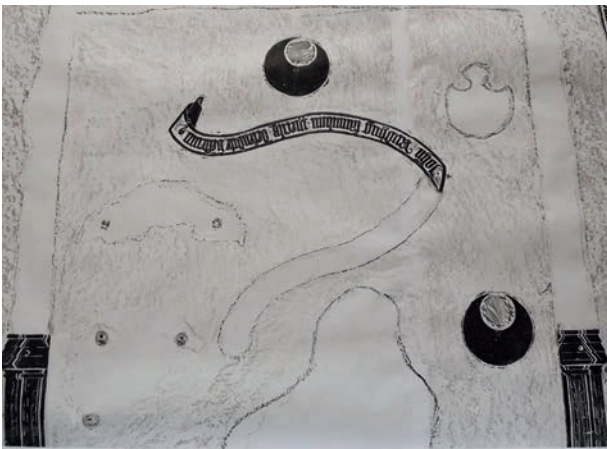


Abb. 4: Matrix der Schale für Johannes' Haupt. Abrieb u. Foto K. Herring.

Neben der Figur und an den linken Baldachinpfiler angelehnt, steht ein etwa halb so hohes, greuliches Skelett, das den Tod darstellt. Er grinst zur Mittelfigur hoch und stößt die längere der beiden Lanzen, die seine Rechte hält, in den linken Rand des unter ihm befindlichen Fußtextes hinein. Auf seinem Rücken trägt er drei Speere.



Abb. 5a: Skelett, Foto Kevin Herring.



Abb. 5b: Skelett, Abrieb R. Lamp, Foto K. Herring.

Die übrige Oberfläche enthält je zwei heraldische Mondsicheln und Muscheln, Rudyngs Embleme.



Abb. 6: Rudyngs Wappen.⁷

7 GRIFFIN 1936, S.254. / Rudyngs Bibel enthält sein Wappen. Es kann eingesehen werden unter der Internetkennung: <https://prezi.com/w-xbbv-fxefxi/the-books-of-john-rudyng/>

Zuoberst sieht man eine große, flache, mit Nieten besteckte Einbettung, die über die gesamte obere Fläche des Denkmals reicht; dort fehlt also eine große Messingplatte.

Unterhalb der Figur des Todes und der Mittelfigur schließt die Fußinschrift an und füllt den Raum zwischen den Baldachinpfählern bis zum Bildabschluss. Ein Randtext auf einem separat eingelegten Messingband umschloss früher das Denkmal – nur die bildrechte Langseite war damals erhalten. Man erkennt, wie groß schon zu Goughs Zeit der Schaden war.

Heute noch vorhanden sind:	Eine Hälfte des Gebetsbandes Zwei heraldische Mondsicheln Drei Bandleisten des Randtextes Die Baldachinpfähler Die Fußinschrift Die Figur des Todes.
----------------------------	---

Glücklicherweise sind die fehlenden Texte überliefert und zuhanden bei Macklin und Griffin.⁸

Eine offene Frage

Haines⁹ meldet schon nicht mehr die Johannes-Schale, aber – und zwar diese als verloren – mehr Embleme, einen Baldachin, Engel, und vier Heilige, namentlich SS. Johannes Baptista, Anna, Elisabeth, und Maria von Ägypten, all diese Figuren ohne Angaben, wie sie identifiziert werden konnten,¹⁰ und ohne Näheres zu ihrer Verortung und Gruppierung und auch ohne seine Quelle zu nennen.

Die Steinplatte besitzt also nur noch wenige ihrer ursprünglich zahlreichen, seltenen, und höchst eindrucksvollen Auflageelemente, aber

8 MACKLIN 1907, S. 148. / GRIFFIN 1936, S. 253-254.

9 HAINES, H., *Manual for the Study of Monumental Brasses*, vol. II, Oxford/London 1861, Kingsmead reprint 1970, S. 4.

10 Die Hl. Anna hat kein Attribut, erscheint nur im Zusammenhang mit Tochter Maria und Enkel Jesus, diese Begleitpersonen aber sind nicht mitgemeldet. Mit Elisabeth kann wohl am ehesten die hessische Landgräfin gemeint sein. Sie ist erkennbar an ihrem Korb mit Lebensmitteln für die Armen und ist auf dem Kontinent hochverehrt. Maria von Ägypten, eine frühe Heilige, wird dargestellt als ihre Blöße mit ihrer Haarpracht bedeckend, wodurch sie mit Maria Magdalena verwechselt werden kann, einer weitaus stärker verehrten Heiligen. Da also nicht alle Heilige erkennbar wären, ist zu vermuten, dass sie mit ihrem Namen gekennzeichnet waren.

insgesamt kann man sich vorstellen, wie sie vor ihrer Zerrüttung gewesen sein muss.

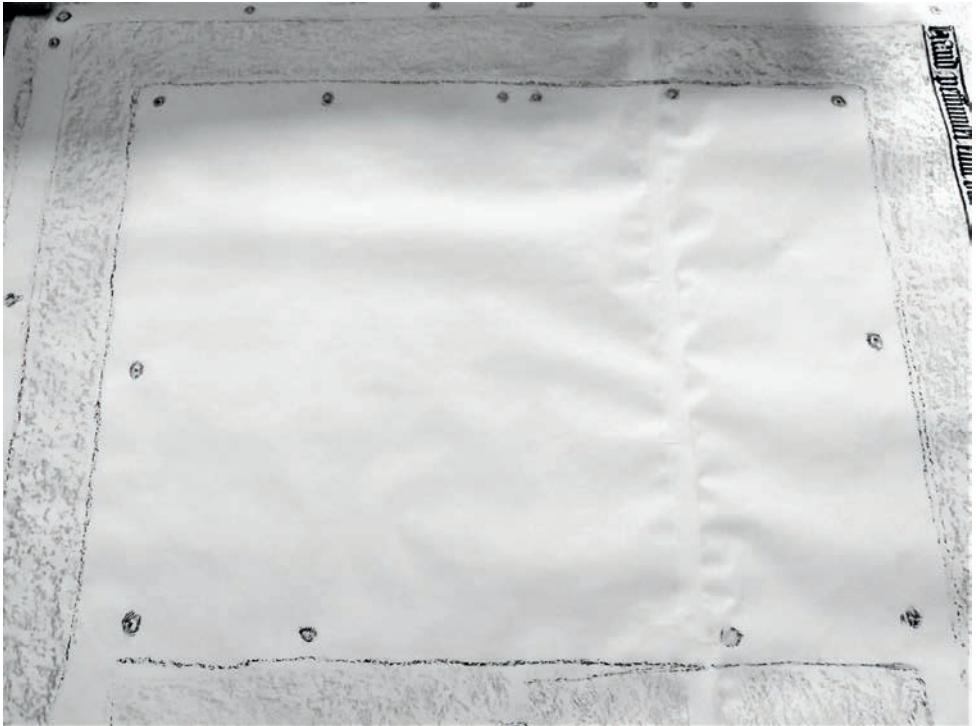


Abb. 7: Leerstelle, Matrix für verlorene Messingplatte. Die Befestigungsnieten auf der Steinplatte wurden durch Abrieb sichtbar gemacht. Abrieb und Foto K. Herring.

Man möchte wohl wissen, was Inhalt und Funktion der verlorenen Metallplatte war. Rudyngs Testament birgt keine Einzelheiten darüber, enthält praktisch nur seine zahlreichen Vermächtnisse. Einen Vertrag mit einer Werkstatt hat es sicher gegeben, aber der liegt nicht vor,¹¹ und so bleibt die Vermutung.

Die von Haines gemeldeten Elemente können sich nur auf der besagten Messingplatte befunden haben. Die eingelegten Baldachinpfeiler hatten noch nicht ihre Oberteile erreicht, brechen nämlich ab, als sie an die Einbettung stoßen, also vor ihrer Vollendung mit einem Dachgewöl-

¹¹ Ein Vertrag mit einer Werkstatt liegt Verf. nicht vor.

be. Sie verlängern sich demnach im Fortgang auf der Platte, und zwar ungewöhnlicherweise in Gravur. In dieser Technik war dann der gesamte Oberteil des Denkmals gestaltet.

Dieser einzigartige, abrupte und totale Wechsel vom Einlegemodus auf die Gravur deutet auf einen fundamentalen inhaltlichen Bruch innerhalb der Komposition. Die grobe und böse Figur des Todes mit seiner heidnischen Botschaft, bei ihm sei das Ende, ist auf dem Grabmal eines Geistlichen schlechterdings unvorstellbar und kann auf einem christlich geprägten Bild eigentlich nur bestehen, wenn es mit einem optisch wirksamen, fein ausgestalteten und größer dimensionierten Gegendenkmal kontrastiert wird, das auf die Fortsetzung des Lebens in der geistigen Welt hinweist. In einen solchen Kontext würde Haines' Meldung der Engel und der vier Heiligen passen.

Dies ist dann wohl zu erwarten auf der verlorenen Messingplatte. So könnte das Monument auf seinem unteren Teil die vom Tod bestimmte, irdische Welt zum Thema gehabt haben, das Oberteil dagegen die himmlische Welt, eine Szene, in der die Seele des Kommemorierten von seinen Namensheiligen und anderen Heiligen umgeben und Gott empfohlen wird, und dann aus der Gruppe heraus von Engeln in den Himmel, in die Wolken des Baldachindaches getragen wird – also eine *elevatio animae*, eine Seelentracht.¹²

Damit wäre eine ästhetisch befriedigende und theologisch stimmige Komposition, eine allseits gerundete Darstellung entstanden. Eine Konjektur ist dies, sicher, aber wenn das entworfen Bild überzeugt, darf man sich vielleicht dies Monument tatsächlich so vorstellen.

12 Das vielleicht späteste erhaltene Beispiel einer *elevatio animae* ist die Seelentracht auf der Platte Walter Beauchamp in Checkenden (etwa 1430).

Inschriften

A) Gebetsband

Die Inschrift ist in Textur ausgespart geschnitten, die bei Griffin dokumentierten Textteile erscheinen hier in Antiqua-Schrift innerhalb geschweifter Klammern.¹³



Abb. 8a, 8b: Gebetsband, Fotos u. Abrieb K. Herring.

¹³ Nach LACK, STUCHFIELD and WHITTEMORE, *The Monumental Brasses of Bedfordshire*, London, 1992, S. 13.

Text

{Quatuor O sancti me Bedford archilevitam}

John Rudyng famulum precibz defendite vestrum

Klartext, mit Interpunktion

{Quatuor O sancti, me, Bedford archilevitam,}

John Rudyng, famulum, precibus defendite vestrum!

Übersetzung

{O Ihr vier Heiligen, beschützt mich, den Archidiakon von Bedford,}

Euren Diener und Priester John Rudyng, mit Gebeten!

Kommentar

1 *Quatuor sancti*: Gemeint sind sicher die vier Heiligen aus Haines' Bericht.

2 *famulus*: bedeutete im Mittelalter „Student“, was hier nicht passt. In klassischem Latein war der Sinn „Helfer“, aber auch „Priester einer bestimmten Gottheit“. Möglicherweise wurde das Wort gewählt als Beleg der Demut. So wird es hier mit beiden Bedeutungen wiedergegeben.

Stiluntersuchung

Das Gebetsband ist ein Couplet bestehend aus zwei Hexametern. Die Schrift ist ausgespart geschnittene Textur-Minuskel.

B) Randinschrift

Nur drei Messingleisten von der rechten Langseite sind erhalten.¹⁴ Die Schrift ist ausgesparte Textur. Das i ist nicht selten überpunktet. Unterstrichene Buchstaben deuten hier Ligaturen (*nexus litterarum*) an, Unterstrich ist im Original Oberstrich und ist eine Abbrueviaturmarke. Schnörkel trennen die Verse voneinander. Die verlorenen, aber dokumentierten Textteile erscheinen hier in Antiqua-Schrift in geschweiften Klammern.

¹⁴ Nach der „County Series“ für Bedfordshire (*Monumental Brass Society*), S. 13.



Abb. 9a, 9b, 9c: Inschriftenband, Fotos u. Abriebe K. Herring.

Text

{Rudyng marmoreus lapis est datus iste Johanni quem trucidis ethereus rex salvet ab ore tyranni}

**Haud pessumdet eum barathri resupina potestas § lumen sidereum sed ei det diua
maiestas § Qui gravis in vita legum vir erat graduatus § Bis prebendatus
Et bedford archilevita § Et meritis magnus sancti**

{rector michaelis Glowcetir ut celis hillarescat [sic] det sacer agnus Hujus basilice sponsus fuerat meritosus talis erat qualem descripsi plus liberalem}

Klartext, versmäßig angeordnet, mit Interpunktion versehen

- 1 {Rudyng marmoreus lapis est datus iste Johanni.
- 2 Quem trucidis ethereus rex salvet ab ore tyranni, }
- 3 Haud pessumdet eum barathri resupina potestas,
- 4 Lumen sidereum sed ei det diua maiestas.
- 5 Qui gravis in vita legum vir erat graduatus,
- 6 Bis prebendatus et Bedford archilevita
- 7 Et meritis magnus¹⁵ sancti {rector michaelis
- 8 Glowcetir.¹⁶ Ut celis hilarescat det sacer agnus,
- 9 Hujus basilice sponsus fuerat meritosus.
- 10 Talis erat qualem descripsi plus liberalem }

Übersetzung

- 1 {Dem Johannes Rudyng ist diese Marmorplatte gewidmet.
- 2 Möge der himmlische König ihn bewahren vor des grimmigen
Tyrannen Rachen,}
- 3 Möge die Gewalt der in der Tiefe lauernden Hölle nicht sein
Verderben sein,
- 4 Vielmehr die göttliche Majestät ihm ihr himmlisches Licht
schenken.

15 Seltsam mutet „magnus“ an im Zusammenhang „meritis magnus sancti rector michaelis“. Man hätte eher „magnis“ erwartet, aber das Reimsystem weist seine Richtigkeit aus.

16 Wenn es auch unwahrscheinlich aussieht, V. 8 ist stimmig:
Glow ce tir **ut** ce **lis** hi la **res** cat **det** sa cer **ag** nus.

- 5 Er war ernsthaft in seinem Leben, ein Absolvent des Studiums
der Rechte,
6 Hatte zwei Pfründen, war Archidiakon von Bedford,
7 Und groß in seinen Verdiensten als {Pfarrherr von St. Michaelis in
8 Gloucester. Möge das Heilige Lamm gewähren, dass er sich
freue in den Himmeln,
9 Er, der sich dieser Kirche in verdienstvoller Weise ganz hingab.
10 Er war so wie ich ihn geschildert habe, überdies hochherzig,
edel und großzügig.}

Kommentar

- 3 *resupina*: „rücklings, zurückgebogen“; vorgeschlagen: „lau-
ernd“. (Das Bild ist das einer Katze, zurückgekrümmt
auf der Lauer liegend, zum Angriffssprung auf die
Beute.)
- 3 *barathrum*: ist aus dem Griechischen und bedeutet „Abgrund“,
im Übertragenen „die Unterwelt, die Hölle“.
- 9 *sponsus*: ist „der Verlobte“, aber hier verstanden als „hingege-
ben“.
- 10 *plus*: „und mehr noch; überdies“ – diese Übersetzung ist
ein Versuch.
- 10 *liberalis*: Die Grundbedeutung ist „edel“, aber das Wort hat
viele Schattierungen. Hier ist wohl gemeint: „groß-
herzig; edelmütig; anständig“; diese Untertöne soll-
ten in der Übersetzung mit anklingen.

Stiluntersuchung

Das Gedicht besteht aus zehn Hexametern.¹⁷

Es besitzt auch feine Reimkunst. Im folgenden Diagramm verdeutlichen
die Pfeile in den Rändern die vertikalen Reime, links zwischen den ers-

17 Abweichung von der klassischen Regel zeigt *liberalem* (V.10), das eigentlich eine
lange erste Silbe hat und hier mit kurzem [i] gesprochen werden muss. V. 9: *basilli-
ce* ist ein weiteres Beispiel für ungenaue Silbenquantitäten, denn es hat drei aufein-
ander folgende kurze Silben, was bedeutet, dass stimmige Prosodie nicht erreicht
werden kann. Mit einem Kunstgriff, der die erste Silbe längt, geht es dann. Solche
Verstöße gegen die Quantitätenregelung kommen in mittelalterlicher Dichtung auf
Grabinschriften in England oft vor. Sie mindern nicht die dichterische Leistung.

ten, rechts den zweiten Vershälften, die mittleren zeigen den horizontalen oder verschränkten Verbund innerhalb des Verses an. Die Farben erklären sich selbst.

1	↓	{Rudyng marmoreus		lapis est datus iste Johanni.	↓
2	↑	Quem trucis ethereus		rex salvet ab ore tyranni, }	↑
3	↓	Haud pessumdet eum		barathri resupina potestas,	↓
4	↑	Lumen sidereum		sed ei det diva maiestas.	↑
5		Qui gravis in vita	∨	legum vir erat graduatus,	
6		Bis prebendatus	∧	et Bedford archilevita	
7		Et meritis magnus	∨	sancti {rector michaelis	
8		Glowcetur. Ut celis	∧	hilarescat det sacer agnus,	
9		Hujus basilice sponsus	↔	fuerat meritosus.	
10		Talis erat qualem	↔	descripsi plus liberalem. }	

Die ersten vier Verse sind durch reiche, also doppelsilbige Endreime verbunden: *-anni / -estas*, aber ebenfalls mit doppelsilbigen ZäsurReimen: *-reus / -eum*. Vv. 5/6 sowie auch 7/8 haben Schragenreim, das Verspaar 9/10 leoninischen Reim. Wir haben hier ein höchst komplexes und interessantes Reimsystem, welches die Zeilen durch ein filigranes und abwechslungsreiches Muster miteinander verbindet und so den gedanklichen Zusammenhang und die dichterische Substanz verstärkt.

Die Wortwahl ist hochinteressant. Die erste Hälfte des Lexikfeldes ist theologischer Natur. Die Hölle steht deutlich im Vordergrund und wird in den dunkelsten Farben ausgemalt, die die Vorstellung anregen: *barathrum* „Abgrund, unergründliche Tiefe“. Sie wird nicht so sehr als Abstraktum vorgeführt, sondern als wäre sie ein mit eigenem Willen begabtes Subjekt: *tyrannus*, und als sei sie auf das Anrichten von Unheil aus: *trux* „grimmig, schrecklich“, *resupinus* gedeutet als „hinterrücks lauernd“ wie in einem Hinterhalt, um die Seele ins Verderben zu reißen (*pessumdare*).

Dies Bedeutungsfeld erhält Gegengewicht durch Anrufe Gottes, Gebete, die im Konjunktiv um die Rettung des Kommemorierten und um seine gnädige Aufnahme in den Himmel bitten. Mehrfach werden die himmlischen Mächte beschworen. Auch diese erscheinen wie lebendige, willensbegabte Subjekte: *rex ethereus* „himmlischer König“, *sacer agnus* „Heiliges Lamm“, häufiger aber ist die abstrakte Göttlichkeit betont: *lu-*

men sidereum „Sonnenlicht“, *diva maiestas* „göttliche Majestät“, *celis* „in den Himmeln“.

Das Thema schwingt dann hinüber ins Weltliche, zum Leben des Kommemorierten, bezeichnet seine Ämter (vielmehr eine Auswahl aus der langen Liste), und seine Fähigkeiten, unterstreicht seine Verdienste (das Wort erscheint zweimal, nämlich in Vv. 7 und 9) und seine Tugenden, lässt einen edlen Charakter vor uns entstehen.

Die Ausdrucksbreite ist sehr groß. Seltene und gelehrte Lexis wird verwendet. Die Sprache regt stark die Vorstellung an, ist nachdrücklich und klug komponiert.

C) Fußinschrift



Abb. 10a: Fußinschrift, Foto K. Herring

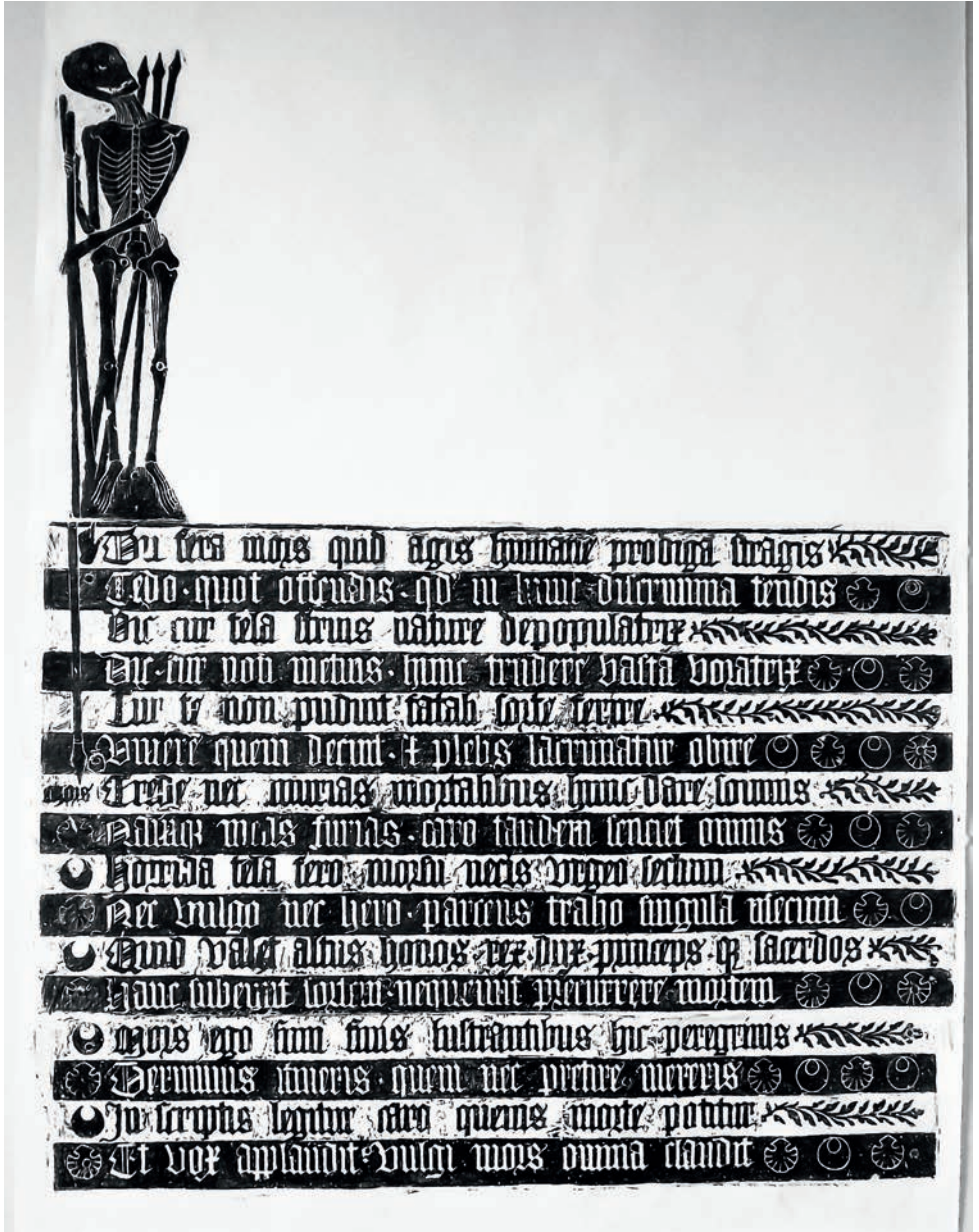


Abb. 10b: Fußinschrift, Abrieb R. Lamp, Fotos K. Herring

Die Schrift ist Textur-Minuskel. Die Zeilen sind alternierend graviert und ausgespart geschnitten. Von V. 8 an steht anfangs eine Muschel und im Wechsel dazu eine Mondsichel, Rudyngs heraldische Embleme. Das Zeilenende wird wechselweise ausgefüllt durch Laubgirlanden und Rudyngs Embleme. Die erste Zeile hat am Eingang eine Manikel, eine kleine Hand, die einen anklagenden Zeigefinger gegen die über ihr stehende Figur des Todes reckt, und durch den Anfang der ersten sechs Verse hindurch sticht die Lanze des Todes in den Text hinein.

Text

1		Tu fera mors quid agis . humane prodiga stragis ~~~
2		Cedo . quot offendis . qd' in hunc discrimina tendis
3		Dic . cur tela struis . nature depopulatrix ~~~~
4		Dic . cur nou metuis . hunc trudere vasta voratrix Ω
5		Cur te nou puduit . fatali sorte ferire ~~~~
6		Vivere quem decuit . & plebs lacrimatur obire ΩΩ
7	Mors	Crede nec iniurias mortalibus hunc dare somnis ~~~~
8	Ω	Namqz meas furias . caro tandem seuciet omnis Ω
9	∩	Horrida tela fero morsu ueris urgeo seclum ~~~~
10	Ω	Nec vulgo nec hero . parceus traho singula mecum Ω
11	∩	Quid valet altus honos . rex . dux . princeps . qz sacerdos ~
12	Ω	Hanc subeunt sortem . nequeunt precurrere mortem Ω
13	∩	Mors ego sum fuis . lustrantibus hic peregrinis ~~~~
14	Ω	Terminus itineris . quem nec pretire mereris ΩΩ
15	∩	In scriptis legitur . caro quem morte potitur ~~~~
16	Ω	Et vox applaudit . vulgi mors omnia claudit Ω

Klartext

mit angemessener Interpunktion

- 1 Tu fera mors, quid agis – humane prodiga stragis?
 2 Cedo: Quot offendis! Quid in hunc discrimina tendis?
 3 Dic: Cur tela struis, nature depopulatrix?
 4 Dic: Cur non metuis hunc trudere, vasta voratrix?
 5 Cur te non puduit fatali sorte ferire
 6 Vivere quem decuit et plebs lacrimatur obire?
 7 Mors: Crede nec iniurias mortalibus hunc dare somnis!
 8 Namque meas furias caro tandem sentiet omnis.
 9 Horrida tela fero: morsu necis urgeo seclum.
 10 Nec vulgo nec hero parcens traho singula mecum.
 11 Quid valet altus honos? Rex, dux, princepsque sacerdos -
 12 Hanc subeunt sortem, nequeunt precurrere mortem.
 13 Mors ego sum, finis lustrantibus hic peregrinis,
 14 Terminus itineris, quem nec preterire mereris!
 15 In scriptis legitur: caro quevis morte potitur.
 16 Et vox applaudit vulgi: Mors omnia claudit.

Übersetzung

- 1 Du wildwütiger Tod, übervoll von menschlichem Verderben und
 Leid, was tust du?
 2 Heraus damit: Wie vielen¹⁸ bringst du Unheil! Was richtest du
 deine Entscheidung gegen diesen Mann?
 3 Sprich: Warum bereitest du deine Speere zum Einsatz, du
 Naturvernichter?
 4 Sag an: Wieso regt sich bei dir kein Gewissen, indem du diesen
 Mann in den Staub trittst, du wüster, öder, roher Fresser?
 5 Warum hast du dich nicht geschämt, mit tödlichem Schlag zu
 erledigen
 6 Ihn, der zu leben verdient hätte, und dessen Tod die Menschen
 beweinen?

18 Nach CARTLIDGE 2015. Siehe Additum.

Tod:

- 7 Glaub nicht, dass der Menschheit ein Unrecht geschieht, indem dieser Mann dem Schlaf, dem Reich der Träume, überantwortet wird.
- 8 Wahrlich, am Ende wird alles Fleisch meine Wut fühlen.
- 9 Ich trage fürchterliche Speere und bedrücke die Welt mit dem Todesbiss.
- 10 Ich schone weder das gemeine Volk noch den großen Herrn, alle und jeden und alles reiße ich mit mir.
- 11 Was nützt hohe Ehre? König, Herzog, Fürst und Priester,
- 12 dieses Los werden sie alle erleiden, sie können dem Tod nicht entrinnen.
- 13 Ich bin der Tod, das Ende für all diese Fremdlinge, die hier herumwandern,
- 14 das Ziel der Reise, welches du nicht zu überschreiten verdienst.
- 15 In Schriften liest man: alles Fleisch ist dem Tod unterworfen.
- 16 Und Volkes Stimme gibt mir recht: der Tod beendet alles.

Kommentar

- 2 *cedo* ist nicht eine Form des Verbs *cedere* hier, sondern eine Interjektion, die den Angeredeten zu antworten auffordert.
- 3 *struis* *struere* ist hier im militärischen Sinn verwendet: „Gefechtsstellung einrichten“.
- 4 *vasta* hat drei Bedeutungen. Als erstes wird in Wörterbüchern zitiert „wüst, verwüstet, öde, leer“, als zweite „riesig“, zuletzt auch „plump, grob, roh“.¹⁹ Das Wort ist ein Homonym, in dem klar voneinander getrennte Bedeutungen in einer und derselben Gestalt erscheinen, aber unterschiedlicher Herkunft sind.²⁰ Die erste und dritte Bedeutung scheint am besten zum

19 Waldes „Etymologisches Wörterbuch der lateinischen Sprache“ wie auch Langenscheidts „Großes Schulwörterbuch“ haben für *vastus* zwei verschiedene Einträge, nämlich „riesig, weit“ und zum anderen „öde, wüst; roh, plump“, wobei die Länge des Stammvokals unterschiedlich gezeichnet ist.

20 Beispiele im Deutschen etwa *Mast, Tau, acht, sieben, Tor*.

- Kontext zu passen, denn schiere Größe wurde dem Tod schon in Vv. 1, 2 zum Vorwurf gemacht, während jetzt eher moralische und atmosphärische Kriterien gemeint zu sein scheinen. Diese Bedeutungsgruppe erhält deshalb hier den Vorzug.²¹
- 6 *lacrimatur*: Das Verb *lacrimare* existiert auch als Deponens, also in passiver Form mit aktivem Sinn, und das ohne Veränderung der Bedeutung: „weinen, beweinen“. Was daran hier ungewöhnlich und interessant ist, ist die Syntax, die angeschlossene Infinitivkonstruktion, die sich wörtlich nicht übersetzen lässt.
- 7 *somnis* Die Deutung als Form von *somnus* „Schlaf“ liegt nahe, denn (seltsamerweise) kommt in dichterischer Sprache das Wort auch im Plural vor.²² Das Wort *somnis* kann aber auch verstanden werden als Dativ Plural von *somnium* „Traum“, in der verkürzten Form von *somniis*. Es deutet dann auf das Reich der Träume. Die Prosodie deckt beide Varianten.
- 9 *urgere* „bedrücken, bedrängen“.²³
- 9 *seclum* eine Nebenform von *seculum*.²⁴

21 Ein Übersetzer sollte sich hüten, aus dem gleichlautenden englischen (und französischen) *vast(e)* „riesig, weit“ zu schließen, dass das lateinische *vastus* auch immer diese Bedeutung hat. Vor allem darf er nicht behaupten, es gebe keine andere; das sähe nicht günstig für ihn aus. Die Bedeutung „verwüsten“ ist schließlich auch im englischen „to devastate“ vorhanden. Vgl. CARTLIDGE 2015, S. 98.

22 So CARTLIDGE 2015, S. 96.

23 Vgl. CARTLIDGE 2015, S. 98: „I drive the world forward“ („Ich treibe die Welt voran“) ist ein Übersetzungsfehler. Der Autor hat sich offenbar von einer positiven Stimmung des englischen Verbs „to urge“ (drängen, ermuntern, vorantreiben) verleiten lassen: weder aber besitzt das lateinische *urgere* eine solche positive Konnotation, noch erlaubt der Kontext diese hier. Der Tod jubelt vielmehr über seine zerstörerische Macht und hat nicht im geringsten die Wohlfahrt der Menschheit im Sinn. Überdies liegt hier ein schwerer Verständnismangel vor, denn der Autor begeht einen Anachronismus, einen illegitimen Rücktransfer von einer späteren, aufklärerischen Vorstellung (etwa Darwins Evolutionstheorie) auf das Mittelalter, dem der Fortschrittsgedanke jedoch völlig fremd war. Die Schöpfung galt als vollkommenes Wunderwerk und als Offenbarung von Gottes Weisheit.

24 Das Wort „world“, von althochdeutsch „werald“, bedeutet interessanterweise eigentlich „ein Menschenalter“.

- 13 *peregrinus* bedeutet „Fremdling“. Der im Mittelalter aufgekommene christliche Sinn „Pilger“ gehört nicht in den Wortschatz dieses heidnischen, rüden Charakters des Todes, der „alles beendet“.²⁵
- 14 *pretire* verkürzt für *preterire*, eigentlich *praeterire*, bei fehlendem Abbreivaturzeichen, das aber absichtlich, um das Metrum zu retten, denn die erste Silbe ist lang.

Stiluntersuchung

Der Text ist ein aus sechzehn Hexametern bestehendes lateinisches Gedicht.²⁶ Das System von Zäsur- und Endreimen ist filigran und eindrucksvoll. Inhaltlich ist es ein Streitgespräch zwischen einem Trauernden, vielleicht einem Freund, einem Verwandten, vielleicht dem Dichter, oder ganz allgemein der Menschheit insgesamt, als Vertreter des Lebens, der den Tod anklagt wegen seines rücksichtslosen, mörderischen Unwesens, und andererseits dem Tod, der die Antwort nicht schuldig bleibt.²⁷

25 Vgl. CARTLIDGE 2015, S. 98.

26 Nur wenige Abweichungen von der klassischen Prosodieregel sind hier anzumerken. Die Wörter *Cedo* (V. 2) und *itineris* (V. 1) haben eine kurze erste Silbe, während das Metrum hier eine lange braucht. In den anderen Fällen ist es umgekehrt: von Haus aus haben *traho* (V. 10) und *caro* (Vv. 8, 15) eine lange Endsilbe, werden hier aber kurz gesprochen. Bei *pretire* fehlt das Abbreivaturzeichen absichtlich, damit das Metrum gerettet werde, denn *praeterire* hat eine lange erste Silbe. Alle diese Bemerkungen sollen keineswegs das Urteil über die dichterische Qualität des Textes als Ganzes mindern. Mittelalterliche Grabinschriften in England weisen oft solche Abweichungen auf: die Dichter nahmen sie in Kauf.

27 Das Gedicht ist nicht, wie N. Saul (SAUL 2015, S. 156) meint, ein Zwiegespräch zwischen dem Tod und Rudyng, denn von dem wird in der 3. Person Singular gesprochen (*hunc* in Vv. 2 und 7), sondern ein Streit zwischen dem Tod und einer „Ersten Stimme“, einem Anwalt der Menschheit.

Auch dies Gedicht besitzt ein kunstvolles Reimsystem.

1	Tu fera mors, quid agis ↔	humane prodiga stragis ?	
2	Cedo: Quot offendis! ↔	Quid in hunc discrimina tendis!	
3	↓ Dic: Cur tela struis,	nature depopulatrix?	↓
4	↑ Dic : Cur non metu is	hunc trudere, vasta voratrix?	↑
5	↓ Cur te non puduit	fatali sorte ferire	↓
6	↑ Vivere quem decuit	et plebs lacrimatur obire ?	↑
7	↓ (Mors:) Crede nec iniurias	mortalibus hunc dare somnis!	↓
8	↑ Namque meas furias	caro tandem sentiet omnis.	↑
9	↓ Horrida tela fero:	morsu necis urgeo seclum.	↓
10	↑ Nec vulgo nec hero	parcens traho singula mecum.	↑
11	Quid valet altus hon os ? ↔	Rex, dux, princepsque sacer dos -	
12	Hanc subeunt sortem, ↔	nequeunt precurrere mortem.	
13	Mors ego sum, finis ↔	lustrantibus hic peregrinis,	
14	Terminus itin eris, ↔	quem nec pretire mer eris!	
15	In scriptis leg itur: ↔	caro quevis morte pot itur.	
16	Et vox appl audit ↔	vulgi: Mors omnia cl audit.	

Vv. 1/2 beginnen mit reichen, doppelsilbigen, leoninischen Reimen.²⁸ Die nächsten vier Verspaare, nämlich Vv. 3/4, 5/6, 7/8 und 9/10, sind alle vertikal verbunden mit doppelsilbigen Zäsur- und unterschiedlichen Endreimen, ein imposantes Spiel. Dann kommen Vv.11-16 mit wiederum (fast immer) doppelsilbigen leoninischen Reimen.

Nicht genug damit, verbindet der Dichter seine Worte zusätzlich durch reimunabhängige Klangwirkung oder eingestreute Binnenreime. So erscheint in V. 4 die eindruckliche Doppelung der Anfangskonsonanten von *vasta voratrix*. In Vv. 3, 4, und 5 (also in drei zusammenhängenden Zeilen) schafft der vorherrschende Vokal [u:] eine düstere Atmosphäre der Bedrohung. Vv. 9 und 10 haben viele [o:]-Laute in den Wortendungen: zusätzlich zu den Reimen *fero* und *hero* hören wir *urgeo*, *vulgo* und *traho*. Man möchte in diesen beiden Versen das auftrumpfende „Hoho“ unbarmherzigen Gelächters hören. V. 12 fügt den Binnenreim *subeunt / nequeunt* hinzu, V. 15 dem schon sowieso reichen leoninischen Reim das

28 Leoninische Reime verbinden das Zäsurwort mit dem Ende eines Verses.

Paar *scriptis / quevis*.²⁹ Auf diese Weise kommt zusätzliche Klangwirkung zusammen.

Ein weiterer Effekt wird erzielt durch Rhythmus. Vv. 2 und 3 haben nicht nur die beiden ersten Wörter *Dic* und *cur* gemeinsam, sondern auch denselben Rhythmus bis zur Zäsur, dessen Silben zusätzlich durch Reim verbunden sind, zudem reichen, doppelsilbigen Reim. Durch solche Gleichlautung wird besonderer Nachdruck auf dies Verspaar gelegt. Ein ähnlicher, bewusster Einsatz des Rhythmus erscheint in V. 11, wo vier lange Silben in Folge (*Rex, dux, princeps*) wie Hammerschläge fallen und die Wichtigkeit der Aussage unterstreichen, sowie der letzte Vers, welcher fast ausschließlich aus solch schweren Silben besteht.

Insgesamt stellt die Versifikation eine großartige Leistung dar. Der erste Teil des Gedichtes ist getragen von eindrucksvoller Rhetorik. Der Tod wird direkt angegriffen, in einer Kanonade von Vorwürfen. Die Wiederholung wird als Strukturelement eingesetzt, wodurch die Aussage verstärkt wird. Dabei verhindert eine leichte Variation eine ermüdende Doppelung. Die fünf ersten Verse sind geprägt von rhetorischen Fragen, eingeleitet durch Fragewörter in möglichster Abwechslung: *quid* (zweimal), *quot* und (dreimal) *cur*, hinzu kommen die Imperative *cedo* und (zweimal) *dic*. Der Tod wird in den harschesten Tönen angeklagt, der Anwalt des Lebens wirft ihm mangelndes Einfühlungsvermögen in seinen Entscheidungen vor, er lässt kein gutes Stück an ihm. Wir bekommen ein prächtiges Beispiel für histrionischen Gestus geliefert, der aber nicht ohne echte Gefühle ist, denn man spürt doch Kummer, ehrliche Empörung und Abscheu.

Der zweite Teil ist die Antwort des Todes. Zunächst stellt er fest, dass durch Rudyngs Tod nicht etwa der Menschheit insgesamt ein Unrecht geschieht, und dass am Ende jeder gehen muss. Danach geht es gedanklich wirr weiter. Ihm fällt sonst nicht viel mehr als Selbstverständliches ein, er wird unlogisch und langatmig. Auf die Frage, warum er seine Waffen zum Gefecht richtet, sagt er, er habe schreckliche Waffen.

Das Gedicht ist wegen seiner theatralischen Rhetorik und seiner brillanten Versifikation ein Lese-genuss.

29 Die Paarungen *scriptis / quevis* und *itineris / mereris* sind keine akustischen Reime, aber visuelle. Das kann man oft auf mittellateinischen Inschriften in englischen Kirchen beobachten; es wurde von den Dichtern als genügend angesehen.

Der Inhalt ist wesentlich areligiös, denn mit seiner zentralen Aussage, dass mit dem Tod alles zu Ende ist, verstößt er gegen die christliche Botschaft des Weiterlebens in der geistigen Welt. Ein so heidnisches Epitaph für einen christlichen Priester ist unverständlich, ja unmöglich. Aber man sollte dabei nicht außer Betracht lassen, dass wir zwar nicht genau wissen, was die verlorene Platte enthielt, aber dass dort ein Gegendenkmal zu erwarten ist, eine himmlische Szene, etwa eine Seelentracht, welche die Unheilsfigur negiert durch ihr inhaltlich wichtigeres und optisch größeres Gegengewicht, und die den Eindruck der Fußinschrift aufhebt.

Der Bildgestalter ist ein feinsinniger, kreativer Geist, der über Schranken der Tradition hinweg Neuland in der Sepulkralkunst beschritten hat, ein ganz großer Künstler. Nicht ausgeschlossen ist, dass es Rudyng selber war, denn ihm muss die Gestaltung seines Grabmals ein enges Anliegen gewesen sein. Und wenn es der Werkstattmeister war, so hat er die Vorlage vielleicht modifiziert, auf jeden Fall aber abgeseignet, sodass auch ihm Teil der Ehre gebührt. Der Autor der Texte hat sich als überlegener Meister der lateinischen Sprache erwiesen. Er ist ein Könnler auf dem Feld der Versifikation, hat einen weiten lexikalischen Horizont, ist ein Stilist von raffinierter rhetorischer Kraft. Er hat uns prächtige Dichtung geliefert, die man nicht so leicht vergessen wird. Welch Jammer, dass er namenlos geblieben ist.

So war – und ist – diese Grabplatte ein außergewöhnlich reiches und kostbares Monument.

Schriftanalyse

Man fragt sich, warum im Fußtext die Anordnung der alternierend ausgesparten und gravierten Schrift gewählt wurde, da ihr keine Signifikanz zukommt, nicht einmal ein ästhetischer Gewinn zuzusprechen ist. Sie wäre nun aber gerade hier ein hervorragendes Mittel gewesen, um den Sprecherwechsel zu markieren, vom Advokaten des Lebens, der „Ersten Stimme“, hin zu der antwortenden Figur des Todes, eine Methode, die höchst sinnvoll und wirksam auf dem Denkmal des John Blodwell in Balsham, Cambridgeshire, angewandt wurde. Überdies hätte sie den Gestalter der Notwendigkeit enthoben, den neuen Sprecher anzukündigen. Das in kleinerer Schrift in den Rand geklemmte Wort „*Mors*“ scheint

ein peinlich verlegener Zusatz, damit ganz klar werde, wer jetzt auftritt – eine plumpe und hässliche Maßnahme, die deutlich gegenüber der gelungenen und komplexen Anlage des Bildnisses und vor allem der eleganten Dichtung abfällt.

Dies lässt die Annahme zu, dass ein so hervorragender Autor diese Anordnung nicht beabsichtigt haben kann, weder den mechanisch alternierenden Schnitt des Textes noch die hilflose Hinzufügung des Wortes „Mors“, da der Wechsel der Sprecher sich selbst erklärte, wenn beide eine unterschiedliche Textbehandlung erhalten hätten. Die Lanzenspitze zielt eh schon auf den Einsatz der Rede des Todes; all dies hätte den Wechsel deutlich gemacht.

Wenn diese Annahme vernünftig erscheint, erhebt sich natürlich die Frage, warum ein offensichtlich so guter Plan nicht ausgeführt wurde. Zwei Erklärungsversuche bieten sich an:

Vielleicht hatte der Dichter eine „verwechelte Behandlung“ der Schrift verlangt, in der Hoffnung, die Bedeutung des Wortes würde verstanden, worin er sich aber täuschte. Oder der Textschneider hatte zwar verstanden, war aber nach der ersten Zeile aus Versehen, etwa nach einer Pause, mit Gravur fortgefahren. Als er seinen Fehler erkannte, war es schon zu spät, eine Reparatur war nicht mehr möglich, er musste also in seinem System fortfahren. Um ein Missverständnis auszuschließen, hat er dann aus eigenem Ermessen das Wort „Mors“ hinzugefügt.

Wir sollten uns also wohl diesen Text so vorstellen, wie der Dichter ihn wahrscheinlich hat haben wollen, nämlich den ersten Teil in ausgesparter und den zweiten, ab Sprecherwechsel, in graviertem Schrift, sodass das Medium der Technik eine dramaturgische Funktion erhalten hätte. Hatte er vielleicht Balsham besucht, dabei die überragende Gestaltung des Grabmals von John Blodwell studiert, und wurde inspiriert? Wäre sein Plan gelungen, hätte Rudyngs Fußinschrift eine ähnlich überwältigende Wirkung erzielt und wäre damit auf dieselbe künstlerische Höhe gehoben, wie wir sie auf der Platte Blodwell bewundern.

Vielleicht aber waren die Dichter beider Grabmäler ein und dieselbe Person. Denn nicht nur haben beide Texte den verwechselten Schnittmodus, sondern beide sind als Zwiegespräch gestaltet, wobei jedesmal eine der Stimmen als Person nicht eindeutig gekennzeichnet ist. Und bei-

de Texte sind zwar unterschieden in ihrer geistigen Substanz, aber von gleicher, ganz überragender dichterischer Qualität. Blodwell starb 1462, Rudyng 1481: es könnte vielleicht zeitlich passen.

Am Ende ist deutlich, dass Rudyngs Grabmal in gestalterischer Komplexität, sprachlicher Qualität und gedanklichem Tiefgang zu den feinsten seiner Art gehört. Immer klarer zu ahnen, wie das Monument ursprünglich aussah, und wie sinnvoll und eindringlich es als Gesamtkunstwerk gestaltet wurde, ist ein Erlebnis der besonderen Art.

Literatur

- CARTLIDGE, N. (2015), Debate with Death: John Rudyng's Brass in St. Andrew's Church, Biggleswade, in: *Transactions of the Monumental Brass Society*, Bd. XIX/2 (2015), S. 94-100.
- GOUGH, R. (1786-1799), *The Sepulchral Monuments of Great Britain*, Bd. II, 273, Tafel CII, London, wie bei GRIFFIN, loc. cit., Tafel I, S. 250. / Auch unter der Internetkennung: <https://prezi.com/w-xbbvfxefxi/the-books-of-john-rudyng/>
- GRIFFIN, R. (1936): A Brass Once In Biggleswade Church, in: *Antiquaries Journal*, 1936, 16, S. 284-90, und in: *Transactions, Monumental Brass Society*, Bd. VII/6, 1939, S. 251-258.
- HAINES, H. (1861, Nachdruck 1970), *Manual of Monumental Brasses*, 2 Bde., Oxford/London, Kingsmead, Bd. II, S. 4.
- KUHLICKE, K. W. (1955), The Rudyng Brass, Biggleswade, in: *Transactions of the Monumental Brass Society*, Bd. IX/5 (1955), London, 1955, S. 284-285.
- OOSTERWIJK, S. (2008): "For no man mai fro dethes stroke fle", Death and Danse macabre iconography in memorial art, in: *Church Monuments*, 2008, 23, S. 62-87, 166-168.
- OOSTERWIJK, S. (2011), Dance, dialogue and duality: fatal encounters in the medieval Danse Macabre, in: S. OOSTERWIJK, and S KNÖLL (Hrsg.), *Mixed metaphors. The Danse Macabre in medieval and early modern Europe*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, S. 9-42.

Reinhard Lamp: Die Grabplatte des John Rudyng

Seiten 52 bis 81

MACKLIN, H. W. (1907), *The Brasses of England*, London, S. 148-149.

SAUL, N., At the Deathbed of Archdeacon Rudyng, in: *Bulletin* 2008, 108, Monumental Brass Society, S. 155-157.

Nachschlagewerke

GIBBONS, A. W. (1888), *Early Lincoln Wills*, Lincoln. Nachdruck bei Kessinger Legacy Reprints, ISBN 9781165341177, S. 196. / Auch zuhanden bei GRIFFIN, loc.cit., S. 257. / Das Original ist einzusehen unter der Internet-Kennung: <https://prezi.com/w-xbbvfxefxi/the-books-of-john-rudyng/>

LACK, W., STUCHFIELD, M. and WHITTEMORE, P. (1992), *The Monumental Brasses of Bedfordshire*, London, S. 12-13.

Abbildungen

HERRINGS, K.: Fotografien der Grabplatte und seines Abriebs.

Zeichnung, aus GOUGH, *The Sepulchral Monuments*, II, S. 273, Tafel CII.

Danksagung

Ich bin dankbar für die Hilfe meiner Freunde

Kevin Herring, welcher sorgfältig und verlässlich Hintergrund- und Bildmaterial beschaffte sowie seine Fotos der Grabplatte und seines Abriebs zur Verfügung stellte,

und Sophie Oosterwijk, die mein Interesse an Rudyngs Denkmal weckte.

Reinhard Lamp, Hamburg
moreilamp@t-online.de

Additum

Der Fußtext in der Übersetzung von Neil Cartlidge

CARTLIDGE, NEIL, „A Debate with Death: John Rudyng’s Brass in St. Andrew’s Church, Biggleswade“, in: *Transactions of the Monumental Brass Society*, vol. XIX/2 (2015), S. 94-100. Die hervorgehobenen Passagen sind unpassend oder falsch übersetzt.

You cruel Death, prodigal with the disasters you inflict on humanity – what are you doing? I challenge you to say **how many people you will harm by bringing catastrophes upon this one particular man!** Tell me why you range your weapons [against him], you depopulator of nature! Tell me why you’re not afraid to trample down this man, you insatiable devourer! Why were you not ashamed to strike with a fatal destiny one who deserved to live, whose death the people lament with tears?

Don’t think it any kind of outrage to mortal beings that this man should be put to sleep, for ultimately all flesh will feel [the effect of] my rages. I bear terrifying weapons, **driving the world forward** with the bite of mortality. Sparing neither the crowd, nor any hero, I take with me every single thing. What is the good of any lofty honour? Kings, duke, prince and priest, all undergo this fate; they cannot outrun death. I am Death, and this is the finishing-point for every wandering **pilgrim**, the journey’s end that you can never deserve to escape. It is written in the scriptures that all flesh is subject to death: the voice of the people approves, and death is the conclusion of all.