
SCHMUCK

Publiziert in: Ebenhöch, Romina: Anhänger in Buchform. Eine
Geschichte des europäischen Schmucks (1450–1650).
Heidelberg, arthistoricum.net, 2023.
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1289>



***Visus – tactus – odoratus:* Multisensorische Qualitäten und synästhetische Rezeptions- angebote der Buchanhänger⁴⁰⁵**

Schmuckstücke – insbesondere solche in Buchform – sind multisensorisch angelegte Objekte, die den Tastsinn (*tactus*) ebenso ansprechen wie den Sehsinn (*visus*). Darüber hinaus können sie durch Inschriften oder ganze Texte im stillen Lesen oder lauten Rezitieren den Hörsinn (*auditus*) anregen oder durch die Integration duftender Substanzen den Geruchssinn (*odoratus*) reizen. Basierend auf Aristoteles entwickelte sich in Mittelalter und Früher Neuzeit eine rege, literarisch geführte Diskussion über das Vermögen der Sinne als lasterhafte ebenso wie den *affectus devotionis* stimulierende Körperorgane.⁴⁰⁶ Anders als in der theologischen Traktatliteratur treten die Sinne als Darstellungen in der Kunst vor allem in säkularen Kontexten in Erscheinung.⁴⁰⁷ Dem zur Seite lassen sich Objektgattungen wie Schmuck stellen, in denen Verbildlichung und Ansprache der Sinne als dem Objekt inhärent anzusehen sind und die vor allem in Mittelalter und Früher Neuzeit stark religiös geprägt waren.⁴⁰⁸ Bemerkenswerterweise ist das erste Beispiel einer Darstellung der Fünf Sinne ein Schmuckstück und spiegelt damit die Bedeutung von Schmuck als multisensorisch wahrnehmbare Objektgattung.⁴⁰⁹

Zur sinnlich geprägten Rezeption der Buchanhänger als Schmuckobjekte tritt das Bild des Buches als Träger sensorischer Wahrnehmungsakte. Dem Buch als visuellem und taktilem Objekt insbesondere in Bezug auf seine Materialität ist in den letzten Jahren vermehrte Aufmerksamkeit entgegengebracht worden.⁴¹⁰ Auf die restriktive taktile Erfahrbarkeit liturgischer Bücher reagieren Bücher zur individuellen Andacht, in deren Einbandmaterialien sich differenzierte, visuelle wie haptisch reizvolle Eigenschaften greifen lassen.⁴¹¹ Konzeptuell kommt das Zusammenwirken der Sinne mit und auf Objekten insbesondere im Kontext der Rosenkranzandacht zum Tragen. Das Sprechen von Gebeten und das Betrachten äußerer wie innerer Bilder sind dort aufs Engste verknüpft mit dem haptischen Abgleiten der Gebetsperlen, an denen häufig ein Pomander zur gleichzeitigen Aktivierung des Geruchssinnes eingefügt war.⁴¹²

Abb. 42 (Kat.-Nr. 10): Rosenkranzanhänger (Buchbehältnis/Reliquiar), Flandern/
Deutschland, 2. Hälfte 15. Jahrhundert

Aufgrund ihrer Heterogenität ist es schwierig, einen systematischen Überblick über das synästhetische Zusammenspiel sinnlicher Reize in Buchanhängern zu geben. Zahlreiche Objekte stehen im Zusammenhang mit dem Rosenkranz, andere wiederum liefern deutliche Hinweise auf ihren Gebrauch als Duftbehälter und in einigen überschneiden sich beide Ebenen. Spuren differenzierter Wahrnehmungsakte finden sich in Gestalt, Größe und Inhalt ebenso wie in Gebrauch und Funktion, aber auch auf Ebene des Bildprogramms in Form bildimmanenter Komponenten. Dabei changiert das Zusammenwirken multisensorischer Qualitäten nicht nur von Objekt zu Objekt, sondern auch in der synästhetischen Wahrnehmung des Einzelobjekts selbst. Je nachdem, wie das Objekt gebraucht wurde, verschieben sich die sinnlichen Erfahrungen und damit die Zugänge und Bedeutungsebenen. In dem Moment, in dem die Schmuckstücke getragen werden, sind sie häufig für die Träger:innen selbst nur schwer zu betrachten. Im Gegensatz zur limitierten visuellen Wahrnehmung steht das körperliche Empfinden des Gewichtes von Schmuck am Körper der Träger:innen, aber auch das Wahrnehmen integrierter wohlriechender Duftstoffe und das Wissen um die Präsenz schützender Bilder, Formeln und Schriften. Im Tragen der Schmuckstücke steht ihr Körperbezug im Vordergrund, der Gedankenanalogien im Sinne einer Verinnerlichung anregen kann, gleichzeitig aber auch die materielle Präsenz des Objekts und die damit verbundenen ideellen Qualitäten, insbesondere apotropäische, bestärkt.⁴¹³ Das sinnliche Potential der Objekte und ihre Wahrnehmung verändern sich dementsprechend, wenn sie in der Hand der Benutzenden liegen und intensiv betrachtet und berührt werden können.⁴¹⁴ Im Vergleich der Anhänger untereinander wird deutlich, dass die andachtsbegleitende Funktion nicht ausschließlich von deren Bebilderung bestimmt wird. Diese Aufgabe übernimmt auch der Bildträger selbst, der durch seine kleine Größe und seine haptischen Qualitäten in Kombination mit „dem Bild“ eine nahsichtige, konzentrierte und somit andächtige Begegnung möglich macht. Anstatt eines passiven Memorierens in der wissenden Präsenz innerer Bilder findet hier ein aktives Memorieren im Zusammenspiel komplexer Sinneswahrnehmungen statt.⁴¹⁵

Neben den Bildern ist es aber auch das buchförmige Objekt selbst, das als Medium berührt wird. Seine Außenseiten sind plastisch gestaltet und die Handhabung der Verschlüsse ist ebenso wie das Blättern eine sinnliche Erfahrung, die Fingerspitzengefühl erfordert. Im Öffnen der Verschlüsse und im Wenden der filigranen Buchumschläge begeben sich die Betrachtenden in eine Beziehung zum Objekt und seinen Darstellungen, die synästhetisch geprägt ist und die Bilder ebenso begreifbar macht wie den haptischen Gegenstand visuell wahrnehmbar. Während Schrift und Bild als Sinneseindrücke in der Regel auf den ersten Blick erfassbar sind, sind taktile und olfaktorische Elemente häufig nur indirekt und mittelbar nachzuvollziehen und in der kunsthistorischen Forschung nach wie vor unterrepräsentiert, weswegen ihnen im Folgenden besondere Aufmerksamkeit zukommen soll.

Taktilität: (*Noli*) *me tangere*

Berührungspunkte und Handlungsgesten

Der folgende Abschnitt dient der Sichtbarmachung multisensorischer Qualitäten und synästhetischer Wahrnehmungsangebote und offenbart das taktile Potential der Objekte im Zusammenspiel mit den Bildern. Spuren sensorischer Nutzung finden sich vor allem in Form innerbildlicher taktiler Verweise oder Gebrauchs- und Abriebspuren. Sichtbar werden diese im Schmuck insbesondere auf weichen Materialien wie zum Beispiel Perlmutter und Elfenbein. Neben den in der Forschung ausgiebig verhandelten Gebrauchsspuren in Büchern zeugen so zahlreiche weitere Objektgruppen, etwa die sogenannten *Agnus-Dei*-Kapseln, von einer insbesondere auch haptisch geprägten Frömmigkeitspraxis im Mittelalter und der Frühen Neuzeit.⁴¹⁶

Aufgrund ihrer Materialität sind Nutzungsspuren auf Buchanhängern nicht immer eindeutig nachweisbar. In einigen wenigen Fällen jedoch lassen sich, bedingt durch spezifische materielle Begebenheiten, Spuren einer intensiven taktilen Handhabung sichtbar machen, und so zeugen sie als exemplarische Beispiele von einer ausgedehnten Praxis taktiler Objekt-Erfahrung. Ersichtlich wird ein bewusst gesteuertes Berühren einzelner bedeutsamer Stellen beispielsweise auf den Deckelseiten des Anhängers in Berlin (Kat.-Nr. 13). Anders als auf zahlreichen anderen Buchanhängern sind die gravierten Einbanddeckel dort zusätzlich vergoldet, wodurch ein Abrieb der Goldschicht (im Gegensatz zu den unvergoldeten Silberblättern) nachvollziehbar wird. Deutlich ist dort im Zentrum des Bildfeldes mit Mariendarstellungen – an der Stelle, an der sich das Jesuskind befindet – ein Abrieb der Goldschicht zu erkennen (Abb. 62). Taktil erfahrbar ist so nicht nur das Objekt selbst durch seine handliche Größe und Materialität, sondern auch die auf ihm dargestellte Bilderserie. Ein ähnlicher Befund lässt sich an dem kleinen Anhängerbüchlein in München beobachten, auf dem nicht nur Abnutzungsspuren auf den Pergamentblättern von einem wiederholten intensiven Blättern und Lesen zeugen, sondern auch Stauchungen an den Ecken des Goldschmiede-Einbands von einem mehrfachen Tragen des Objektes am Körper (Kat.-Nr. 8).⁴¹⁷

Während das Lesen von Gebrauchsspuren im Wortsinn eine Spurensuche ist, liefern objektbezogene, bildinterne taktile Verweise einen unmittelbaren Zugang. Mehrere Objekte belegen eine gestenreiche Interaktion zwischen Bild und Objekt, die in Berührungspunkten kulminiert, vor allem dem Verschluss der Buchanhänger. So richtet sich beispielsweise die Geste Johannes des Täufers auf dem Anhänger im Louvre im Sinne eines „Offenbarungsaktes“ nicht nur auf das *Agnus Dei*, sondern zugleich auf den Verschluss des Buchobjektes und weist damit auch auf das Buch der Sieben Siegel und die Rolle des Lammes bei der Apokalypse (Kat.-Nr. 40, Abb. 76). Im Sinne einer bewussten Inbezugnahme lassen sich zahlreiche weitere „Handlungsgesten“ verstehen, die auf einigen der Anhänger zu finden sind. Einen besonders elaborierten Fall taktiler Ansprache stellt der Anhänger in Wien dar (Kat.-Nr. 11, Abb. 43–44), weswegen er im

Folgenden als exemplarische Fallstudie in den Blick genommen werden soll. Dabei wird der Fokus insbesondere auf der Überlegung liegen, an welchen Stellen Objekte und ihre Bilderwelt für die Betrachtenden ganz wörtlich begreifbar werden und wie die Bestrebungen nach taktiler Aneignung und visueller Partizipation mit der Buchform und dem kleinen Format interagieren.

Berühren und Küssen: Schmuckobjekt und Bild

Auf dem Anhänger in Wien setzt die Bilderzählung auf den Außenseiten des Anhängers ein. Der Eintritt in das Passionsgeschehen erfolgt auf dem Vorderdeckel mit der Darstellung der Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane, verbildlicht im zentralen Motiv des Judaskusses. Die Bilderzählung endet auf dem Rückdeckel mit der Auferstehung des triumphierend aus dem Sarkophag emporsteigenden Christus (Kat.-Nr. 11). Beide Seiten sind bildstrukturell aufeinander abgestimmt und weisen ein komplexes Bildgefüge auf (Abb. 43). In diesem nehmen nicht nur die beiden Seiten aufeinander Bezug, sondern innerbildliche Details treten auch in einen sinnstiftenden Dialog mit funktionalen Komponenten und medialen Eigenheiten des Objektes.

Einen besonderen Stellenwert erfährt dabei der Verschlussmechanismus als objektimmanenter Einstiegspunkt für die Betrachtenden. Durch die Gestaltung der Außenseiten als Bildträger befindet sich das Scharnier nicht nur am Übergangspunkt zwischen Objekt und Betrachtenden, sondern durch seine Position auch an der Schwelle zwischen zwei Bildräumen. Dort tritt es in eine axiale Beziehung zu einer bildinternen Schwelle, der Pforte zum Garten Gethsemane, an deren Pfosten es gleichsam angebracht scheint und durch die die Soldaten in das Geschehen drängen. Eine ähnliche Einbindung des Scharniers in die innerbildliche Struktur lässt sich auf der gegenüberliegenden Seite mit der Darstellung der Auferstehung beobachten. Das Scharnier leitet dort über zu den beiden horizontalen Längsseiten des Sarkophags, als Ort eines prominent in Szene gesetzten Austritts. An einer dieser Achsen, in unmittelbarer Nähe zum Scharnier, ruht die Hand der Liegefigur und bietet sich als innerbildlicher taktiler Reiz für die Betrachtenden.

Nun wird das Büchlein nicht wie die anderen Buchanhänger mit einem kleinen Haken verschlossen, sondern durch einen Dorn, der durch die drei Ösen gleitet und die beiden Scharniere verschließt. Die Einbindung von Scharnier und Verschlussdorn wird deutlich, wendet man sich der vorangehenden, ebenfalls mit dem Scharnier in Verbindung stehenden Seite zu.

Auf dieser werden die Kreuzabnahme durch Joseph von Arimathäa sowie die Salbung des Leichnams Christi dargestellt (Abb. 44).⁴¹⁸ Im Zentrum des Bildfeldes der Salbung befindet sich der Leichnam Christi auf derselben horizontalen Achse wie der Sarkophag der Auferstehungsszene. Die ausgestreckten und von Nikodemus gehaltenen Beine des Leichnams Christi mit den deutlich erkennbaren Wundmalen werden nun nicht nur durch den hinter ihm liegenden Sarkophag



Abb. 43 (Kat.-Nr. 11): Anhänger in Buchform (Auferstehung und Gefangennahme Christi), Frankreich, Ende 15. Jahrhundert



Abb. 44 (Kat.-Nr. 11): Anhänger in Buchform (Salbung Christi), Frankreich, Ende 15. Jahrhundert

hinterfangen, sondern leiten den Blick der Betrachtenden erneut zu dem davor angebrachten Scharnier.⁴¹⁹ Am unteren Bildrand wendet sich Maria Magdalena kniend dem Leichnam zu. In der linken Ecke, über der Beischrift und unterhalb des Salbgefäßes, befinden sich drei Kreuzesnägel, die im Verhältnis zur innerbildlichen Maßstäblichkeit überdimensioniert wirken. Durch ihre Platzierung und Größe erscheinen sie als *Arma Christi*, als dem narrativen Geschehen entrückte Bildelemente, die einer anderen Bilddimension angehören.⁴²⁰ Gleichzeitig finden sie in ihrem Maßstab ein Pendant im realen Dorn des Verschlussmechanismus, durch den das Büchlein geschlossen und geöffnet werden kann. Kreuzesnägel und Verschlussdorn setzen sich so in ein Verhältnis zu den Wundmalen Christi und dem Scharnier des Objekts.

Die materielle wie funktionale Präsenz des Dornes mag zudem auch der Geste des Petrus auf der Vorderseite eine weitere Ebene als visuelle wie taktile Handlungsgeste für die Betrachtenden liefern. Wenn diese den Dorn bedienen, sehen sie den Apostel das Schwert aus der Scheide ziehen. Dass dieser Konfrontationspunkt für die Betrachtenden durchaus ambivalent ist, bezeugt die Hand Jesu, die sich in dem Bemühen um eine Abwendung des Geschehens auf die Schwertscheide des Petrus legt.

So wie die Betrachtenden innerbildliche Elemente und Handlungsgesten in Verbindung mit Elementen des Schmuckstückes setzen können, lassen sich auch innerbildliche Darstellungen von Berührungen, insbesondere das Küssen des Christuskörpers, auf das Objekt übertragen. Schmuckstücke tragen per se ein inhärentes taktiles Potential, das vor allem durch ihren Körperbezug sowie ihre Größe und Materialität erzeugt wird. Darstellungen innerbildlicher Berührungen überlagern sich so mit den haptischen Qualitäten des Objektes selbst und setzen beide in ein Verhältnis zueinander.

Besonders deutlich wird dies auf der bildtragenden Vorderseite des Büchleins. Auf dieser befindet sich als Einstiegspunkt in das Passionsgeschehen, anders als bei Passionsfolgen üblich, nicht die Darstellung der Verkündigung, sondern die Darstellung des Judaskusses. In der Hand gehalten, wird unmittelbar ein höchst ambivalentes und zugleich taktil reizvolles Bildsujet sichtbar. Während der Judaskuss als verräterische Geste im Bildgeschehen aufgefasst werden muss, liegen dem ersehnten Küssen des Christuskörpers sowie dem realen Küssen devotionaler Objekte etablierte Frömmigkeitsvorstellungen und -praktiken zugrunde.

Die hochrechteckige Form sowie das Bildmotiv und das objektinhärente Potential des Kusses lassen dabei unterschwellig einen Widerhall eines anderen Bildmediums erkennen, den der Paxtafeln oder *instrumenta pacis*.⁴²¹ Diese konnten durchaus auch in Form kleinformatiger Schmuckstücke in Erscheinung treten, wie ein *viereckicht guldenn Pacem mitt Edeln steynenn unnd Berlen unnd eyner gulden kethen* aus dem Halleschen Heiltum zeigt.⁴²² Dieses könnte zudem buchförmig gedacht gewesen sein, da der hochrechteckige Anhänger auf den Schmalseiten offenbar zwei Schließen sowie parallel gesetzte Linien im Stil der Seiten eines geschlossenen Buches aufweist (Abb. 32).

Dabei wurde das Motiv des Judaskusses auf Paxtafeln durchaus bewusst eingesetzt. So schreibt Thomas Richter, dass, „wenn auch nur in seltenen Fällen belegt, mit Hilfe des Bildgegenstandes einer Paxtafel eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Judasverrat stattfinden und positiv, quasi zur eigenen kritischen Standortbestimmung, eingesetzt werden“ konnte.⁴²³ Die ambivalenten Berührungen im Bild können die Betrachtenden animieren und zugleich irritieren und eröffnen ein Spannungsfeld, in dem sie ihre eigene Position immer wieder neu überdenken müssen. Im visuellen sowie objektinhärenten Angebot, welches das Bedürfnis nach taktile Nähe widerspiegelt, wird so auch eine Ambivalenz thematisiert.

Dem verräterischen Judaskuss zu Beginn des BÜchleins steht die verehrende Berührung des Leichnams durch Maria Magdalena entgegen. Auf der Innenseite des letzten Blattes küsst sie dort die Hand des Leichnams Christi mit den deutlich erkennbaren Spuren seines Leidens. Zugleich greift sie mit der linken Hand in das geöffnete Salbgefäß und deutet somit auf ihre Absicht, den Leichnam Christi zu salben. Die dazugehörige Beischrift spricht entsprechend der Bibelstelle einzig von der Beigabe wohlriechender Öle bei der Einwicklung des Leichnams in Leinentücher. Die Absicht Maria Magdalenas, den Leichnam zu salben und zu küssen, tritt als entscheidendes Erzählmotiv erst beim Gang zum Grabe in Erscheinung und wird im Attribut des Salbgefäßes zentrales Element ihrer Ikonographie.⁴²⁴ Entgegen ihrer Absicht, den Körper Christi im Salbungsprozess zu berühren, erscheint ihr der auferstandene Christus in der Gartenszene und der strikten Aufforderung: *noli me tangere* – berühre mich nicht.⁴²⁵

Dem Berührungsverbot zugrunde liegt die Doppelnatur Christi. Die „Unbegreifbarkeit“ des Gottessohnes steigert zugleich die Sehnsucht nach Ansichtigkeit – ein Topos der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Frömmigkeit. In mehreren mittelalterlichen Schriften werden Sehen und Berühren als sich gegenseitig ausschließende Sinneserfahrungen thematisiert: Im Augenblick des Kontaktes, der absoluten Nähe, ist kein Sehen möglich.⁴²⁶ Die Dialektik zwischen Sehen und Berühren kulminiert im Bild der Heiligen, deren Sehnsucht nach Berührung und Ansichtigkeit des Gottessohnes das fromme Bestreben der gläubigen Besitzenden spiegelt.

Aufgrund ihrer Verhandlung von Gottesschau und Begreifbarkeit hat sich die Szene des *Noli me tangere* zu einem visuellen Topos entwickelt, dem sich die Kunstgeschichte bisher vor allem in Bezug auf den Stellenwert der Begreifbarkeit von Darstellungen zugewendet hat.⁴²⁷ Was in der Forschung dabei trotz des hohen Stellenwertes, den man dem visuellen Topos für die bildende Kunst zugesprochen hat, bisher, um im Bild zu bleiben, unberührt blieb, ist die Interaktion zwischen Bild und Bildträger und wie diese die Darstellung des *Noli me tangere* tragen und unterstützen, sie jedoch zugleich in ihrer objektinhärenten, taktilen Aufforderung im Sinne eines *me tange* kontradiktieren. Zur Dialektik des Topos zwischen *visus* und *tactus* hinzu tritt zudem eine weitere häufig übersehene Sinneswahrnehmung – der Geruchssinn (*odoratus*). Die Ikonographie der

Maria Magdalena integriert dabei nicht nur taktile und visuelle Komponenten, sondern transportiert im Attribut des Salbgefäßes mit wohlriechenden Ölen insbesondere auch olfaktorische Konnotationen.⁴²⁸

Duft: *Wo(h)lriechende büchlein*⁴²⁹

Nach dem Fokus auf einer durch die Buchanhänger eher taktil angeregten Sinnesansprache soll es im Folgenden um Objekt und Bild im Zusammenspiel mit der Ansprache des Geruchssinnes gehen. Ähnlich den taktilen Nutzungsspuren sind auch die Duftstoffe nur in den seltensten Fällen überliefert. Der Nachweis und die Deutung olfaktorischer Funktionen und Komponenten von Schmuck lassen sich so einzig mithilfe der Analyse objektimmanenter Eigenschaften nachvollziehen. Mehr als die Hälfte der Buchanhänger diente in ihrer Funktion als Behältnis – was in ihnen jedoch verwahrt wurde, davon haben wir in den seltensten Fällen Zeugnis. Einzig in einem Duft-Objekt hat sich der ursprüngliche Inhalt erhalten und belegt die Nutzung der Buchanhänger als Duftbehältnisse (Kat.-Nr. 48).

Duftbehältnisse hatten eine weit zurückreichende Tradition und erfreuten sich im 16. Jahrhundert außerordentlicher Beliebtheit, wovon eine deutliche Präsenz in der materiellen Kultur zeugt. Sie tauchen zahlreich in Inventaren auf und finden sich dargestellt auf Andachtsbildern und Porträts, nicht selten in Verbindung mit einem Buch und Rosenkranz.⁴³⁰ Welche Rolle dem Duft im Schmuck zukam und auf welche Weise die Buchform hierfür als geeignetes Behältnis erachtet wurde, soll im Folgenden dargelegt werden. Dazu wird in einem ersten Schritt einführend auf die Gattung und den Formenreichtum der Duftbehältnisse und das Spektrum der darin verwahrten Duftstoffe in der für die Buchanhänger relevanten Zeitspanne zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert eingegangen.

Duftbehältnisse und Duftstoffe

Als *Pomander*, *Bisamapfel*, *Balsambüchlein*, *Gewürzbüchlein* oder *Riechkapsel* werden in der Schmuckgeschichte Behältnisse bezeichnet, die zur Aufnahme von Duftstoffen dienten und zum Mitführen am Körper konzipiert waren.⁴³¹ Der Name Pomander leitet sich vom historischen Begriff *pomme d'ambre* (Amberapfel) ab. Damit führt er seinen Inhaltsstoff ebenso in sich wie die häufig anzutreffende Gestalt des Gefäßes in Form eines Apfels. Gleiches gilt für den um 1500 im deutschsprachigen Raum auftretenden Begriff des *Bisamapfels*. Riechstoffe konnten pflanzlichen oder tierischen Ursprungs sein, wobei den tierischen Duftstoffen Bisam (Moschus) und Amber (Ambra) aufgrund ihrer Seltenheit der Rang der kostbarsten Riechstoffe zukam.⁴³² Erstmals tauchen Pomander quellenkundlich im Westen im 12. Jahrhundert auf. Im Jahr 1174 sollen Barbarossa erstmals mit Moschus gefüllte Äpfel überreicht worden sein.⁴³³ Bisamäpfel und

Pomander finden sich anschließend zahlreich in unterschiedlichsten Formen und Ausprägungen insbesondere in französisch-burgundischen Schmuckinventaren. Bisam und Amber konnten als Kugeln in Stoff – sogenannte *sachets* – gehüllt oder als Paste verrieben werden.⁴³⁴ Aufgrund ihrer Materialwertigkeit wurden die Duftstoffe zumeist in entsprechend wertvollen Gefäßen aus Gold und Silber verwahrt. In gehärteter Form konnte Amber auch selbst Grundstoff von Rosenkranzperlen werden.⁴³⁵ Als Paste verrieben, wurde er als Überzug von Pretiosen eingesetzt und in die Vertiefungen von Betnüssen, Anhängerchen oder kleinen Figürchen eingearbeitet.⁴³⁶

Eine bevorzugte Form für die Duftstoffe waren perforierte, (granat-)apfel-förmige oder kugelförmige Gefäße, in denen vor allem Bisam oder auch Amber, entsprechend ihrer Kugelform, in reiner Form eingefasst waren. Aber auch ätherische Öle und Harze konnten, gebunden an textile oder schwammartige Träger, in Behältnissen verwahrt werden. Neben einfachen Behältnissen konnten Pomander auch in mehrere Segmente untergliedert sein und so eine Kombination unterschiedlichster Duftstoffe enthalten.⁴³⁷ Der Formenreichtum der Hohlbehältnisse, aber auch der segmentierten Behältnisse war, wie aus dem erhaltenen Bestand und durch Inventareinträge ersichtlich wird, bei weitem nicht auf die Kugel- oder Apfelform beschränkt. So konnten die Behältnisse auch die Form von Birnen, Fischen, Tauben, Herzen oder Totenköpfen annehmen.⁴³⁸ Im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts scheinen sich Duftstoffe pflanzlichen Ursprungs in dafür vorgesehenen segmentierten Behältnissen einer gesteigerten Beliebtheit zu erfreuen. Sie wurden nun häufig nicht mehr als *Pomander* bezeichnet, sondern vermehrt unter dem Begriff *Balsambüchlein* geführt.⁴³⁹ Den einzelnen Segmenten wurden die Namen der Balsame eingraviert. Beliebt waren hier vor allem pflanzliche Duftstoffe und Gewürze, wie beispielsweise Rose, Nelke und Muskat.⁴⁴⁰

Aufgrund der Kostbarkeit der Duftstoffe, aber auch der Pretiosität der Behältnisse waren Pomander und Balsambüchlein Statussymbole und wurden dementsprechend sichtbar getragen oder in Porträts als wertvoller Besitz in Szene gesetzt. Auf den Objekten selbst findet sich daher nicht selten das Wappen der Besitzenden (Kat.-Nr. 52). Sie konnten am Gürtel, an kleinen Trageringen am Finger und im 16. Jahrhundert bevorzugt als Teil eines Rosenkranzes getragen werden.⁴⁴¹ Dabei blieb ihre Nähe zum Körper nicht auf eine den Status der Besitzenden definierende Funktion beschränkt. Mit den Duftstoffen verbanden sich zum einen apotropäisch-magische, aber auch medizinisch heilsame und theologisch ausdeutbare Vorstellungen. So sollten die Duftstoffe gegen die Pest schützen oder bestimmte Kombinationen von Duftstoffen im Sinne der Temperamentenlehre für bestimmte Konstitutionen förderlich sein.⁴⁴² Zudem wurden Wohlgeruch und Duft auch immer mit Unversehrtheit, Auferstehung und dem Paradies in Verbindung gebracht. In zahlreichen Translationslegenden von Heiligen bilden die Unversehrtheit der Gebeine und der ausströmende Wohlgeruch ein zentrales Moment.⁴⁴³ Aber auch in Namen und Gestalt der Pomander verbirgt

sich ein theologisch bedeutsamer Gehalt. Duft und Apfelform der *Pommes d'ambre* wecken Assoziationen zum duftenden Apfel als sündhafter Frucht im Garten Eden, in dem die verhängnisvolle, aber auch heilsgeschichtlich bedeutendste Frucht anzutreffen ist.

Buchförmige Duftbehältnisse

Aus dem Gesamtbestand der Buchanhänger lassen sich 13 Objekte aufgrund formaler Kriterien als Duftbehältnisse ansprechen. Darüber hinaus gibt es Hinweise, auch die Gruppe der 20 Hinterglasanhänger als Rosenkranzanhänger mit mehr oder weniger ausgeprägter Duftfunktion zu bezeichnen. Sollte dies zutreffen, würde die Funktion als Duftbehältnis mehr als die Hälfte des Bestandes ausmachen. Rein formell lassen sich zwei Gruppen unterscheiden. Im 16. Jahrhundert scheinen vor allem Duftbehältnisse vorherrschend zu sein, welche die in Durchbruch gearbeitete Form des Buches nutzen, um darin einen Duftstoff zu verwahren, der durch die durchbrochene Oberfläche permanent nach außen diffundieren konnte (Abb. 45). In seinem Bedeutungskontext scheinen Buch und Duft hier, insbesondere im Falle einer Kombination mit dem *Agnus Dei*, in einem christologischen Zusammenhang zu stehen und die Funktion des *pomme d'ambre* mit endzeitlichen Erlösungsvorstellungen zu verbinden.⁴⁴⁴

Daneben treten vermehrt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entsprechend allgemeinen Entwicklungstendenzen sogenannte Balsambüchlein in Erscheinung (Kat.-Nr. 44–46). Diese Anhänger sind als opake Kapseln in Buchform gestaltet, in deren Inneren zwischen sechs und acht Segmente zur geordneten und beschrifteten Aufbewahrung von Duftstoffen dienen (Abb. 46), wobei die Beschriftung segmentierter Duftfächer bereits in apfelförmigen Pomandern des 16. Jahrhunderts vorkommt.⁴⁴⁵ Die Bedeutung der Buchform scheint sich im Vergleich zu den vorhergehenden Objekten leicht zu verschieben, da neben der Bedeutung des Buches als Träger der erlösungsstiftenden Heilsgeschichte nun auch seine Funktion als Speicher von geordnetem Wissen tritt. Ähnlich einem botanischen Traktat sind die einzelnen Namen vor allem pflanzlicher Duftstoffe aufgelistet und mit ihrem jeweiligen Duft verknüpft (Kat.-Nr. 44–45).

Bereits der bisher älteste überlieferte Buchanhänger gibt sich als potentielles Duftbehältnis zu erkennen (Kat.-Nr. 47). Der buchförmige Anhänger ist ganz in Durchbrucharbeit gestaltet und durch einen komplizierten Verschluss so gesichert, dass sein Inneres nicht herausfallen kann. Auf seinen Einbanddeckeln liegen sich die Darstellungen des Sündenfalls und der Kreuzigung sinnstiftend gegenüber. Die mögliche Funktion des Objektes als *pomme d'ambre* wiederholt sich in der besonders auffällig herausgearbeiteten und üppig in Szene gesetzten, voller Äpfel hängenden Baumkrone des Baums der Erkenntnis, der auf beiden Seiten von Adam und Eva flankiert wird. Mit der Kreuzigung auf der gegenüberliegenden Seite wird diesem Geschehen ein ikonographisches „Gegengift“ entgegengesetzt. Der aus dem durchbrochenen Gefäß entweichende Duft



Abb. 45 (Kat.-Nr. 48): Anhänger in Buchform, Pomander, Spanien, 16. Jahrhundert



Abb. 46 (Kat.-Nr. 44): Bisamapfel in Buchform, Süddeutschland, um 1620–1650

steht so zwischen zwei Antitypen, dem Holz des Kreuzes und dem Baum der Erkenntnis mit der verbotenen Frucht. Das Behältnis schreibt dem in ihm verwahrten Duftstoff demzufolge einen klaren Funktionsauftrag zu. Es bettet den duftenden *pomme (d'ambre)* in eine Erlösungshoffnung ein, die der Darstellung der verbotenen Frucht eine legitimierende und ausgleichende Bildformel entgegensetzt.

Dabei kommt auch der Buchform selbst eine entscheidende Bedeutung zu. Die Verbindung von Erlösungshoffnung und Duft findet ihre symbolträchtigste Form im Kontext der Buchanhänger, wenn es auf dem als Duftbehältnis konzipierten Buch der Sieben Siegel zu ruhen kommt. Auf drei Buchanhängern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird das *Agnus Dei* auf einem in Durchbrucharbeit gestalteten Buch dargestellt, wodurch auf pointierte Weise Erlösungshoffnung und Duftstoff miteinander verbunden werden (Kat.-Nr. 54–56). Eine interessante Überlegung bietet der Anhänger im British Museum (Kat.-Nr. 54), der umlaufend auf den drei Seiten des Buchschnittes die Inschrift *ECCE AGNUS DEI* trägt und dazu anregt, im Geiste den Fortsatz *qui tollit peccata mundi* mit dem dargestellten Lamm einerseits, aber andererseits auch mit den apotropäischen Qualitäten des vormals von der Inschrift eingefassten Duftstoffes in Verbindung zu bringen.

Anders als die hier beschriebenen Einzelobjekte sind die buchförmigen Behältnisse in den meisten Fällen auf ihre reine Buchform und Funktion als Duftbehältnis beschränkt, ohne darüber hinaus noch als Bildträger zu fungieren. Bildhaft jedoch ist das Buch als ikonische Form der Gefäße. Dieser Eindruck wandelt und erweitert sich, wenn man auch die Anhänger mit Hinterglasmalerei als Duftbehältnisse auffasst. Diese im ersten Moment spekulativ anmutende These

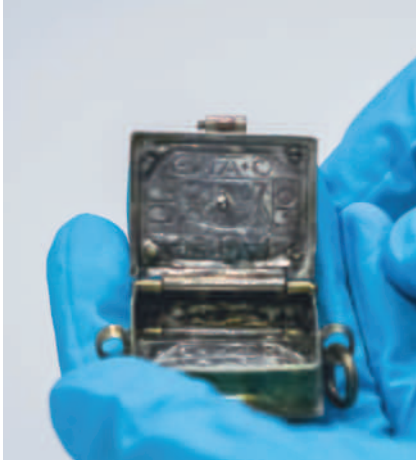


Abb. 47 (Kat.-Nr. 42): Anhänger in Buchform (mit graviertem Spruchband), Süddeutschland, um 1500

entfaltet eine bestechende Plausibilität, wenn man sich dem erhaltenen Bestand und den Hintergründen dieser Objekte zuwendet. Dabei soll es in einem ersten Schritt zuerst um die materielle und gedankliche Verbindung zwischen Duft und Rosenkranz gehen, bevor in einem zweiten Schritt die Gruppe der buchförmigen Rosenkranzanhänger mit Hinterglasmalerei als Duftbehältnisse gelesen werden.

„Durch die Blume gesprochen“

Eine bedeutende Rolle nahmen Duftbehältnisse insbesondere im Kontext des Rosenkranzes ein. Unter allen Rosenkranzabschlüssen sind Gislind Ritz zufolge Bismäpfel neben dem *Agnus Dei* am häufigsten vertreten.⁴⁴⁶ Ihre Quantifizierung beruht dabei hauptsächlich auf einer Betrachtung des Bestands von Inventareinträgen sowie bildlichen Darstellungen von Rosenkränzen.⁴⁴⁷ Interessanterweise wurde in der Geschichte des Rosenkranzgebetes selbst zwar immer wieder auf seine Genese aus der Vorstellung eines geflochtenen Blumenkranzes hingewiesen, ohne dabei jedoch die Symbolkraft der Rose als insbesondere aufgrund ihres Duftes geschätzter Blume anzusprechen. In der Folge wurde auch an keiner Stelle auf den tieferen Zusammenhang zwischen Rosenkranzgebet, duftender Rose und wohlriechendem Duftgefäß hingewiesen. Dabei stellt mit dem Bismäpfel als einem der am häufigsten anzutreffenden Einhänger am Rosenkranz ein Duftbehältnis einen direkten Kontakt zum Sinnbild der Rose für Wohlgeruch her. Die weite Verbreitung der Assoziation zwischen Rose und Duft offenbart ein druckgraphisches Blatt aus der Bibliothèque nationale in Paris, auf dem nicht, wie zu erwarten, die Nase als Riechorgan, sondern die Rose als Symbol für den Geruchssinn im Rahmen der Fünf Sinne gewählt wurde.⁴⁴⁸ Dass der Duft der Rose insbesondere auch im Rahmen des Rosenkranzes bedeutungsvoll ist, bezeugt eine Darstellung der Muttergottes mit dem Christuskind des Gerard



Abb. 48: Illustration der gesprochenen *Ave-Maria*-Gebete als Rosen, Marcus von Weida, *Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft des Rosenkrantz Marie*, Leipzig, 1515

David um 1510–1523.⁴⁴⁹ Auf dem kleinformatigen Ölgemälde hält Maria dem Christuskind eine (duftende) Rose vor die Nase, während der Christusknabe selbst seine Finger über die Perlen eines Rosenkranzes gleiten lässt.

Die Verbindung von gesprochenem, tastendem und mit Duft in Verbindung stehendem Rosenkranzgebet gibt anschaulich ein buchförmiger Rosenkranzeinhänger in Hannover wieder (Kat.-Nr. 42). Ähnlich wie die Einhänger der Gruppe mit Metallblättern inszeniert der Einhänger in Hannover das Buch als verbergendes Behältnis. Seine Einbanddeckel sind beidseitig mit fünf rosettenförmigen Buchschlägen versehen, die mit jeweils einem roten Rubin besetzt sind. Durch den roten Rubin klingt einerseits die Assoziation mit Blut und damit der Passion Christi an. Andererseits wird durch die Form der die Rubine umgebenden Rosetten und insbesondere ihrer roten Farbe das Bild einer Rose als mariologisch konnotierter Blume aufgerufen. Hinter den Rubinen verbirgt sich auf den Einbanddeckeln im Inneren ein beidseitig umlaufendes Spruchband mit dem lateinischen *Ave Maria*, das dadurch als gesprochen markiertes Gebet gekennzeichnet ist (Abb. 47).

Das Spruchband umschließt auf beiden Seiten gravierte Blumendarstellungen im Zentrum, bei denen es sich im ersten Fall erneut um eine Rose und im zweiten um eine Lilie handelt. Im Bild der Blumen wird so auf Maria und das Rosenkranzgebet ebenso verwiesen wie auf das Element des Wohlgeruchs. Aufgrund der Gestalt des Anhängers in Form eines Behältnisses könnte darin ein bildhafter Hinweis auf seinen ursprünglichen Inhalt und seine konkrete Funktion als Duftgefäß zu greifen sein.

Diese These wird durch einen bei Hefner-Alteneck dokumentierten Anhänger in Buchform unterstützt, der in einzelnen Elementen deutliche stilistische Ähnlichkeiten zum Anhänger in Hannover aufweist und seine Funktion als Duftbehältnis

durch Perforationen auf der Vorderseite explizit ausgeformt hat (Kat.-Nr. 43). Damit verbände das Objekt das Bild der Rose mit dem gesprochenen Gebet, welches in dem umlaufenden Spruchband formuliert ist, und somit Sprache mit Duft.

Diese Verbindung lässt sich auch auf anderen Objekten nachweisen. So soll Ludwig I. von Anjou eine Riechnuss besessen haben, in der die Umschrift *ave maria gratia plena* eine direkte Verbindung mit dem Duftstoff eingegangen ist.⁴⁵⁰ In der Vorstellung der Zeitgenoss:innen konnten die gesprochenen *Ave Maria* bildhaft zu Rosen aus dem Mund der Betenden werden, aus denen Maria einen Kranz flicht (Abb. 48).⁴⁵¹ Dem bildhaft gesprochenen Gebet und den Duftelementen im Inneren entsprechen auf der Außenseite die mit Rubinen besetzten Rosetten. Dabei unterstützt auch ihre Anzahl – zehn – eine Deutung der Rosen als Symbole des Sprechaktes, da das Rosenkranzgebet in seiner am weitesten verbreiteten Form aus einer Zehnzahl besteht, wofür sich ein eigenes Zählgerät – der sogenannte Zehner – entwickelt hat.⁴⁵² Das Objekt spiegelt und vollzieht demzufolge auf mehreren Ebenen ebenjene Aktion, die der Sprecher oder die Sprecherin des Gebetes selbst vornimmt – es spricht ein wohlriechendes, rosenförmiges Gebet. In konzentrierter Form gibt es die zentralen Aspekte des Rosenkranzes wieder und schließt diese in der Form des miniaturisierten Buches ein. Behältnis des Sprechaktes ist dabei das Buch, welches den Sprechakt als Ausströmen von Sprache und Atmen mit dem Ausströmen von Duft gleichsetzt und das Gebet so an die symbolische Kraft von Duftstoffen bindet.⁴⁵³

Hinterglasanhänger und Duft

Die Beliebtheit von Bisamäpfeln und *Agnus-Dei*-Anhängern als Elemente einer Rosenkranzgebetskette sowie die sich im Bestand abzeichnende Tendenz der funktionalen Entwicklung der Buchanhänger hin zu Duftbehältnissen liefern zwei zentrale Argumentationsstränge für die potentielle Funktion der sogenannten Hinterglasanhänger in Buchform als Bild- ebenso wie Duftbehältnisse. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie als buchförmige Behältnisse mit häufig perforierten Buchrücken konzipiert sind. Während die doppelt gesetzten kleeblattförmigen Schlaufen einen Hinweis geben, die Objekte als Anhänger bzw. Einhänger eines Rosenkranzes zu lesen, offenbart sich im Inneren der Anhänger eine Leerstelle. Zur Beantwortung der Frage nach dem intendierten Inhalt der Behältnisse sollen die oben genannten Tendenzen im Zusammenhang mit objektimmanenten Elementen gelesen werden, um so dem potentiellen Inhalt und damit der Behältnisfunktion der Anhänger auf die Spur zu kommen. Dabei sei explizit darauf hingewiesen, dass Schmuckstücke und insbesondere Behältnisse nicht nur einer Funktionsbestimmung zugeordnet werden konnten, sondern als Gegenstände gelebter, individueller (Frömmigkeits-)Praxis auch als Behältnisse für zahlreiche weitere Inhalte wie *Agnus-Dei*, Schriftamulette, Reliquien und anderes genutzt werden konnten.



Abb. 49 (Kat.-Nr. 26): Anhänger in Buchform, perforierter Buchrücken, Süddeutschland, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Für die Leseart der Gruppe der Hinterglasobjekte als Duftbehältnisse sprechen:

1. der materielle Befund der Buchform: In der Zusammenschau des materiellen Befundes zeigt sich eine deutliche Tendenz, dass Buchanhänger ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermehrt, in der Folge vielleicht sogar mehrheitlich, als Gefäße zur Verwahrung von Duftstoffen dienen,
2. die Verbindung zwischen Rosenkranz und Duftbehältnis im 16. Jahrhundert,
3. die Gestaltung der Objekte selbst als Behältnis mit perforierten Buchrücken sowie die Verwendung der Hinterglasmalerei für die bildtragenden Einbanddeckel,
4. bildimmanente Hinweise.

Die Gestaltung der Objekte selbst als Behältnisse mit perforierten Buchrücken, in der Kombination mit in Hinterglasmalerei gestalteten Glasplättchen für die bildtragenden Einbanddeckel, liefert die überzeugendste Argumentation. Alle Hinterglasobjekte sind als Behältnisse konstruiert und weisen einen gewölbten Buchrücken auf, der in den meisten Fällen so perforiert ist, dass er zur Emission von Duftstoffen gedient haben könnte (Abb. 49).⁴⁵⁴ Perforationen können zwar auch rein dekorativen Zwecken zugeschrieben werden, finden in der Regel jedoch insbesondere dann Anwendung, wenn es gilt, den Objekten den Charakter oder die Funktion von Durchlässigkeit zuzueignen. Im 15. und 16. Jahrhundert sind Perforationen als praktikables Mittel der Diffusion von Duftstoffen beinahe integraler Bestandteil von Duftbehältnissen, insbesondere auch solcher in Buchform (u. a. Kat.-Nr. 43).⁴⁵⁵ Aber auch der Technik der Hinterglasmalerei sind Beschaffenheiten eigen, die sie besonders geeignet für Duftgefäße



Abb. 50: Jan Provost, Kreuzigung, Niederlande, um 1495

machen. Hinterglasmalerei zeichnet sich dadurch aus, dass die empfindliche bildtragende Fläche auf der Rückseite liegt und so durch die vor ihr liegende Glasplatte geschützt ist. Dies erlaubt, sie für zahlreiche Funktionszusammenhänge anzuwenden. So konnten Hinterglasbilder zum Beispiel auf Siegelringen in Wachs gedrückt und zum Siegeln von Dokumenten benutzt werden.⁴⁵⁶ Im Rahmen der Buchanhänger erlauben die kleinflächigen robusten Glasflächen bei gleichzeitiger Bebilderung der Flächen eine Verwahrung von oberflächenstrapazierenden Materialien wie Duftstoffen und ihren Bindemitteln.⁴⁵⁷ Die Duftstoffe konnten dabei entweder an Trägerstoffe gebunden im Innenraum aufbewahrt oder als Paste in den tiefen Buchrücken eingefügt werden.⁴⁵⁸

Neben den formellen Charakteristika der Buchanhänger, die eine Nutzung als Duftbehältnis nahelegen, könnte sich die Funktion der Objekte auch in der Wahl und Umsetzung des Bildprogramms auf den Glasplättchen spiegeln. Dabei kommt insbesondere solchen Darstellungen eine gewichtige Rolle zu, die selbst Gefäßformen oder Duftstoffe thematisieren und so als selbstreflexive Hinweise der Buchbehältnisse als Duftbehältnisse gelesen werden können.⁴⁵⁹

Unter den Darstellungen tritt insbesondere das Bild der Maria Magdalena hervor. Dem Zusammenhang zwischen der Heiligen und Aspekten sinnlicher Wahrnehmung wurde bisher vor allem ausgehend von der paradigmatischen Gartenszene und dem *Noli me tangere* nachgegangen.⁴⁶⁰ In diesem Kontext kamen vor allem Darstellungen der Heiligen in der bildenden Kunst zur Sprache.⁴⁶¹ Bezeichnenderweise ist Maria Magdalena in Studien zu Rosenkränzen, Betnüssen und Bisamäpfeln als anschauliches Beispiel der Präsenz von Pomandern in der visuellen wie materiellen Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit genutzt



Abb. 51 (Kat.-Nr. 26): Anhänger in Buchform (Kreuzigung mit Maria Magdalena), Süddeutschland, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

worden (Abb. 50).⁴⁶² Dabei tragen Objekte als Bildträger häufig Darstellungen der Heiligen und sind so in ihrer die Sinne ansprechenden Selbstreflexivität sowie in der Verhandlung des Topos zwischen *visus*, *tactus* und *odoratus* ernst zu nehmen.⁴⁶³

Explizit thematisiert und angesprochen werden Duft (und Taktilität) in der Ikonographie der Maria Magdalena im Bild des Salbgefäßes. Dieses wird zu ihrem verweiskräftigsten Attribut und dient als Einstiegspunkt in verschiedene Elemente ihrer Vita. Im Bestand der Hinterglasanhänger tritt Maria Magdalena fünf Mal mit dem Salbgefäß in Erscheinung (Abb. 51, Kat.-Nr. 18, 19, 20, 26, 28). In der Analogiebildung zwischen dargestelltem Gefäß und Behältnis scheint das Attribut der Heiligen dabei ins Zentrum der Darstellung zu rücken. Auf einem Buchanhänger im Vitrocentre in Romont ist Maria Magdalena im Inneren des Anhängers dargestellt (Kat.-Nr. 19). Wie der Buchanhänger in der Hand des Besitzenden liegt, so liegt hier das Salbgefäß mit den wohlriechenden Ölen in ihren Händen. Sie wendet sich mit dem Gefäß in ihren Händen nach links in Richtung des Verschlusses. Diesem Umschlagpunkt folgend erblicken die Betrachtenden die Darstellung des Auferstandenen. Die isolierte Darstellung der Heiligen wandelt sich so in der Bespielung des Objektes zu einem Narrativ, in dem Magdalenas Gang zum Grab in der Absicht, Jesu Leichnam zu salben, mit der Begegnung des Auferstandenen assoziiert werden kann.

Vier weitere Darstellungen der Heiligen scheinen demgegenüber einen anderen Fokus zu setzen (Kat.-Nr. 18, 20, 26, 28). Drei davon sind auf der Außenseite der Anhänger platziert. Alle zeigen die Heilige nicht mehr in einer nahbaren Verbindung zur Auferstehung, sondern eingebunden in die Kreuzigungsszene. Alle Darstellungen weisen eine ähnliche Bildkomposition auf, in der Maria Magdalena in gängiger Manier unterhalb der Kreuzigung dargestellt ist.⁴⁶⁴ Besonders elaboriert setzt der Anhänger in London die Komposition in einen sinnstiftenden Zusammenhang mit dem Bildträger (Kat.-Nr. 20). Erneut wird dort der Aspekt der Taktilität verhandelt. Maria Magdalena umfasst nicht nur

den Kreuzesstamm, sondern weist mit ihrer erhobenen rechten Hand zugleich dezidiert auf den Verschluss des Anhängers. Während ihr Körper dieser Richtung folgt, wendet sie Kopf und Blick zurück zur anderen Seite. Auffällig ist dort das dargestellte Salbgefäß in Szene gesetzt: besonders groß und durch die Wendung Maria Magdalenas nach links auch den gesamten Bildraum rechts vom Kreuz einnehmend. An dieser Stelle steht es in direkter Nähe zum perforierten Buchrücken des Anhängers und verweist so eventuell auf die Funktion des Anhängers als Duftstoffe enthaltendes und diffundierendes Behältnis.

Interessant im Zusammenhang mit der Interpretation der Hinterglasanhänger als Duftbehältnisse ist zudem die Ikonographie Johannes des Evangelisten (Kat.-Nr. 21–22). In seiner Hand trägt der Heilige als Attribut Kelch und Schlange. Beide Motive können nicht nur auf die Vita des Heiligen verweisen, sondern auch auf Gestalt und Funktion des Bildträgers, auf dem sie dargestellt sind. Während der Kelch eine Analogie zum Anhänger in seiner Funktion als Behältnis herstellt, transportiert das Motiv der Schlange ein Assoziationspotential als etabliertes und lange tradiertes Symbol für Gift bzw. Gegengift und Medizin.⁴⁶⁵ Dabei gilt die Schlange nicht nur als Bildformel, sondern auch rein materiell als apotropäisch, so zum Beispiel in Form der sogenannten Natternzähne.⁴⁶⁶ Die Bedeutung der Schlange in der Vita des Evangelisten steht auch in dieser Tradition. Nachdem Johannes ein Opfer zu Ehren der Göttin Artemis verweigert, wird er gezwungen, einen Becher vergifteten Weins – in der Ikonographie symbolisiert durch eine Giftschlange – zu trinken. Seine Glaubenshaltung und -stärke lassen ihn jedoch unbeschadet.⁴⁶⁷ Die sich aus dem Kelch windende Schlange ist auf den Anhängern durch eine feine Linie aus Muschelsilber angedeutet (Kat.-Nr. 21–22). Der feine Farbauftrag des Muschelsilbers entbehrt jeder formgebenden Körperlichkeit und lässt sich innerhalb der Objektgruppe am ehesten noch mit den zahlreichen Darstellungen von Wölkchen in Verbindung bringen, wie sie insbesondere in den Darstellungen des Auferstehenden Verwendung finden. Die Schlange entweicht so bildhaft und materiell in Analogie zu üblen Dünsten und wohlriechenden Gegenmitteln.⁴⁶⁸

Schlangengift und Erlösungshoffnung

Das Bildmotiv der Schlange scheint im Kontext von Duftbehältnissen besonders beliebt gewesen zu sein. Umso erstaunlicher ist, dass Smollich die Schlange (wie die Buchform) in der Liste der Formen und Symbole nicht beschreibt, während sie Anker, Herz, Apfel, Granatapfel, Ei sowie Kröten und Schnecken einzeln aufführt und behandelt.⁴⁶⁹ Als Motiv erscheint die Schlange auf mindestens drei weiteren Buchanhängern, die als Duftbehältnisse genutzt wurden. In diesem Kontext erklärt sie sich insbesondere im Verweis auf den Sündenfall, wie im Anhänger aus Bielefeld (Kat.-Nr. 47), aber auch in der Bedeutung der Duftstoffe als *apotropaion* und Heilmittel. Ein Blick auf eine buchförmige Balsambüchse offenbart dabei ein spannendes Detail (Kat.-Nr. 44): In seinem Inneren birgt der



Abb. 52: Kleinodienbuch Herzog Albrechts V. und seiner Gemahlin Anna von Österreich, Hans Muelich, München, 1552–1555

Anhänger zwölf Kompartimente, in denen entsprechend den Inschriften u. a. Latwerge, Bernstein, Balsam, Gold, Lavendel und Rose aufbewahrt werden sollten (Abb. 46).⁴⁷⁰ Während der Körper des Behältnisses zur Aufnahme der Balsame in Buchform gestaltet ist, befindet sich am Kopf des Anhängers eine zur Tragevorrichtung miniaturisierte Form eines *pomme d'ambre*, an der als Trageöse eine sich in den Schwanz beißende Schlange angebracht ist. Auf den Außenseiten des daran angehängten Buchkörpers sind, in Analogie zur Apfelform des *pomme d'ambre*, Granatäpfel graviert. Dass der runde Knopf als miniaturisierter Pomander zu verstehen ist, davon zeugt die Beschreibung eines buchförmigen Anhängers durch Philipp Hainhofer mit einem ebensolchen *knöpflein* zur Aufnahme von Amber.⁴⁷¹

Dieselbe Kombination von pomanderförmiger Duftkapsel und Schlange findet sich auch im Pretiosenbuch der Anna von Österreich (Abb. 52). Anstelle eines Buches ist dort ein *Agnus Dei* an Schlangenöse und miniaturisierten Amberapfel gehängt, auf dessen Körper ein blutroter Edelstein prominent gesetzt ist. Edelstein und *Agnus Dei* fungieren so als Zeichen für das erlösende Blut des Lammes Gottes, welches die durch *pomme d'ambre* und Schlange versinnbildlichte Erbsünde überwindet.

Schon der Anhänger aus Bielefeld (Kat.-Nr. 47) setzt die Funktion des Duftbehältnisses mit Darstellungen des Sündenfalls und der Kreuzigung in Zusammenhang. In eine ähnliche Richtung deutet auch ein weiterer Anhänger mit dem Motiv der ehernen Schlange (Kat.-Nr. 51, Abb. 53). Das Motiv der ehernen Schlange ist geprägt von seiner Wirkung als apotropäische Bildformel.



Abb. 53 (Kat.-Nr. 51): Anhänger in Buchform (eherne Schlange) (Ausgrabung 2016 Zeitz, Brühl), Deutschland, 16. Jahrhundert

Die Erzählung aus dem 4. Buch Mose beschreibt, wie die alttestamentarischen Juden auf ihrer Wüstenwanderung von Schlangen gebissen wurden und auf Anweisung Gottes an Moses durch das Anblicken einer dafür errichteten, aus Bronze oder Kupfer bestehenden ehernen Schlange geheilt wurden. Am Ende heißt es dort wörtlich: „Und wenn jemanden eine Schlange biss, so sah er die eherne Schlange an und blieb leben“.⁴⁷²

Als von Gott empfohlenes, visuell wirksames Heilmittel gegen einen tödlichen Schlangenbiss entfaltet die Ikonographie der ehernen Schlange im Kontext des amulethhaft erfahrbaren Buchanhängers eine bestechende Wirkmacht als apotropäisches Bildsymbol, welches gleichzeitig die Materialität des „ehernen“ Anhängers involviert. Dabei wird die eherne Schlange zugleich unter Hinzuziehung von Johannes 3,14 als *symbolon* verstanden, das auf Christus als Retter verweist.⁴⁷³ Dementsprechend wird in der Bildtradition die eherne Schlange am T-förmigen Kreuz in Analogie zur Darstellung Christi am Kreuz gebracht.

Ein Blick auf die gegenüberliegende Rückseite offenbart einen spannenden Bezugspunkt: Anstelle eines klar zu dechiffrierenden Bildes befinden sich dort sieben durchstoßene Löcher. Mit Blick auf den Gesamtbefund lassen sich diese am ehesten als Perforationen für Duftstoffe sowie als Verweis auf das Buch der Sieben Siegel lesen. Die Kombination mit dem symbolischen Verweis auf die Sieben Siegel bindet die Ikonographie der ehernen Schlange in ein durch Johannes 3,14 angedeutetes typologisches Bezugssystem, in dem die eherne Schlange auf den Kreuzestod Christi und seine Rolle als Lamm Gottes weist, das die Sünden der Welt hinwegnimmt.

Damit agiert der Anhänger in seiner Bildauswahl mit derselben bildstrategischen Argumentation, die sich auch schon im Anhänger aus Bielefeld (Kat.-Nr. 47) mit der Gegenüberstellung von Sündenfall und Kreuzigung oder in den *Agnus-Dei*-Anhängern beobachten lässt (Kat.-Nr. 45–56). Maßgeblicher Stellvertreter dieser Erlösungshoffnung ist jedoch das Objekt selbst in seiner Buchform, seiner „ehernen“ Materialität und Funktion als Duftbehältnis. Eine noch deutlichere Sprache als visuelle Elemente auf den Anhängern spricht das Objekt selbst durch seine Gestaltung mit Perforationen und insbesondere aufgrund der Verschlussmechanismen. Dieses zeichnet sich nicht nur als „wohlriechendes Büchlein“ aus, sondern im Sinne des Buchs der Sieben Siegel auch als im Diesseits nicht zu öffnendes Buch.⁴⁷⁴

Buch – Körper – Geheimnis: Buchanhänger im Kontext des Rosenkranzes

*Hier endet der goldene Rosenkranz geschmückt durch kurze
Erinnerung an Jesu Taten.*



Abb. 54 (Kat.-Nr. 10): Rosenkranzanhänger Buchbehältnis (Rosenkranzmadonna und Beweinung Christi), Flandern/Deutschland, 2. Hälfte 15. Jahrhundert

Das Zitat markiert den Schlusssatz eines Rosenkranzgebetes, welches in mehreren Handschriften aus dem 15. Jahrhundert überliefert ist und die im Rosenkranz zu den *Ave Maria* zu betenden 50 Zusätze in vierzeiligen Reimstrophen organisiert.⁴⁷⁵ Während der Rosenkranz im folgenden Kapitel noch ausführlich besprochen wird, soll es an dieser Stelle im Sinne einer Hinführung vor allem um eine gedankliche Verbindung zwischen den häufig getrennt gedachten Kategorien gesprochenes Gebet und Schmuckobjekt gehen. In der bildhaften Sprache des Zitats ist die materielle Ebene von Schmuckobjekten durch den bewussten Gebrauch der Worte „golden“ sowie „geschmückt“ verbalisiert.

In der Rosenkranzforschung wurde dem „Schmuck“ des Gebetes in Form von gedichteten Zusätzen oder bildlichen Umsetzungen der Geheimnisse in verschiedenen Untersuchungen nachgegangen.⁴⁷⁶ Bisher kaum Beachtung fand dagegen die Frage, inwiefern der Rosenkranz als Schmuckobjekt selbst eine „goldene An schmückung“ mit Erinnerungen an Jesu Taten erfahren hat. Zu fragen wäre, ob sich die weitverbreitete Bezeichnung des Rosenkranzgebetes als *güldin* und mit Geheimnissen „geschmücktes“ Gebet nicht auch in den Objekten widerspiegelt und dort einen Einfluss auf die Wahrnehmung, Gestaltung und Nutzung des Rosenkranzes als materielles Objekt genommen haben könnte.

Schon früh wurden Rosenkranzgebete mit einer Farbsymbolik versehen. Für das 15. und 16. Jahrhundert finden sich zahlreiche Beispiele für Rosenkranzgebetstexte mit dem Titel *güldin Rosenkranz* für eine Rosenkranzversion, die den gesprochenen *Ave Maria* jeweils einen Zusatz aus dem Leben Christi hinzufügt.⁴⁷⁷ Diese Zusätze werden von den Zeitgenoss:innen als *clausulae*, *meditationes*, *Geheimnisse* oder *Betrachtungen* bezeichnet.⁴⁷⁸ Sie sollen dem mechanischen Beten des *Ave Maria* ein meditatives, bildlich geprägtes Andachtselement und eine narrativ strukturierte und somit fortschreitende (Kom-)Memorationshilfe hinzufügen. Dabei kann sich die Bezeichnung *güldin Rosenkranz*, wie im oben genannten Beispiel, auf den gesamten Rosenkranz und die dort präsenten Geheimnisse erstrecken. Darüber hinaus gibt es aber auch Varianten, die die Geheimnisse des Rosenkranzes in dreimal fünf Geheimnisse unterteilen und unter den Titeln freudenreicher (weißer), schmerzhafter (roter) und glorreicher (goldener) Rosenkranz führen (Abb. 55). In diesem Fall übernimmt Gold die Rolle der Farbe des Triumphes, die der Verherrlichung Christi gewidmet ist, während Weiß und Rot der Empfängnis und Passion Christi zugeordnet sind.⁴⁷⁹

Eine Untersuchung der Frage, inwiefern die als „Schmuck“ bezeichneten Geheimnisse auch materiell in Rosenkränzen in Erscheinung treten, ist für einen Teil der Buchehänger insofern von Bedeutung, als diese „goldenen“ und in der Mehrzahl mit gravierten Szenen aus dem Leben Jesu „geschmückten“ Objekte durch ihre Ösen-Ring-Konstruktion konkret für eine Nutzung als Rosenkranzeinhänger konzipiert sind (Abb. 54).⁴⁸⁰ Der Fokus wird dabei auf den in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datierten Anhängern mit gravierten Metallblättern liegen und auf der Frage, wie diese die Buchform für das Beten des Rosenkranzes und seiner Geheimnisse nutzbar machen (Kat.-Nr. 12–15). In einem zweiten Schritt soll es anschließend um die Frage gehen, welche Rolle der Buchform als metaphorisches, ein Geheimnis bergendes Behältnis des *Logos* zukommt.

Dabei sei an dieser Stelle kurz auf ein Problem in der betreffenden Forschungsliteratur hingewiesen. Obwohl in den Untersuchungen zum Rosenkranz immer wieder von der Vielgestalt der Formen des Rosenkranzgebetes gesprochen wird, finden sich dazu kaum übersichtliche Darlegungen. Die Beschäftigung mit dem Rosenkranzgebet konzentrierte sich vielmehr auf seine Genese, während die Zählgeräte aufgrund der materiellen Überlieferung hauptsächlich für das 17. Jahrhundert aufwärts untersucht wurden.⁴⁸¹ Gisli Ritz hat sich in ihrer

1955 eingereichten Doktorarbeit auf eine grundlegende Aufnahme der Gebetszählschnur konzentriert, bisher als einziges, allerdings nur in gekürzter Version publiziertes Überblickswerk zu Rosenkränzen.⁴⁸² Einen Versuch, Forschungen zum Rosenkranzgebet und erhaltenen Gebetsketten in Kombination mit daran angebrachten Bildersystemen zu lesen, unternahm Moritz Jäger in seiner Dissertation, deren Leistung insbesondere darin liegt, dem Zusammenhang innerer und äußerer Bilder im Kontext von Bildrosenkränzen nachzugehen.⁴⁸³ Trotz dieses Vorstoßes fehlt weiterhin eine Untersuchung der komplexen Kombination von Gebet, Zählgerät und Bildern sowie eine systematische, katalogisierende Analyse von Rosenkranzein- und -anhängern. Rosenkranzeinhänger mit komplexen Bildsystemen, wie die Buchanhänger sie darstellen, kommen weder bei Jäger noch bei Ritz zur Sprache. Die Auseinandersetzung mit den Ein- und Anhängern und insbesondere die Betrachtung der spezifischen Qualitäten der Buchform im Kontext des Rosenkranzgebetes stellt insofern einen Beitrag zur Behebung eines beträchtlichen Forschungsdesiderates dar.

Geheimnisse in Buchform: Verklausulierte Passion

Zur Nähe zwischen Rosenkranz und (Psalter-)Buch

Bevor es um den Zusammenhang zwischen Rosenkranz und Geheimnis gehen soll, sei in einem ersten Schritt die Bedeutung der Buchform im Rahmen der Rosenkranzandacht betrachtet. Dabei gewinnt die Buchform bereits in der Sprachauffassung des Rosenkranzes an Bedeutung. Unter dem Begriff „Rosenkranz“ versteht man heutzutage die Einheit von Rosenkranzgebet und Gebetskette in der etablierten Form als Reihengebet von jeweils zehn *Ave Maria*, gefolgt von einem Vaterunser (*Pater Noster*), in fünffacher Abfolge. Dabei war der heute gebräuchliche Terminus „Rosenkranz“ zwar bereits im 14. Jahrhundert für die Gebetsform, allerdings erst im 17. Jahrhundert auch für die Gebetschnur belegt.⁴⁸⁴ Die im Spätmittelalter gebräuchliche Bezeichnung für die Gebetschnur war vor allem *pater noster*, da die Gebetschnur ursprünglich dazu gedacht war, eine Anzahl von Vaterunsers zu beten, während das Rosenkranzgebet häufig als *psalter* oder *psalterium* bezeichnet wurde.⁴⁸⁵ Dies liegt darin begründet, dass der Rosenkranz in seiner Form auf die Anzahl der 150 Psalmen zurückgeht. Dies spiegelt sich auch in gedruckten Rosenkranzbüchern, die ab 1475 zirkulierten und *unser lieben frauen psalter* oder *von dem psalter und rosenkranz unserer lieben frauen* betitelt waren.⁴⁸⁶ Das Rosenkranzgebet war somit bereits auf Begriffsebene aufs Engste mit dem medial an den Kodex gebundenen Begriff *psalterium* oder *Psalter* verknüpft und veranschaulicht den engen Zusammenhang zwischen ursprünglichem Gebetbuch, Reihengebet und Gebetsgerät. Dabei gewinnt nicht nur die Buchform, sondern auch ihre Miniaturisierung bzw. Verdichtung an potentieller Deutungskraft.

Thomas Lentès zieht aus der simultanen Bezeichnung von Psalter und Rosenkranzgebet auch eine Analogie in ihrer Bedeutung. In seinem Aufsatz *Bildertotale des Heils* entwickelt er die These, dass „der Rosenkranz, dessen Geschichte als Ersatz des Psaltergebets für die Laien begann, nun auch die religiösen und theologischen Funktionen übernommen“ habe.⁴⁸⁷ Zur Veranschaulichung führt Lentès u. a. die *Glossa ordinaria* an, die dem Psalter mehr Geheimnisse zugesprochen habe als den anderen Schriften.⁴⁸⁸ Zudem habe der Psalter nach Cassiodor als Schatz der gesamten Heiligen Schrift gegolten, den Petrus Lombardus gar als die Ansammlung der gesamten Theologie deutete.⁴⁸⁹ Ähnliches gilt auch für das *Ave Maria*, welches nach Klinkhammer einer Zusammenfassung des Heilsgeschehens gleichkomme.⁴⁹⁰

Diese Auffassung vom Rosenkranzgebet in Kombination mit der Begriffsanalogie zwischen (gesprochenem) Psaltertext und Rosenkranzgebet kann sich auch auf die Wahrnehmung der eingehängten Bucheinhänger ausgewirkt haben. Sie sind gleichsam materieller Ausdruck der Abbrüviatur des Psalters zum Reihen- und seiner wiederum mit dieser Verdichtung einhergehenden gegenläufigen Anreicherung multiplizierter Vielgestaltigkeit.⁴⁹¹ Die Buchform fügt sich in diesem Zusammenhang als sinnstiftendes Behältnis, als symbolisches Objekt ein, in dem dieses allumfassende Heilium geborgen und gebunden ist.

Das Rosenkranzgebet und seine Geheimnisse

Spätestens seit dem 15. Jahrhundert gehörten neben dem *Ave Maria* und *Pater Noster* auch die Meditationen oder Rosenkranzgeheimnisse zum festen Bestandteil der Gebetspraxis. Diese wurden als *clausulae, mysterii oder betrachtlinge* bezeichnet und verbanden das Sprechen der Reihengebete mit Meditationen zum Leben Christi und seiner Passion.⁴⁹² Dabei war die Vielfalt an Rosenkranzgebeten und Meditationen in der Zeit der Formierung zahlreich und bei weitem nicht auf einen Typus festgelegt. In den gedruckten Rosenkranzbüchern wird die eindruckliche Vielzahl von Möglichkeiten deutlich, die nach Winston-Allen von fünf, zwölf oder 63 bis hin zu 200 Meditationen reichen konnten.⁴⁹³ Die Meditationen konnten sich an Maria und Christus ebenso richten wie an Heilige oder den Heiligen Geist.⁴⁹⁴

Allerdings setzte sich mit der Zeit vor allem in den verbildlichten Rosenkränzen eine bestimmte Form der Betrachtungen durch, in der die Meditationen auf 15 Geheimnisse reduziert wurden.⁴⁹⁵ Diese wurden in drei Fünfergruppen unterteilt und als freudreicher Rosenkranz (zur Kindheit Jesu), schmerzhafter Rosenkranz (zur Passion) und glorreicher Rosenkranz (Auferstehung und Himmelfahrt) bezeichnet.⁴⁹⁶ Traditionell wurde die Erfindung dieser sogenannten Meditationen, *clausulae* oder Betrachtungen mit dem heiligen Dominikus (1170–1221) und zwei weiteren Dominikanern – Dominikus von Preußen (1384–1460) und Alanus de Rupe (1428–1475) – in Verbindung gebracht.⁴⁹⁷ In der Tat wurde das Rosenkranzgebet durch die Dominikaner propagiert und verbreitet, was



Abb. 55: Weißer, roter und goldener Rosenkranz, Alanus de Rupe, *Psalterium Beate Virginis Mariae*, gedruckt bei Anton Sorg, Augsburg, 1490

einen signifikanten Aufschwung auslöste. Dominikus von Preußens zwischen 1409 bis 1415 konzipierter und auf 50 Meditationen festgelegter Rosenkranz zum Beispiel war mit über 1000 Kopien verbreitet.⁴⁹⁸ Wie Winston-Allen darlegt, lassen sich aber bereits um 1300 Nachweise für Rosenkränze mit Meditationen zum Leben Christi nachweisen, u. a. in einem lateinischen Rosenkranzgebet mit vier weiteren volkssprachlichen Gebetstexten aus dem zisterziensischen Frauenkloster St. Thomas an der Kyll.⁴⁹⁹

Spätestens seit dem 15. Jahrhundert wird durch Alanus de Rupe zudem die legendäre Übergabe des Rosenkranzes durch die Muttergottes an den heiligen Dominikus im Kontext der siegreichen Schlacht bei Muret gegen die Albigenser 1213 in Verbindung gebracht.⁵⁰⁰ Der Rosenkranz soll gleichsam als von Maria ausgegebene Waffe gegen die als Sekte angesehenen Albigenser gewirkt haben.⁵⁰¹ Während die Geschichte um die Übergabe des Rosenkranzes durch Maria in den Bereich der Legendenbildung führt, gilt der Anteil der Dominikaner an der Verbreitung des Rosenkranzes als gesicherte Tatsache und begründet sich nicht zuletzt auf der Einrichtung der sogenannten Rosenkranzbruderschaften.⁵⁰²

Spätestens mit dem Aufkommen der Rosenkranzbruderschaften entwickelte sich das Rosenkranzgebet zu einer Bewegung, die alle gesellschaftlichen Schichten erfasste. Die erste Rosenkranzbruderschaft wurde 1475 in Köln gegründet; die Bewegung breitete sich von dort rasant in ganz Europa aus.⁵⁰³ In den ersten sieben Jahren schlossen sich der Bruderschaft bereits 100 000 Mitglieder an.⁵⁰⁴ Die weite und schnelle Verbreitung der Rosenkranzbruderschaften und in der Folge auch des Rosenkranzgebetes war vor allem auch in der Ausrichtung der

Bruderschaft begründet. Sie kannte keine Eintrittsbeschränkungen oder Mitgliederbeiträge. Einzige Bedingung für die Teilhabe war das Praktizieren des Rosenkranzgebetes. Aber selbst zum Sprechen des Gebetes gab es keine Vorschriften und Einschränkungen. Es konnte im Gehen oder Stehen gesprochen werden, mit oder ohne Meditationen.⁵⁰⁵ Die Mitgliedschaft in der Bruderschaft und das Sprechen des Gebetes versprachen dabei Schutz und Segen im Diesseits ebenso wie im Jenseits. Von 1476 an wurden zahlreiche Ablässe für das Rosenkranzgebet gewährt, darunter 40 Tage durch den päpstlichen Legaten Alexander von Forlì oder gar sieben Jahre und sieben Quarantänen (40 Tage) durch Papst Sixtus IV. im Jahr 1478.⁵⁰⁶

Der materielle Befund: Gebetsketten, Einhänger und Anhänger

Parallel zur Praxis des Reihengebets etablierten sich dazugehörige Zählgeräte, die sogenannten *pater noster*. Die einfachste Form des Zahlgerätes stellten darunter die als Zehner bezeichneten Gebetsketten dar, die aus einer als Gesätz oder Dekade bezeichneten Abfolge von zehn Ave-Maria-Perlen bestanden und von einer größeren Paternoster-Perle abgeschlossen wurden.⁵⁰⁷ Die geläufigste und für beide Geschlechter nachweisbare Form bildete der sogenannte Fünfziger, der sich aus 50 durch jeweils fünf Paternosterperlen unterbrochene Ave-Perlen zusammensetzte. Die Psalterform wiederum meint eine auf 150 Ave-Perlen und 50 internierende Paternosterperlen erweiterte Form der Gebetschnur.⁵⁰⁸ Während die Psalterform sozusagen die materiell „ausgeschriebene“ Form des Rosenkranzgebets mit 15 Gesätzen bildete, wie es 1569 von Papst Pius V. festgelegt wurde, stellten der Zehner ebenso wie der Fünfziger materielle Abkürzungen zum ausführlichen Beten des Rosenkranzes dar.⁵⁰⁹ Am Ende des 16. Jahrhunderts setzte sich schließlich eine Form des Rosenkranzes durch, die den Rosenkranz um drei Zusätze ergänzte, die den drei Kardinaltugenden Glaube, Liebe und Hoffnung zugeordnet waren und am Ende, markiert durch ein Kreuz, durch das Beten des *Credo* abgeschlossen wurden.⁵¹⁰ Neben diesen beinahe kanonischen Gebetszählformen gab es jedoch zahlreiche weitere Möglichkeiten individualisierter Gebetspraktiken und damit auch Anordnungen und Strukturierungen von Gebetsketten. So finden sich in den Katalogen u. a. auch Gebetsketten mit vier, sechs, sieben oder acht Dekaden oder Kombinationen von 5×3 , 6×4 , 3×8 , 4×7 , 8×5 , 9×4 , 3×10 oder 12×5 Gesätzen.⁵¹¹

In den meisten Fällen waren Rosenkranzperlen, insbesondere auch aufgrund ihrer Rolle als taktile Zählhilfe, unbedeutend.⁵¹² Im stetigen Anreihen der gesprochenen einzelnen Gebete dienten die Perlen als Erinnerungsstütze und Leitfaden, an dem innere Bilder oder Meditationen angehängt werden konnten. Dies konnte jedoch auch ganz real geschehen, indem man beispielsweise anstelle der fünf Paternosterperlen zum Abschluss eines Gesätzes miniaturisierte *Arma Christi* zwischen die einzelnen Dekaden einfügte oder Einhänger, die sich durch ihr Bildprogramm als visuelle Ergänzung eigneten (Abb. 56).



Abb. 56: Rosenkranz, Italien, 16. Jahrhundert

Einen raren Befund stellt in diesem Kontext ein Metalldetektorfund von 2021 dar (Finderin Buffy Bailey, Umgebung von York): ein 1,5 cm kleines Goldbüchlein, das vermutlich in das 15. Jahrhundert datiert (Abb. 57). Das miniaturisierte Büchlein ist als geöffnetes Buch gestaltet und zeigt auf den Innenseiten Gravuren zweier Heiliger (Leonhard und Margarethe). Die Außenseiten waren vermutlich in Email gestaltet, worauf die bearbeitete Oberfläche schließen lässt. Neben der Kleinheit des Objektes lässt vor allem der durch den Buchrücken gehende Tunnel an eine Verwendung als eingefädelt Element an einer Rosenkranzkette denken.

Die Praxis, den Rosenkranz durch eingehängte Objekte zu ergänzen, lässt sich nach Ritz bis in das 14. Jahrhundert zurückverfolgen.⁵¹³ Dabei scheint der Einhängler, der häufig zwischen zwei Paternosterperlen gesetzt wurde, im 15. Jahrhundert die dominierende Form gewesen zu sein. Ab 1520 traten ihr zufolge aber auch Anhänger mehr und mehr in Erscheinung und lösten bis 1560 sukzessive den Einhängler ab.⁵¹⁴ Im Bereich der Ein- und Anhänger lässt sich nach Ritz eine eindeutige Quantifizierung festhalten: am häufigsten waren Bisamäpfel, gefolgt von *Agnus-Dei-Anhängern* und Heiligenfiguren.⁵¹⁵ Buchanhänger finden bei ihr keine Erwähnung.

Dass sich solche Einhängler nicht nur als apotropäische oder dekorative Elemente verstehen lassen, sondern sich das auf ihnen vertretene Bildprogramm teilweise mit ganz konkreten Rosenkranzgebetsformen verbinden lässt, legt ein Blick auf den materiellen Bestand nahe. Ein Rosenkranz aus Italien, der in das 16. Jahrhundert datiert, schließt die Gesätze mit bebilderten Paternosterkugeln ab, die, im Sinne der Meditationen, Szenen aus dem Marienleben und der Passion



Abb. 57: Einhänger (?) in Buchform
(Fundort: Yorkshire, Sheriff Hutton
Castle), England oder Frankreich,
15. Jahrhundert

(Verkündigung, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuzigung, Krönung Mariens) sowie als Einstieg und Abschluss das Christusmonogramm *IHS* zeigen (Abb. 56). Ein weiterer Rosenkranz aus der Sammlung Bühler, der in das 17. Jahrhundert datiert, setzt in den zwischen die Gesätze eingehängten Medaillons bildlich vier Geheimnisse des schmerzhaften Rosenkranzes mit den Szenen der Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung um.⁵¹⁶

Zahlreiche heute als Einzelstücke erhaltene Rosenkranzeinhänger aus dem 15. und 16. Jahrhundert weisen Einzelszenen des narrativ gedachten Marien- und Christuslebens auf, die im Kontext dieser Visualisierungstechnik und Strategie der Geheimnisse zu lesen sein könnten (Abb. 58). Darstellungen zum Beispiel der Kreuztragung sind in einem narrativen Zusammenhang wahrscheinlicher als vereinzelt lose eingehängte Bilder.⁵¹⁷ In dieser Hinsicht wäre eine Katalogisierung und Systematisierung szenischer Rosenkranzeinhänger wichtig und lohnend. Dabei mussten die Geheimnisse nicht immer nur ein *Ave Maria* abschließen, sondern konnten auch am Ende einer Dekade stehen. So finden sich auch Geheimnisse zu den Blutvergießungen (Ölgarten, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung).⁵¹⁸ Es wäre zu überlegen, ob gerade diese Auswahl ähnlich wie die *Arma Christi* und Fünf Wunden besonders geeignet war, um als Medaillon an Stelle einer Paternosterperle als bildliches Geheimnis eingefügt zu werden. Der Rosenkranz bezeichnet im 15. Jahrhundert demzufolge ein multimediales System, das gesprochene und geschriebene Rosenkranzgebete, gedruckte Bilderrosenkränze sowie taktile Zählgeräte und additive Bildkomponenten, darunter Einhänger und Anhänger, umfasst.



Abb. 58: Rosenkranzeinhänger, Süddeutschland, um 1500

Das Rosenkranzgebet und seine materiellen wie mentalen Bilder: Ein Forschungsproblem

Auffällig ist, dass sich die beschriebenen Einhänger einer Bildlösung bedienen, die sie wechselseitig mit den sogenannten Bildrosenkränzen verbindet. Von Bedeutung bei den zuvor genannten Beispielen ist, dass sie die Geheimnisse in Form runder Medaillons einhängen. Diese fügen sich einerseits homogen in die aus runden Perlen bestehende Gebetskette ein, andererseits stehen sie dadurch auch in einem visuellen Beziehungsgeflecht und Wechselverhältnis zu druckgraphischen Darstellungen der Meditationen. Dort geben Medaillonrahmen, die zwischen die Rosenkranzperlen eingefügt sind, einen Einblick in die Meditationen. Ein eindrückliches Beispiel dafür stellt ein um 1520 datierter Einhängen im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg dar, der in ähnlicher Darstellung wie auf entsprechenden Druckgraphiken einen himmlischen Rosenkranz mit zwischen die Perlen gehängten Medaillons zeigt (Abb. 59). Damit findet sich der himmlische Rosenkranz nicht nur als schriftlich fixiertes Gebet oder visuell umgesetzt in druckgraphischen Blättern, auf denen in einem Medaillon das gesamte Heilspersonal stellvertretend anwesend ist. Vielmehr kann er, wie der kreisrunde Einhängen nahelegt, auch direkt mit dem Zählgerät verbunden sein. Er dient dann als eine visuelle Verbindung zwischen verbalem Gebet, taktilem Zählgerät und meditiertes „Bildertotale des Heils“ und wird integraler Bestandteil des komplexen Gebetsvorgangs mit all seinen Komponenten.⁵¹⁹

Nach Winston-Allen änderten sich die „picture texts“, wie sie die bildlichen Rosenkränze nennt, anders als die gedruckten Rosenkranzgebete, verhältnismäßig wenig,⁵²⁰ sie sieht dort eine „persistence and apparent uniformity“, die



Abb. 59: Rosenkranzeinhänger/Zierscheibe, Nürnberg, um 1520

sich durch die verschiedensten Medien zieht.⁵²¹ Ihr Blick zielt vor allem auf druckgraphische Blätter, Altarbilder und kleinformatische Andachtsbilder. Was dabei kaum zur Sprache kommt, sind jedoch Bildsysteme, die direkt mit dem Rosenkranz verbunden sind, sei es auf Perlen oder Einhängern, und damit in eine enge Beziehung mit der Rosenkranzkette als Träger treten.

Den zahlreichen Varianten von Rosenkranzgebeten und Meditationen steht in der Forschung also ein relativ eng gefasstes Bildrepertoire der Geheimnisse gegenüber. Darin offenbart sich vor allem ein methodisches Problem. Tragen Objekte Bildprogramme in sich, wird immer wieder versucht, sie auf eine textlich fixierte oder vor allem druckgraphisch umgesetzte Version eines Rosenkranzgebetes zurückzuführen. Das Rosenkranzgebet zeichnet sich jedoch gerade dadurch aus, dass es ein gesprochenes Gebet ist, welches in der Zeit um 1500 so zahlreich variiert werden konnte, dass Patrick Diehl es treffend mit der Varianz im Jazz verglichen hat.⁵²² In diesem Sinne verhalten sich die Meditationen als idealiter meditierte innere Bilder zu den bildlich dargestellten ähnlich wie das gesprochene Gebet zum Text. Dass die zahlreichen Varianten von Meditationen in druckgraphischen Blättern bildhaft nicht ähnlich vielgestaltig umgesetzt sind, liegt vor allem an den medialen Bedingungen der Druckgraphik, die auf eine serielle Umsetzung ausgelegt sind. Nutzt man sie als vorrangig akzeptierte

Quelle zur Analyse bildlicher Umsetzungen der Meditationen, übersieht man gezwungenermaßen das Potential, das bildtragende Objekte als Quelle in sich tragen. Zudem lassen sich die kanonisch gewordenen 15 Rosenkranzgeheimnisse bezeichnenderweise zuerst im Ulmer Bilderrosenkranz aus dem Jahr 1483 greifen und erst 1521 in gedruckter Textform in Albertos da Castellos Rosenkranzbuch.⁵²³

Die mit dem Rosenkranz in Zusammenhang zu bringenden Objekte und deren Bilder könnten eine Bereicherung im Verständnis dieser komplexen ineinandergreifenden Gebetstechnik darstellen. Dazu bedarf es jedoch einer radikalen Neuperspektivierung in der Rosenkranzforschung. Sie könnte die Präsenz der Bilder auf den Objekten ernst nehmen und ihnen den Status einer Primärquelle zusprechen, die den textlich fixierten Gebeten oder gedruckten Bildwerken nicht untergeordnet ist, sondern als gleichwertige Informationsquelle gewertet wird. Erschwert wird dies nach wie vor durch den Mangel an bildtragenden Objekten, die mit dem Rosenkranz in Verbindung zu bringen sind. Dieses Forschungsdesiderat müsste dringend aufgearbeitet werden.⁵²⁴

Bilder auf Rosenkranzperlen können durchaus als additives Bildprogramm gelesen werden, das dem Beten mithilfe der Gebetsperlen eine erweiterte allgemeine Bild- und damit Bedeutungsebene hinzufügt (*imago pietatis, imitatio Christi*, geistige Pilgerschaft etc.). Gleichzeitig können sie aber auch als inhärentes Bildprogramm aufgefasst werden, das in den Perlen bildlich visualisierten Meditationen entspricht. Gerade in dem materiellen wie künstlerischen Anspruch, den diese Objekte verkörpern, liegen Potential und Begründung für individuelle Formen von Meditationen. Die Wahrscheinlichkeit, eine textlich gefasste Gebetsform eines solchen Objektes zu finden, ist relativ gering, wenn es sie überhaupt gab, denn diese Gebetsprozesse und die damit verbundenen Objekte waren Teil der gelebten Praxis. In ihrem Status als materielle Zeugen einer individualisierten Gebetspraxis sind sie jedoch von außergewöhnlicher Aussagekraft und sollten als solche ernst genommen werden.

Eine Inklusion von Bildprogrammen auf Objekten in den Katalog von Bildsystemen der „picture rosaries“ würde die Diskrepanz zwischen textueller Vielgestalt und visueller Homogenität abmildern. Wenn für die Rosenkranzgebete, wie von Dinckmut im *Psalter Mariae* formuliert, gilt, dass *magst du nehmen für dich welchen weg du willst* – wieso sollte dies nicht auch für die bildlich umgesetzten Meditationen in Rosenkränzen gelten?⁵²⁵ Der meditative Weg soll ihm zufolge ein bildlicher sein:

*Gefällt dir aber unter den sechs obgemelten wegen kainer oder hast du mehr andacht zu einem anderen weg so nimm den selben für dich allein das dieses loblich gebet mit fleiss und andacht wird gesprochen nach dem und es bildlich ist und den menschen vergnüglich ist*⁵²⁶

Geheimnisse in Buchform

Wie die Buchform als Behältnis der Rosenkranzgeheimnisse nutzbar gemacht wurde, soll im Folgenden nun anhand konkreter Beispiele deutlich werden. In einem ersten Schritt möchte ich das in den Buchanhängern präsente Bildprogramm auf seine Bedeutung als ideell oder real verbildlichte Geheimnisse hin untersuchen. Zugleich soll dabei auf die unterschiedlichen Ebenen eingegangen werden, die mit den Qualitäten des Buches als verbergendes und offenbarendes Behältnis operieren: vor allem mit seinem kleinen Format (limitierte Wahrnehmung), seinen schimmernden gravierten silbernen Oberflächen (Spiegel), der Überlagerung der Metallblätter sowie seinen bildinternen Elementen (Vorhänge).

Um die Leistung der Buchanhänger als inszeniertes Behältnis der Geheimnisse zu verstehen, gilt es zuerst, die Kategorie Rosenkranzeinhänger mit den Geheimnissen des Rosenkranzes in Verbindung zu bringen. Auffällig ist dabei die gewählte Kreisform, welche die gedruckten Bildrosenkränze mit der Rundform der Zählgerätsperlen und der runden Einhänger visuell verbindet. Das Element des Einblicks, das vor allem durch die segmentierte Rundform der Medaillons, vergleichbar dem Sehen durch ein Schlüsselloch, zustande kommt, ist wohl in Kombination mit dem kleinen Format von zentraler Bedeutung für ein Verständnis dieser Bildfindung, in Bildwerken ebenso wie auf Objekten.⁵²⁷ In diesem Zusammenhang kommt den Einhängern eine besonders signifikante Aussagekraft zu, der in der Rosenkranzforschung bisher noch nicht angemessen nachgegangen wurde. Sie sind materieller Ausdruck einer an und mit den Objekten vollzogenen Gebets- und Meditationspraxis. Als Vorstoß in diese Richtung ist dieses Kapitel zu verstehen, das anhand der spezifischen Form der Buchanhänger exemplarisch der Frage nachgehen soll, auf welche Art und Weise ein idealiter meditiertes Geheimnis in ein materiell umgesetztes Bildkonzept überführt wird.

Clausulae – Meditationen – Betrachtungen – Geheimnisse – schon die historischen Begriffe tragen den visuell komplexen Anspruch des Rosenkranz(-gebetes) mit sich, der sich auch auf materiell umgesetzte Bilder überträgt. Interessant ist, dass der Begriff des Geheimnisses erstmals im 16. Jahrhundert auftaucht. Während die zeitgenössische Bedeutung des Geheimnisses vor allem auf zwischenmenschlicher Ebene angesiedelt ist, war es in seinem Ursprung vor allem religiös konnotiert. So äußert sich Martin Luther (1483–1546) in Ermangelung einer passenden Übertragung des Wortes *mysterium* wie folgt darüber:

*Ich kan heutigs tags kein deudsch finden auf das wort mysterium, und were gleich gut das wir blieben bei dem selbigen krieichischen wort [...] es heiszt ja so viel als secretum, ein solch ding das aus den augen gethan und verporgen ist, das nieman sihet, und gehet gemeiniglich die wort an, als wenn etwas gesagt wird das man nicht verstehet, spricht man das ist verdackt, da ist etwas hinden [...] eben dasselbig verporgen heiszt eigentlich mysterium, ich heitze es ein geheimnis.*⁵²⁸



Abb. 60:
Codex Rotundus,
Burgund, 2. Hälfte
15. Jahrhundert

In der Kunstgeschichte wurde dem Konzept des geheimen, verbergenden und zugleich offenbarenden Sehens anhand unterschiedlicher Metaphern nachgegangen. Neben der Schwelle, dem Fenster und dem Schleier bzw. Vorhang ist es auch der Spiegel, der als Metapher auftritt und ein visionäres, imaginatives oder erkenntnisreiches Sehen markiert.⁵²⁹ Wie Husemann in Anlehnung an Belting konstatiert, weisen erstaunlich viele Andachtsbilder eine Affinität zum runden Format auf.⁵³⁰ Der Kreis als vollkommenste geometrische Form ließe zwar auch Implikationen mit Blick auf die Hostie oder die Inszenierung von Reliquien zu, seine Wertschätzung begründe sich aber vor allem aus der Idee des *speculum*.⁵³¹

Ähnlich wie der Schleier oder Vorhang galt der Spiegel als Metapher für ein transzendentes und zugleich im Diesseits limitiertes Sehen. Im Spiegel der Schöpfung offenbart sich Gott (1 Röm 1,20), dessen wahre Natur erst im Jenseits erfassbar ist, wie im 1. Korintherbrief 13,12 formuliert: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel, aber dann von Angesicht zu Angesicht.“ Zur ausschnitthaften Form des Medaillonrundes im Sinne eines visuell limitierten Einblicks kommt demzufolge eine starke symbolische theologische Bedeutung limitierter Ansichtigkeit hinzu. Dieses Einblicken in eine konzentrierte Bilderwelt findet sich neben den medaillonförmigen Enhängern auch in weiteren mit dem Rosenkranz verbundenen Rundformen vermehrt in Form von Anhängern, wie zum Beispiel *Agnus-Dei*-Kapseln oder Betnüssen.⁵³² Die kleinformatischen Betnüsse sind in ihrer filigranen, kleinteiligen Bilderwelt ein besonders anschauliches Beispiel einer die Grenzen der Wahrnehmung herausfordernden Bildlichkeit, die vor allem in ihrer detailreichen Miniaturisierung begründet liegt.

Die Inszenierung von Bildschwellen in Form kreisrunder Durchblicke im Kontext einer Buchkultur veranschaulichen wiederum u. a. Buchformen wie der Codex Rotundus (Abb. 60) oder das von Rostislav Tumanov bearbeitete

Petau-Stundenbuch der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁵³³ Dort sind in 32 der 44 Textseiten runde Löcher eingefügt, die den Blick auf darunterliegende Miniaturmalereien freigeben.

Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch die tief verwurzelte Metapher des Buches als Spiegel oder *speculum*.⁵³⁴ Ähnlich wie die Medaillonform im Sinne eines Schlüsselochs ermöglicht auch die Buchform durch ihre verbergenden und offenbarenden Qualitäten ein konzeptuell-ephemeres Sehen, ein Einblicken in eine Bilderwelt, die im Sinne einer bildlichen Doppelnatur materiell präsent ebenso wie visuell imaginiert ist. Wie Fenster, Schleier und Spiegel Metaphern einer nur teilweise zugänglichen Ansichtigkeit darstellen, wird auch die miniaturisierte Form des Buches zu einer Metapher limitierter Wahrnehmung, zu einem Bildgerät und Ausdruck einer geheimnisvollen Betrachtung. Die Symbolik des Buches als verbergendes und zugleich offenbarendes Medium machen sich die Buchanhänger im Kontext der Rosenkranzanhänger nicht nur allgemein, sondern ganz konkret zunutze.

Das Buch als Behältnis der Rosenkranz-Geheimnisse

Für ein Verständnis der Buchanhänger als in die Rosenkränze eingehängte Umsetzung der meditierten Geheimnisse gilt es, sich einige Grundbedingungen klarzumachen:

Alle Anhänger treten äußerlich als beschlagene und mit Verschlüssen versehene kostbare Bücher auf, die mit dem verbergenden Element des Buchkörpers durch Schließen und einen verbergenden Buchschnitt spielen. Es gibt eine Art taktiles Blättern, indem man den Riegel öffnet und Seite für Seite in das so entstehende Buchbehältnis ablegen kann. Auf den Außenseiten finden sich jeweils fünf „Buchbeschläge“, die teilweise explizit als inszenierte Rosen bzw. Rosetten wiedergegeben sind. In ihrem Inneren bergen sie sechs bis sieben bewegliche silberne, zum Teil vergoldete Blätter, auf denen sich ganzseitige Gravuren der Passion oder Marien- und Heiligenfiguren befinden. Die Anhänger bewegen sich alle zwischen sechs und acht Blättern. Daraus folgt eine Anzahl von zwischen 14 und 18 Bildern. Drei der vier Anhänger geben schwerpunktmäßig Szenen aus dem Marien- und Christusleben wieder (Kat.-Nr. 12, 14–15), während ein Anhänger Heiligendarstellungen in Kombination mit Marienbildern aufweist (Kat.-Nr. 13).

Alle drei Buchanhänger mit einer szenischen Abfolge des Heilsgeschehens bilden die Szenen der Verkündigung, Geburt, Ölberg, Geißelung, Dornenkronung und Kreuzigung ab. Während die Kindheit Christi – also Szenen wie die Darbringung im Tempel – weniger bildreich umgesetzt ist, liegt ein deutlicher Schwerpunkt auf dem Passionsgeschehen, das teilweise das Abendmahl einschließt und mit diversen Anklageszenen sowie dem Kreuzigungsgeschehen umfänglich abgebildet wird (Kat.-Nr. 15).

Darstellungen des Marien- und Christuslebens treten in der Zeit um 1500 in verschiedenen Gruppierungsschemata und Medien auf. Innerhalb der Stundenbücher

sind sie dem Marienoffizium und den Stundengebeten des Kreuzes zugeordnet, sie können aber auch in 14 Szenen die Sieben Freuden und Schmerzen Mariens darstellen oder das Passionsgeschehen in Kreuzwegstationen, auf Altarretabeln und in Passionsfolgen imaginativ nachvollziehbar machen. Darstellungen des Marienlebens und der Passion bündeln in sich demzufolge eine Vielzahl unterschiedlichster medialer Zusammenhänge und Funktionen. Die Omnipräsenz der bildlichen Umsetzung macht es mitunter nicht einfach, der Übertragung der Bilder auf spezifischen Objekten eine konkrete Bedeutung zuzuweisen. Insofern kommt der Funktion des Bildgerätes, in das sie eingefügt sind, für die Analyse eine besondere Bedeutung zu. Im Falle der Bucheinhänger stellt diesen Funktionskontext der Rosenkranzeinhänger als Behältnis der Bilderzyklen her.

Die Buchanhänger unterliegen einer durch den Bildträger vorgegebenen Szenenauswahl. Aus der doppelseitigen Bebilderung der Blätter folgt eine gerade Anzahl von dargestellten Szenen. Allein aus diesem Grund muss ein direkter Vergleich mit kanonisch gewordenen Meditationsmodellen wie dem marianischen und jesuanischen Rosenkranz, der aus einer ungeraden Abfolge von zum Beispiel dreimal fünf besteht, immer hinken. Parallel dazu entdeckt man bei den Buchanhängern irritierende Kombinationen einer 15-teiligen Szenenfolge aus dem Marien- und Christusleben, die mit drei weiteren unverbundenen Bildern einzelner Heiliger abschließt (Kat.-Nr. 15). Mit Blick auf die Anzahl von 15 Geheimnissen und die gerade Seitenzahl der Bücher wird eine solche Kombination jedoch zu einem sinnstiftenden Argument für die Bildlösung.

Die Bandbreite an Geheimnissen, aus der eine individuell auf das eigene Gebetsgerät und die Anzahl der *Ave Maria* und Geheimnisse zugeschnittene Gebetspraxis schöpfen konnte, wird in vielen ausführlich erzählenden Text-Bild-Folgen des Rosenkranzgebetes in Druckform deutlich, wie zum Beispiel das 1493 in Zinna durch Hermann Nitzschewitz gedruckte *Novum Beatae Mariae Virginis Psalterium* oder der *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, die im letzteren Fall die einzelnen Geheimnisse in 150 Bildern wiedergeben.⁵³⁵

Wie zuvor ausführlich thematisiert, ist der Nachweis der Szenenauswahl der Buchanhänger als „verklausulierte Passion“ nicht direkt zu führen. Festhalten lässt sich lediglich, dass Rosenkranzeinhänger nachweisbar als Materialisierungen der Geheimnisse in Rosenkränzen in Erscheinung treten und die Auswahl der Passionsfolgen in drei der vier buchförmigen Rosenkranzeinhänger eine hohe Plausibilität entfaltet. Bezeichnenderweise ist jenes Objekt, welches durch seine Szenenauswahl aus der Reihe fällt, auch dasjenige, welches die Deutung des in den Buchanhängern geborgenen Bildprogramms als verbildlichte und materialisierte Geheimnisse am eindrucklichsten veranschaulicht: Anstelle der üblicherweise anzutreffenden Szenen aus dem Marien- und Christusleben befinden sich auf dem Anhänger in Berlin (Kat.-Nr. 13) vor allem Darstellungen von Heiligen, somit ein auf den ersten Blick nicht als kanonisch für den Rosenkranz betrachtetes Bildprogramm.

Es ist jedoch ohnehin von einer Vielzahl unterschiedlicher Rosenkranzgebetsformen und Meditationen und somit in der Folge auch Gebets- und Bildmedien auszugehen. Aus der unterschiedlichen Form von Rosenkränzen formuliert Lentès gar die Überlegung, „dass die Gebetsform im Laufe des 15. Jahrhunderts dermaßen an Plausibilität gewann, dass sie für alle möglichen Inhalte und Zwecke genutzt werden konnte“. ⁵³⁶ So konnte es neben Rosenkränzen mit Geheimnissen zum Marienleben und der Passion auch solche geben, die unterschiedlichen Heiligen gewidmet waren. Lentès spricht in diesem Zusammenhang von einem „bunten Bild“ textlich überlieferter Rosenkranzgebete. ⁵³⁷ Zum anderen finden sich aber auch gedruckte Bildrosenkränze, die Meditationen an Heilige und Märtyrer:innen einschließen: Ein von Johann Philipp Steudner in Augsburg gedruckter *Rosenkrantz der heiligen Jungkfrauen Mariae* zeigt im Zentrum die Gürtel- und Rosenkranzspende Mariens. ⁵³⁸ Eingereiht in eine Perlenkette, rahmen die Darstellung zwölf rosettenförmige Medaillons, die in jedem einzelnen einen von sechs weiblichen wie männlichen Heiligen bzw. Märtyrer:innen zeigen. ⁵³⁹

Auch die Darstellung des himmlischen Rosenkranzes macht die Heiligenmotive zu einem gewichtigen Gebets- wie Bildelement. Umgeben von einem Kranz aus 50 Rosen, unterteilt durch fünf dazwischengesetzte größere Rosen, Kreuzmedaillons oder Einblicke in das Leben Jesu, wird die gesamte himmlische Hierarchie visualisiert (Abb. 61). ⁵⁴⁰ Beide Bildrosenkränze weisen als zentrale Elemente die Integration von Heiligen auf, die im ersten Fall explizit als geheimnisvolle Einblicke oder Betrachtungen im Inneren der Rosen dargestellt sind.

Das heterogene Bild nachgewiesener Rosenkranzgebets- und Bildformen möchte ich im Folgenden zum Ausgangspunkt nehmen, um den Anhänger in Berlin (Kat.-Nr. 13) als additives Bildgerät im Zusammenhang mit dem himmlischen Rosenkranz zu lesen. Die Logik des himmlischen Rosenkranzes als „Bildertotale des Heils“, ⁵⁴¹ als Verbildlichung des gesamten Heiltums, spielt für das Verständnis des Anhängers eine signifikante Rolle. Auf den beiden vergoldeten Rückseiten der Buchdeckel befindet sich dort zweimal die Figur Mariens – einmal in der Darstellung als Strahlenkranzmadonna (Abb. 62), ein zweites Mal als Teil einer Anna-Selbdritt-Gruppe. Die unvergoldeten Innenseiten wiederum geben auf jeder Seite einzelne Heilige aus dem Kanon der 14 Nothelfer:innen sowie eine Gregorsmesse wieder. Die Heiligen sind einander paarweise nach Geschlecht oder Stand zugeordnet. Das Büchlein beginnt mit der Darstellung der Strahlenkranzmadonna und setzt sich mit Christophorus, Katharina, Barbara, Erasmus, Dionysius, Vitus, Ägidius, Blasius, Margarethe, Eustachius (Hubertus), Georg und der Gregorsmesse fort, bis es mit einer weiteren Darstellung Mariä im Bild der Anna Selbdritt schließt.

Erst im Zusammenhang mit der Rosenkranzandacht wird die Versammlung der in dem Anhänger präsenten Heiligendarstellungen und Andachtsbilder zu einem sinnstiftenden Gefüge. Ein verbindendes Lesen der Bilder in Anlehnung an den himmlischen Rosenkranz erklärt besonders die eigentümliche Kombination einzelner Heiligenbilder mit den in einem anderen ikonographischen Register



Abb. 62 (Kat.-Nr. 13):
Anhänger in Buchform
(Strahlenkranzmadonna
und heiliger Christophorus). Süddeutschland,
Anfang 16. Jahrhundert

angesiedelten Darstellungen der Maria im Strahlenkranz und der Gregorsmesse. Diese nehmen in druckgraphischen Umsetzungen des Themas eine Sonderrolle ein.

Vergleicht man die Auswahl der Bilder des Einhängers mit Darstellungen des himmlischen Rosenkranzes, fällt Folgendes auf: Zugunsten einer mariologischen Rahmung werden die Einbanddeckel mit mariologischen Bildern der Anna Selbdritt und Strahlenkranzmadonna besetzt, die im Kontext des Einhängers durch die bildexterne, materielle Präsenz der eingehängten Rosenkranzperlen zur Rosenkranzmadonna erweitert wird. Das Bild der Maria im Strahlenkranz wird zur topischen Ikonographie für die Rosenkranzandacht. Umgeben von einem bildlichen Rosenkranz wird sie zum Bild für die Rosenkranzandacht selbst (Abb. 54).⁵⁴² Sowohl das Bild der Maria im Strahlenkranz als auch der Anna Selbdritt besetzen in Darstellungen des himmlischen Rosenkranzes ähnlich wie im vorliegenden Buchehänger zentrale, rahmende Platzierungen in der Bildlogik. So markiert Maria auf gedruckten Darstellungen des himmlischen Rosenkranzes den Eintritt in das Bildregister oben links am Ende des Kreuzesarmes, während sich die Darstellung der Anna Selbdritt ebenso hervorgehoben im untersten Register in direkter Nähe zum Kreuzesstamm unten rechts befindet. Zwischen diesen beiden entspannt sich ähnlich wie im Buchehänger das Personal vertretener Heiliger. Auf den Darstellungen des himmlischen Rosenkranzes wird dies in drei Registern in Vertreter des Alten Testaments sowie männliche und weibliche Heilige unterteilt.⁵⁴³

Als Überleitung zwischen den mariologisch konnotierten Einbanddeckeln und den Heiligendarstellungen fungieren auf dem Buchanhänger die Darstellungen des heiligen Christophorus und der Gregorsmesse (Abb. 62–63). Beide nehmen auch in druckgraphischen Umsetzungen des himmlischen Rosenkranzes eine



Abb. 63 (Kat.-Nr. 13): Anhänger in Buchform (Gregorsmesse), Süddeutschland, Anfang 16. Jahrhundert

ikonographische Leitrolle ein. So steht der heilige Christophorus in Leserichtung gedacht immer an erster Stelle der repräsentierten Heiligen. Die Gregorsmesse wiederum befindet sich häufig gepaart mit einer Darstellung der Stigmatisation des heiligen Franziskus in einer der oberen Ecken. Dort fungieren sie als ideelle Vorbilder einer prototypischen andächtigen Verehrung Christi und seiner Passion. Den Umbruch zwischen der Vorbildrolle Gregors und der reellen Andachtspraxis der Betrachtenden inszeniert der Buchanhänger geschickt durch die vorgeschaltete dynamisierte Rückenfigur des heiligen Georg, durch die ein Umschlagpunkt angezeigt wird. Indem das Blatt beim Umwenden in der Darstellung die Seitenrückansicht des heiligen Gregor betend und kniend vor dem Altar vorstellt, konfrontiert sie die Betrachtenden mit ihrer eigenen Haltung im andächtigen Gebet. Insofern könnte die Gregorsmesse als Reflexionspunkt angesehen werden, in dem die Betrachtenden das Buch und seine Bilder als Medium begreifen, die als äußere Vermittler einer inwärts gerichteten Schau dienen.

Davon, dass die Darstellung der Gregorsmesse mehr leistet als eine ikonographische Wiedergabe, zeugt auch die Figur auf dem Altar, bei der es sich, anders als bei der üblichen Wiedergabe des Schmerzensmannes, um eine Darstellung des Gekreuzigten handelt (Abb. 63). Sollte der Anhänger tatsächlich in einer Nähe zu Bildkonzepten des himmlischen Rosenkranzes gedeutet werden, könnte dieses Element damit auf das eigentliche Zentrum – die Darstellung des Gekreuzigten – weisen (Abb. 61, 63).

Durch die Auswahl, Platzierung, Inszenierung und Kombination der Bilder kreiert der Einhängler eine ganz eigene und spezifisch für das Objekt Rosenkranzeinhänger geeignete Bildlösung und bezeugt zugleich das wechselseitige Zusammenspiel der unterschiedlichen Medien Gebetstext, Bildrosenkranz und Rosenkranzobjekt. Eine besondere Rolle in der Bildauswahl kommt dabei den Mariendarstellungen zu, die nicht nur als Anfangs- und Endpunkt inszeniert sind, sondern zudem als umschließender bzw. bergender „Rahmen“ auch materiell durch eine Vergoldung hervorgehoben sind. Indem der Bucheinhänger Darstellungen von Maria als umschließende Bilder einsetzt, werden die Heiligendarstellungen auf einer ersten Ebene sinnstiftend in den Kontext der auf Maria hin zu denkenden Rosenkranzandacht eingehängt. Zugleich macht sich der Anhänger jedoch die spezifischen medialen Qualitäten als Gefäß in Buchform zunutze, in dem die Marienbilder als Bildbehältnis des inkarnierten *Logos* zu verstehen sind. Dieser metaphorischen Ebene der Buchanhänger als Behältnis nicht nur der Rosenkranzgeheimnisse, sondern als Körper des Geheimnisses der Inkarnation soll im Folgenden ausführlicher nachgegangen werden.

Das Geheimnis der Inkarnation des *Logos*: Maria als metaphorisches Behältnis

Um dem Verständnis des Buches als mariologischer Körper, als Gefäß des Inkarnationsvorgangs und Behältnis des *Logos* näherzukommen, ist es hilfreich, sich zuerst dem historisch-theologischen Hintergrund der Analogiebildung zuzuwenden. Die Gefäßmetapher Mariens ist ein Topos in der Kunstgeschichte des Mittelalters und hat in verschiedensten Symbolen Ausdruck ebenso wie Aufmerksamkeit erfahren. Dabei wurde vor allem Sinnbildern wie der Vase oder Vorstellungen von Maria als Tempel oder Haus nachgegangen.⁵⁴⁴ Was dabei erstaunlicherweise kaum zur Sprache kam, ist die symbolische Bedeutung des Buches als mariologisches Gefäß des *Logos*. Dies mag darin begründet liegen, dass das schrifttragende Buch im klassischen Sinne nicht als Gefäß aufgefasst wurde. Wenn überhaupt, basierte der Vergleich häufig auf der Materialität des Pergaments und übertrug sich ausgehend von dort auf das Buch als Träger. So wurde Maria beispielsweise als Buch bezeichnet, das außen mit Demut und innen mit unversehrter Jungfräulichkeit beschrieben war.⁵⁴⁵

Dabei lassen sich, wie Klaus Schreiner in seinem Aufsatz *Wie maria geleicht einem puch* zeigt, durchaus Spuren finden, die die lange Tradition der metaphorischen Analogie zwischen Maria und dem Buch sichtbar werden lassen.⁵⁴⁶ Zahlreiche Vergleiche operieren neben den materiellen Qualitäten des Pergaments und seiner Vorbereitung als Schreibstoff sowie dem Text und dem Akt des Schreibens auch mit den Eigenschaften der Verschlüsse.⁵⁴⁷ Schreiner zufolge bedienten sich bereits die altchristlichen Exegeten des Buchvergleichs, um das



Abb. 64 (Kat.-Nr. 14): Anhänger in Buchform (Verkündigung an Maria), Süddeutschland, 1512

„Geheimnis der Inkarnation“ nachvollziehbar zu machen.⁵⁴⁸ Im Zusammenhang mit dem Stammbaum Christi wird Maria als *liber generationis* (Matthäus 1,1) bezeichnet.⁵⁴⁹ Wie Schreiner zeigt, lässt sich auch der starke Fokus auf die Buchlektüre Mariens, insbesondere des Psalters, in der Verkündigung mit der Verbreitung „detaillierter Buch- und Schriftmetaphern“ in Verbindung bringen.⁵⁵⁰ Nach Bischof Andreas von Kreta ist Maria aber auch „der Codex, der ein vollkommen neues Geheimnis in sich birgt“.⁵⁵¹ Einen sprechenden und insbesondere zeitlich und kontextuell näher an den Buchanhängern liegenden Vergleich zog schließlich der Dominikanerbischof Antonius von Florenz. Nach Schreiner setzte er in seinem *sermo de navitate sanctae Mariae* Bücher als „Träger von Wissen und Weisheit“ mit Maria gleich, „die die Summe göttlicher Weisheit – den Sohn Gottes – in sich trug“.⁵⁵²

Neben schriftlichen Nachweisen über die Verbreitung des Vergleichs Mariä mit einem Buch finden sich auch bildliche Zeugen, die die Vorstellung des Buches als Träger des Gottessohnes, des *Logos*, visualisieren. Dabei ist der Vergleich zwischen dem Körper des Buches und dem Körper Mariä bereits in den Verkündigungsszenen präsent. Nach Horst Wenzel symbolisiere das Buch in Szenen der Verkündigung die Bereitschaft Mariä, den *Logos* aufzunehmen.⁵⁵³ Bildhaft wird das Verständnis der Seiten als Inhalt des Buches zum körperhaften inkarnierten *Logos* in der Darstellung des Rohan-Stundenbuches, in dem das Buch den auf dem Buchschnitt liegenden und durch eine Schnalle fixierten Körper des Christuskindes umschließt (Abb. 65).⁵⁵⁴



Abb. 65: Rohan-Stundenbuch, Paris, 1425

Das Verständnis von Maria als Buch und insbesondere die metaphorische Ausdeutung der Buchschnallen und Riemen (*clausura*) mag dazu geführt haben,⁵⁵⁵ dass Buchschließen realer Bücher gerne mit dem Namen *Maria*, dem Englischen Gruß oder Marienbildern versehen wurden. Auf einer Schließe eines niederländischen Stundenbuches um 1460 befindet sich ein rundes Medaillon mit einem gemalten Bild der Muttergottes hinter einer Hornplatte.⁵⁵⁶ Ähnlich einer Mantelschließe verbindet das Medaillon die beiden Buchumschläge und spielt so auch mit der Analogie zwischen den umschließenden Einbanddeckeln eines Buches und der schützenden Geste der Schutzmantelmadonna. Als zwei Beispiele unter vielen seien zwei Buchschließen angeführt, eine aus Ulm um 1470 mit der Inschrift *MARIA* (Leipzig, Universitätsbibliothek Ms. 1502) sowie eine zeitgleiche aus Augsburg mit einem Teil des Englischen Grußes: *AVE MARIA GRACIA*.⁵⁵⁷ Neben den zuvor thematisierten schriftlichen und bildlichen Quellen, die das Buch als symbolischen Körper des Inkarnationsvorgangs

sichtbar werden lassen, bezeugen die Buchschließen einen unmittelbaren und materiell mit dem Buchkörper verbundenen Ausdruck der Analogie.

Vor diesem Hintergrund wird nun auch die Bedeutung der mariologischen Einbanddeckel des Anhängers in Berlin deutlich. Die durchdachte Gestaltung der Deckelinnenseiten dient einer symbolischen Aufladung des Anhängers, der Analogien an die mariologische Idee der Gottesmutter als heilsgebärendes Gefäß evoziert. Wie das reale Buch den textuellen *Logos*, so trägt sie den fleischgewordenen *Logos* in sich. Wie ein Schutzmantel legen sich die Buchdeckel mit ihren Darstellungen dabei um die inneren, silbernen Blätter. Auf diesen verschmelzen die Marienbilder auch materiell mit den vergoldeten Einbanddeckeln des Buches. In der Vergoldung der Marienbilder mag so auch eine material-symbolische Ebene zum Tragen kommen, wird Maria doch als *virgo aurea* bezeichnet, deren Seele und Körper durch ihre Tugenden eingekleidet sind in Gold und goldenen Glanz.⁵⁵⁸

Man könnte nun einwenden, dass das inkarnatorische Potential nicht voll ausgeschöpft wurde, da die mariologischen Einbanddeckel nicht, wie zu erwarten, auf den silbernen Innenseiten den *Logos*, also christologische Bilder, umschließen, sondern Heiligenbilder. Die Idee des Buches als mariologisches Gefäß scheint jedoch im Kontext der Buchanhänger so integral mit dem Buchkörper verbunden zu sein, dass die Objekte auch ein mehrschichtig gelagertes Bezugssystem aufweisen können. In diesem vermag der Buchanhänger als Rosenkranzeinhänger auf einer ersten Ebene die Geheimnisse des himmlischen Rosenkranzes insbesondere auf seinen Innenseiten in Form der Heiligenbilder zu visualisieren und zugleich mit der Vorstellung des Buches als mariologisches Gefäß zu operieren.

Diese Vermutung bestätigt sich umso mehr, wendet man sich den drei weiteren Buchehängern und ihrer Bildauswahl zu (Kat.-Nr. 12, 14–15). Dort umfassen die vergoldeten Einbanddeckel des Buchkörpers Szenen aus dem Leben Jesu, umschließen demzufolge ganz konkret und bildhaft den *Logos*. Den Beginn der Bilderfolgen des Christuslebens bildet dabei in allen Fällen die Verkündigung (Abb. 64). Als Anfangspunkt des Heilsgeschehens scheint dies folgerichtig und logisch.⁵⁵⁹ Zugleich zeigt es jedoch die enge Verbindung zu Bildrosarien, in denen, wie David Ganz schreibt, die Verkündigung üblicherweise das erste der heilsgeschichtlichen Geheimnisse darstellt.⁵⁶⁰ Anders als in gedruckten oder gemalten Passionsfolgen steht die Szene der Verkündigung in den Einhängern ganz konkret in Verbindung mit dem Rosenkranz als gesprochenes Gebet und der Form des Buches. Dadurch stellt die Verkündigung nicht nur den narrativen Anfang einer Bilderzählung dar, sondern wird als Darstellung des Englischen Grußes an einem Gebetszählgerät gleichsam zu einem visuellen Link zum gesprochenen *Ave-Maria*-Gebet. Wie David Ganz schreibt, steckt in der Szene der Verkündigung die „heilsgeschichtliche Potenz des gesprochenen Wortes *Ave*“, in der das Wort inkarniert wird.⁵⁶¹ In der Darstellung der Verkündigung in einem buchförmigen Objekt als paralleles Gebetsmedium zum Sprechen des *Ave Maria* wird die Inkarnation des *Logos* symbolhaft in der Form des Buches

als Behältnis des *Logos* präsent. Im Umkehrschluss wird das Buchobjekt als Gefäß dieses Inkarnationsvorgangs gleichbedeutend körperhaft zu Maria.

Auf einem Rosenkranzeinhänger der Hinterglasmalereigruppe ist der enge Bezug zwischen der Verkündigung und der Inkarnation des *Logos* medial umgesetzt (Kat.-Nr. 16). Dort verbirgt sich im Inneren des Buchkörpers, sozusagen auf der Versoseite hinter der Verkündigungsszene auf der Außenseite, der *Logos* in Form des als Schriftbild wiedergegebenen Namens des Gottessohnes, *IHS*. Vollkommen angefüllt mit den Worten Gabriels ist der an anderer Stelle bereits besprochene Anhänger in Hannover (Kat.-Nr. 42). Dieser ist ganz bewusst als Buchbehältnis gestaltet. Während die Einbanddeckel außen mit jeweils fünf rubinbesetzten Rosetten gestaltet sind, weisen sie innen eine im Kontext der Buchanhänger einzigartige Gestaltung auf. Anders als auf den meisten Buchanhängern finden sich dort keine figürlichen Bilder, sondern ein beidseitig umlaufendes Spruchband, auf dem der Englische Gruß eingraviert ist. Damit wird das Buch zum Körper Mariens, in dem die Worte Gabriels Eingang gefunden haben. Mit diesem Anhänger lässt sich so weder eine textuell erzählte noch eine bildhafte Darstellung der Verkündigung nachweisen, sondern vielmehr auf außergewöhnliche Weise die Umsetzung des Geheimnisses der Verkündigung als materielles Objekt.

Verbergen und Offenbaren: Buchseiten und Vorhänge

Aber nicht nur der Buchkörper offenbart sich als geheimnisbergendes Behältnis. Auch die in seinem Inneren verwahrten Blätter und ihre Darstellungen operieren mit Strategien des Offenbarens und Verbergens, unter denen insbesondere das Bild des Vorhangs hervorsteht. Zwei Buchanhänger (Kat.-Nr. 12, 14) inszenieren an einem zentralen Umschlagpunkt im Buch auf der verbergenden Rectoseite einen intentionell eingefügten Vorhang, der in diesem Zusammenhang nicht anders als ein metaphorischer Verweis auf die Qualität des Buches als verbergendes wie offenbarendes Medium verstanden werden kann.

Als bedeutsames Bildelement erweist sich der Vorhang in einem Buchanhänger in Oxford (Kat.-Nr. 14). Dort findet sich das Marien- und Christusleben ausgebreitet in 18 Szenen von der Darstellung der Verkündigung bis hin zur Marienkrönung und dem letzten Gericht. Schon mit Beginn der Bildnarration markiert der Buchanhänger durch die Art und Weise des gewählten Bildausschnittes und der Zu- bzw. Abwendung der Protagonisten zu den Betrachtenden das Thema dargebotener und zugleich eingeschränkter Seherfahrten.⁵⁶² Diese Bildstrategien des Anbietens und Entziehens zentraler Bildelemente kulminierten auf der letzten Rectoseite des Büchleins.

Im Anschluss an das Christusleben und seine Passion bis zur Szene der Auferstehung tritt dort an prominenter Stelle die Darstellung des Vorhangs



Abb. 66 (Kat.-Nr. 14):
Anhänger in Buchform
(Pfingsten/Marientod),
Süddeutschland, 1512

in Erscheinung (Abb. 66). Er ist zu beiden Seiten weggezogen und auf einer mit dem Rahmen der Seite korrelierenden Laufschiene drapiert, also deutlich als Bildschwelle zwischen der Darstellung und den Betrachtenden eingesetzt. Ikonographisch in mehrerlei Hinsicht rätselhaft ist die Szene, auf die er Einblick gewährt. Umgeben von sechs Aposteln und gestützt durch Johannes befindet sich dort Maria im Zentrum, vor einer knienden Person stehend. Als einzige Figur im gesamten Bilderzyklus trägt sie exakt wiedergegebene Kleidung: ein Pluviale. Maria reicht der Figur die Hand, in der sie eine Kerze hält – ein Objekt, das im Rahmen von Mariendarstellungen zumeist den Marientod begleitet.⁵⁶³ Bei dem männlichen Zelebrenten könnte es sich demzufolge um Petrus handeln. Ein ikonographisch naher Vergleich lässt sich beispielsweise mit einem Holzschnitt aus der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel ziehen.⁵⁶⁴ Anders als in typischen Marientod-Ikonographien wurde auf eine Darstellung des Bettes zugunsten einer stehenden Versammlung verzichtet. Dabei scheint sich der Vorhang als Element des Bettes und ikonographisches Element des Marientodes auf den Rahmen der Bildseite verschoben zu haben.

Die stehende Versammlung der Apostel um Maria in einem Innenraum im Anschluss an eine Darstellung der Auferstehung lässt neben dem Motiv des Marientodes zugleich die Ikonographie des Pfingstwunders anklingen, die durch ein auffälliges Bildelement unterstützt wird. Dieses ist jedoch nicht auf der Ebene der Darstellung, sondern materiell visualisiert. Im Hintergrund der Szene, als Pendant zum Vorhang, befindet sich ein rechteckiges Fenster. Als einzige Stelle im gesamten Büchlein ist es vergoldet. Die Strahlkraft des Goldes durch das

Fenster lässt Assoziationen an das Einströmen eines strahlenden Lichtes zu, wie es im Pfingstwunder beschrieben wird. Auf einer materiellen Ebene ist hier in der Leuchtkraft des Goldes unmittelbar visualisiert, was auf Darstellungsebene durch das Symbol von Lichtstrahlen oder züngelnden Flammen mittelbar in Szene gesetzt wird – die Ausgießung des Heiligen Geistes.

Neben der ikonographischen Ebene gibt sich das vergoldete Fenster wie der eingezogene Vorhang auf dem beweglichen Blatt als zweite Sichtschwelle zu erkennen, die zwischen der dargestellten Szene und dem dahinterliegenden Bildraum der anschließenden Seiten vermittelt. Bis zur Darstellung des Marientodes sind alle Szenen der Narration auf den vorhergehenden Seiten räumlich in einem irdischen Raum, also der jeweiligen Umgebung des Heilsgeschehens, situiert. Hinter dem Marientod / der Ausgießung des Heiligen Geistes offenbart sich mit der Darstellung der Marienkrönung und dem Jüngsten Gericht nun ein jenseitiger, himmlischer Raum. Die Seite mit der Darstellung Mariä zwischen Vorhang und Fenster visualisiert demzufolge den Umbruch von einem irdischen in einen von Engeln besetzten himmlischen Raum. Auf Objektebene ist zwischen diesen beiden Welten ein Zwischenraum geschaltet, der durch den Vorhang des Rahmens und das vergoldete Fenster als imaginativer Durchblick zur nächsten Seite definiert wird. In diesem wird Maria als Vermittlerin in Szene gesetzt, die zwischen den für die Betrachtenden geöffneten Vorhang und dem vergoldeten, lichtdurchflutenden, blendenden Fenster steht und damit nur mittelbar sichtbaren Einblick in ein jenseitiges, zeitloses Geschehen bietet. Dieser Vermittlungsraum dient den Betrachtenden, die sich durch Maria und die an sie gerichteten Rosenkranzgebete Fürsprache erhofften, für das hinter der Szene liegende Jüngste Gericht.

Dass das Einziehen eines Vorhangs in das Bildgeschehen als ein intentionelles Element anzusehen ist, welches mit den verbergenden und offenbarenden Qualitäten der Buchseite verschmilzt, beweist ein Blick auf einen weiteren Buchanhänger, bei dem sich die druckgraphische Vorlage nachweisen lässt (Kat.-Nr. 12). Auf der zweiten Verso-Seite des Figdor-Anhängers wird die Beschneidung Jesu im Tempel thematisiert (Abb. 67).

Die Darstellung kann mit dem Holzschnitt B. 86 Dürers aus dem Marienleben um 1504/1505 verbunden werden (Abb. 68).⁵⁶⁵ Die Gravur beschränkt sich im Vergleich mit der Vorlage deutlich auf das Kernpersonal der Handlung. Die Komposition der Beschneidungsszene sowie Gruppierung, Haltung und Gestik der übernommenen Figuren entsprechen einander. Das Geschehen findet vor dem Tempelvorhang statt, der sich über die ganze Länge des Hintergrundes zieht. Darin offenbart sich eine markante Abweichung von der Vorlage. Anders als im Holzschnitt Dürers, in dem der Vorhang zu beiden Seiten geöffnet dargestellt ist, wurde der Vorhang in der Gravur auf der Buchseite geschlossen. Diese „Verschleierung“ eines Hintergrundes verweist auf die drohende Zukunft, die Kreuzigungsszene als letztes Blatt des Büchleins, die mit dem (hier nicht dargestellten) Zerreißen des Tempelvorhangs verknüpft ist. Mit dem geschlossenen



Abb. 67 (Kat.-Nr. 12):
Anhängers in Buchform
(Beschneidung Christi),
ehemals Sammlung Figdor,
Süddeutschland, nach 1508

Vorhang im Hintergrund führt das Büchlein eine Sichtbarkeitsgrenze ein, die den Blick in das Allerheiligste des Tempels zu verwehren scheint. Er konfrontiert die Betrachtenden mit der Doppelnatur Christi und verweist auf die Grenzen irdischer Wahrnehmungs- und Erkenntnisbestrebungen.⁵⁶⁶

Der Vorhang symbolisiert eine bildinterne Konfrontation mit den Grenzen irdischer Wahrnehmungs- und Erkenntnisbestrebungen und verschmilzt so mit objektimmanenten Komponenten der Buchform und seiner Bestandteile. Das sind die spezifischen materiellen und technischen Eigenschaften der Buchanhänger ebenso wie ihr kleines Format. Gold und Silber der Buchanhänger bauen auf ein bewusst inszeniertes Schimmern der Oberfläche, vor dessen Hintergrund sich die Gravur kontrastreich absetzt. Die schimmernde Oberfläche lässt die gestochenen Bilder immer nur zum Teil sichtbar werden und offenbart eine Unverfügbarkeit, die Assoziationen an die Grenzen irdischer Wahrnehmung weckt. Die Verbindung von Material und Technik verstärkt so die funktionale Ambivalenz des Buches als verbergendes und zugleich offenbarendes Medium.

Diesem Vorgang inhärent ist eine weitere Qualität, die in der Überlagerung der Seiten und Bilder besteht. Die Thematik limitierter Wahrnehmung wiederholt sich in der Montage des Bildträgers, dessen Seiten immer nur zeitlich vereinzelt als Teile des Ganzen rezipiert werden können. Das Potenzial der Buchseite als verbergendes wie offenbarendes Instrument greifen die Buchanhänger strategisch auf und verschmelzen es mit bewusst in Szene gesetzten Bildelementen wie dem Vorhang. Zu guter Letzt ist es jedoch das Format, das eine Wahrnehmungsgrenze



Abb. 68: Beschneidung Christi, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1503

markiert. In ihrer kleinen Größe laden diese Kunstwerke die Betrachtenden zur Nahaufnahme ein und grenzen sie durch die spezifische Wahl der miniaturisierten Form doch immer wieder aus. Damit leistet das miniaturisierte Buch ebenjenen formalen Akt, der auch der Rundform der Medaillons in (Bild-)Rosenkränzen innewohnt. Es rahmt eine als Einblick inszenierte, geheimnisvolle Bilderwelt.

Verinnerlichen – Ausstrahlen: Andacht und Apotropäik: „und das Wort ist Fleisch geworden und wohnt in uns“⁵⁶⁷

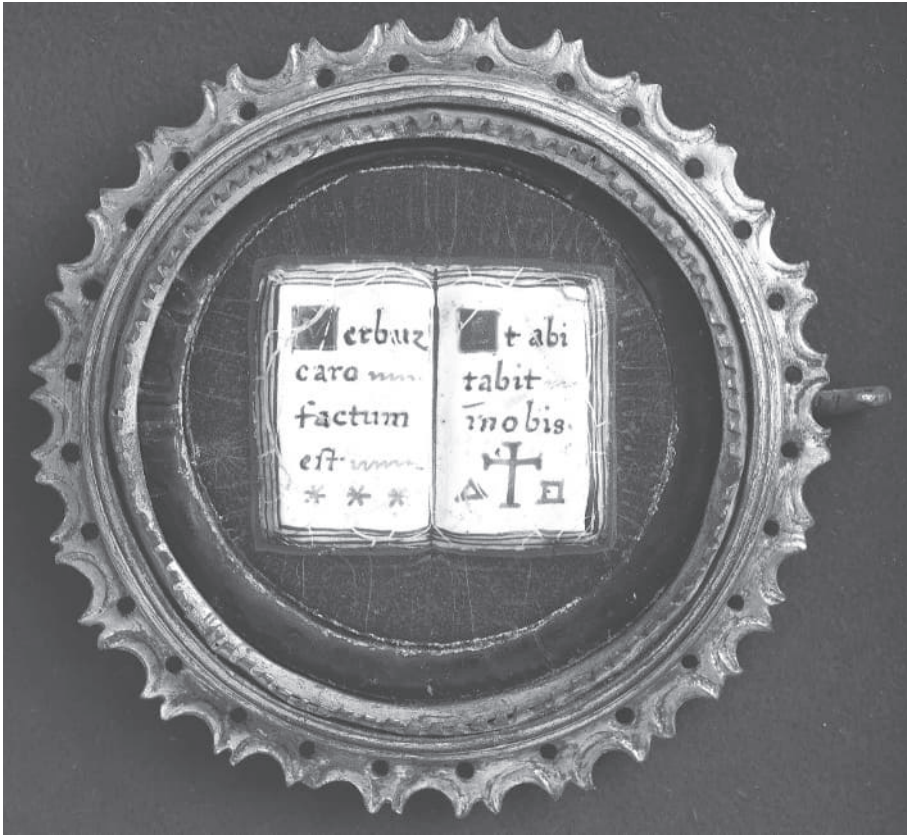


Abb. 69: SchlieÙe mit geöffnertem Buch, Florenz, 16. Jahrhundert

Versteckt in einer unscheinbaren Vitrine wird im Bargello-Museum in Florenz eine kleinformatige kreisförmige SchlieÙe aus dem 16. Jahrhundert ausgestellt (Abb. 69). Als einzige Darstellung befindet sich auf ihr ein als dreidimensionales Bild gestaltetes, aufgeschlagenes und beschriebenes Buch hinter einer Platte aus

Bergkristall. Auf den beiden aufgeschlagenen Seiten steht, ganz im Stil einer illuminierten Handschrift mit hervorgehobenen Initialen, eine Zeile aus dem ersten Kapitel des Johannesevangeliums: *Verbum caro factum est et habitabit in nobis*.⁵⁶⁸

Die Darstellung eines dreidimensionalen Buches als zentrales Hauptmotiv ist eine äußerst ungewöhnliche Wahl, die noch gesteigert wird durch das Verwahren und Sichtbarmachen hinter Bergkristall. Üblicherweise tragen Schließen sakralen Inhalts figürliche bzw. szenische Darstellungen, zum Beispiel der Verkündigung.⁵⁶⁹ Das Sichtbarmachen hinter Bergkristall wiederum dient vor allem dem Schutz und der Steigerung wirkmächtiger Bilder und Gegenstände, vor allem von Reliquien.⁵⁷⁰ Beides macht sich die Schließe zu eigen, um es für die Darstellung und Wirkung des ausgestellten Buch-Bildes nutzbar zu machen. Hinzu kommt die Funktion der Schließe als Objekt, dessen Sinn es ist, als integrales Verbindungsgerät oder zierendes Schmuckobjekt an der äußersten Kleidungsschicht der Träger:innen platziert zu sein. In ihrer direkten Nähe zum Körper der Träger:innen ist die Schließe für diese nur eingeschränkt sichtbar und vor allem erinnernd präsent, während sie ausgehend vom Körper der Träger:innen unmittelbar sichtbar, wahrnehmbar und in der Folge auch wirkmächtig ist. Schließe, Buchform und Text beziehen sich so auf eine konkret funktionsbedingte Art und Weise aufeinander.

Ein Schlüssel für das Gesamtverständnis des Objektes und der Würdigung seiner mehrschichtig angelegten Qualitäten liefert dabei die Bedeutung des Zitates aus dem Johannesevangelium. Das Johannesevangelium wird seit dem Frühmittelalter als besonders wirkmächtige Schrift angesehen, weswegen insbesondere Vers 1,14 als Schriftamulett Verwendung fand.⁵⁷¹ Das Zitat wird in seiner apotropäischen Tradition noch gesteigert durch die Form des aufgeschlagenen Buches, welche sich einer Banngeste gleich nach außen richtet. Durch die verteilte Anbringung des Textes auf beiden Seiten eines aufgeschlagenen Buches wird der Text als allgemeingültige Schutzformel zudem auf doppelte Weise mit seinem Trägermedium verbunden. Zum einen weist das Schriftzitat *Verbum caro factum est et habitabit in nobis* auf Christus als den *Logos* und bezieht sich damit auch auf das aufgeschlagene Buch selbst, auf dem die Worte materiellen Ausdruck gefunden haben. Zum anderen bringt es das Wort „Fleisch“ durch die direkte Körpernähe der Schließe in Verbindung mit dem Körper der Träger:innen, in dem dieses Wort „wohnen soll“. Die Absicht der Schrift, in Körper und Geist einer/s jeden Gläubigen verwahrt zu sein, wird so durch die Funktion der Schließe verstärkt.

Silke Tammen hat in mehreren ihrer Studien zur Schmuckkultur des Mittelalters auf die Doppelnatur von Schmuckobjekten hingewiesen.⁵⁷² Als Ausgangspunkt hierfür diente ihr insbesondere Georg Simmel, dessen *Psychologie des Schmucks* bis heute eine der wenigen theoretischen Überlegungen in der kunsthistorischen Schmuckgeschichte darstellt und das Forschungsdesiderat in diesem Bereich offenbart.⁵⁷³ Tammen hebt vor allem Simmels zentrale Feststellung

hervor, nach der „diese Bedeutung des Schmuckes als der Ausstrahlung des Menschen, als Dokumentierung der Tatsache, dass der Mensch nicht mit der geometrischen Grenze seines Körpers zu Ende ist“.⁵⁷⁴ Simmels Überlegungen entstammen seinen Gedanken zur Funktion und Bedeutung von Schmuck zum Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie beziehen sich vor allem auf den Diamanten, den Simmel infolge seiner körperlosen Strahlkraft „als den entschiedensten, zweckmäßigsten Schmuck“ erscheinen lässt.⁵⁷⁵ Seine Gedanken stehen in enger Analogie zu seiner sozialhistorischen Bewertung der Mode um 1900 zwischen Repräsentation, Identifikation und Abgrenzung.⁵⁷⁶ In diesem Zusammenhang liest Simmel die Ausstrahlungswirkung von Schmuck vor allem in Kontext einer sozialen Ausstrahlung. Zugeschriebene religiös-magische Qualitäten eines Ausstrahlungsvermögens von Schmuck werden von ihm dementsprechend nicht thematisiert.

Tammen stellt in ihrem Aufsatz *Bild und Heil am Körper* der von Simmel postulierten Außenwirkung des Diamanten eine Reihe mittelalterlicher Schmuckstücke zur Seite, anhand derer sie die entgegengerichtete Wirkung von Schmuckstücken erarbeitet – ihren Bezug zum Körperinneren der Träger:innen.⁵⁷⁷ Zahlreiche Schmuckstücke zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich auf beide Seiten der von Simmel formulierten „geometrischen Grenze des Körpers“⁵⁷⁸ hin orientieren und diese durch die Platzierung ihrer zum Einsatz kommenden Materialien, Techniken und Bilder bewusst ansprechen und steuern.

Das folgende Kapitel möchte beiden Tendenzen gerecht werden und dabei insbesondere die Funktion und spezifische Qualität der Buchform herausarbeiten. In diesem Sinne kann die vorgestellte Schließe als symptomatisch angesehen werden, da sie beide Pole – Verinnerlichen und Ausstrahlen – in der ausgestellten Form des Buches bündelt. Dabei sei erneut betont, dass es die Qualität von Schmuckobjekten ist, in beide Richtungen hin zu kommunizieren. Die Trennung der beiden Aspekte in den folgenden Teilkapiteln dient demzufolge einer Hervorhebung der einzelnen Aspekte, möchte diese jedoch im Einzelobjekt nicht auf die eine oder andere Komponente beschränken.

Verinnerlichen: Das Buch des Herzens

Dem Themenbereich des Verinnerlichens von (Objekt-)Inhalten könnte man mit den verschiedensten Begriffen nachgehen. Anders als die Begriffe Interiorisierung, Inkorporierung oder Internalisierung bietet der Begriff des Verinnerlichens den Vorteil, dass er zwei zentrale Aspekte gleichzeitig anklingen lässt. So lässt er das Innere als (körperlichen) Raum des Verinnerlichungsprozesses in Abgrenzung zum Äußeren in Erscheinung treten, trägt in sich aber zugleich die Wortbedeutung des mittelhochdeutschen Wortes *innern* als Handlungsvollzug des Erinnerns.⁵⁷⁹ Für die Bedeutung der Buchanhänger sind ebendiese Aspekte zentral. Ihr kleines

Format und ihre Nähe zum Körper der Träger:innen bilden die Basis, auf der das Buch als Behältnis, die Gravur als Technik und die Bildmotive (allen voran des Herzens) eine metaphorische Bedeutung im Kontext etablierter Vorstellungen und Praktiken des Verinnerlichens und Memorierens erlangen. Durch ihre kleine Größe und ihre Nähe zum Körper der Träger:innen setzen die Buchanhänger ihre Form als Behältnisse oder Buchkörper in ein Bezugssystem zum Körper der Träger:innen und ihren Herzen, in denen idealiter gute Bilder geborgen sein sollen.

Recordatio

Für das Mittelalter und die Frühe Neuzeit ist mit dem Vorgang des *innerns* auch der Begriff der *recordatio* verbunden, in dem das Herz (*cor*) als Sitz der Seele bildhaft präsent ist.⁵⁸⁰ Besonders instruktiv ist in diesem Zusammenhang Eric Jagers Studie *The Book of the Heart*, da diese das metaphorische Bild des Herzens mit Metaphern des Buches verbindet.⁵⁸¹ Seine Studie zur metaphorischen Gleichsetzung zwischen Buch und Herz als Organ der Einschreibung und Bebilderung eröffnet den vielschichtigen Assoziationsraum, in dem die Metapher insbesondere im Mittelalter in Erscheinung tritt, und lässt zentrale Aspekte anklingen, die einen Wiederhall in den buchförmigen Anhängern finden.

Die Metapher vom „Buch des Herzens“ reicht bis in die Antike und das frühe Christentum zurück.⁵⁸² Bis in das 15. Jahrhundert hinein ist diese Metapher dabei vor allem mit Ideen der Einschreibung und der Handschriftenkultur verbunden. In welchem Maße das Herz auch als Sitz der Erinnerung galt, betont Mary Carruthers in ihrer bezeichnend überschriebenen Untersuchung zur antiken und mittelalterlichen Mnemonik, *The Book of Memory*.⁵⁸³ Mit den durch Druckgraphik und Buchdruck initiierten medialen Veränderungen tritt die Vorstellung des durch die Manuskriptkultur geprägten Einschreibens, aber auch die Vorstellung des Einprägens der Siegel und Münzmetaphorik in ein neues, technisch bedingtes Bezugssystem. In diesem beginnt auch der Aspekt der Impression als typographische Metapher eine größere Rolle zu erlangen.⁵⁸⁴ Darüber hinaus wurde das Buch des Herzens ab dem 12. Jahrhundert eng mit der individuellen Kommemoration der Passion Jesu und der Vorbereitung auf das Jüngste Gericht assoziiert.⁵⁸⁵ Nach Jager identifizierte die mittelalterliche Literatur das Herz der Gläubigen zudem ganz konkret mit dem Körper (*corpus*) Christi.⁵⁸⁶ Diese schöpft auch aus der Bedeutung des Wortes *corpus*, welches sich selbst das Wort *cor* einverleibt hat.⁵⁸⁷

In seiner zentralen Rolle als Sitz der Seele, in dem Erkenntnis, Emotion und Vitalität zusammenlaufen, kann das Herz aber auch als Mikrokosmos des Selbst verstanden werden.⁵⁸⁸ Eine bildliche Umsetzung der Idee des Herzens als Buch, wie sie für die Buchanhänger von Bedeutung ist, findet sich in den Darstellungen der wiederauferstehenden Seelen auf dem Weg zum letzten Gericht (Abb. 70). Auf der Westwand der Kathedrale von Albi um 1490 treten die unbedeckten



Abb. 70: Jüngstes Gericht (Detail), Albi, Kathedrale St. Cäcilia, 1490

Seelen mit geöffneten Büchern (*libri aperti*) auf ihrer Brust vor Gott. Das Buch wird zum Sinnbild der Seele, in deren Herzen sich ihre Lebensgeschichte eingeschrieben hat.

Herz und Buch teilen sich so Vorstellungen von Beschreib- und Prägnanz, aber auch von Verdichtung und Körperlichkeit in Bezug auf Christus und das Selbst. Neben dem Herzen als Buch wurde das Herz jedoch auch als aufnehmender Raum und Behältnis aufgefasst (Abb. 71). Zahlreiche kleinformatige Druckblätter und Handschriften des 15. Jahrhunderts spielen mit der komplexen Vorstellung des Herzens (der Gläubigen) als Wohnstatt des Christuskindes.⁵⁸⁹ Dabei ist die Vorstellung des Herzens „as the dwelling place of Christ“, wie Christine Göttler zeigt, auch in der Schrift- und Bildkultur des 16. und 17. Jahrhunderts präsent.⁵⁹⁰ Anhand der siebenblättrigen Druckfolge des Antwerpener Graphikers Antoon Wierix, *Cor Iesu amanti sacrum*, geht sie der Bildidee des Herzens als Raum nach, in dem Christus Eingang findet.⁵⁹¹ Die weite Verbreitung der Bildmetapher und ihre Präsenz in der Vorstellungswelt der Zeitgenoss:innen spiegeln sich nicht nur in deren weiten Verbreitung in der Literatur oder durch druckgraphische Bilder, sondern auch in der materiellen Kultur persönlicher Frömmigkeit und Andacht. So finden sich pretiöse Schmuckstücke in Herzform mit dem *IHS*-Zeichen genauso wie seriell produzierte, in Zinn gegossene Herzplaketten.⁵⁹² Herz, Buch und Behältnis weisen so eine tief verwurzelte metaphorische Verbindung auf, die auf die unterschiedlichste Weise schriftlichen, bildlichen und materiellen Ausdruck gefunden hat.



Abb. 71: Das Herz als Haus,
Mittelfranken, um 1480

Wie jedoch fügen sich die Buchanhänger in die Geschichte des „Buches des Herzens“? In seiner Einleitung stellt Jager eine diesbezüglich aussagekräftige Frage:

There is also the question of which features of the codex, as the dominant form of the medieval book, may have inspired comparisons to the heart of the inner self; its container-like shape; its capacity to be opened or closed; its bifoliated or diptychonal format (which it shares with the stylized pictorial heart); or, in the Middle Ages, its diminishing size and increasing portability as an often personal, private possession.⁵⁹³

Die von Jager hervorgehobenen Eigenschaften des Buches, allen voran seine Gestalt als zu öffnendes und schließendes Behältnis, seine kleine Größe und seine Tragbarkeit, verdichten sich in den miniaturisierten Büchern als am Körper zu tragende Schmuckanhänger.

Für Jager ist die symptomatischste Umsetzung der Metapher des *book of the heart* zu finden in den herzförmigen kleinformatigen Gebetbüchlein des 15. Jahrhunderts, so zum Beispiel zwei herzförmigen Gebet- bzw. Gesangbüchern in der Bibliothèque nationale in Paris (Lat. 10536 und Rothschild 2973 979 a), und den Darstellungen solcher Objekte in der Hand ihrer Besitzenden auf Porträts (Abb. 72).⁵⁹⁴ Die Buchanhänger gehen jedoch noch einen Schritt weiter, indem sie die Metapher nicht nur bildhaft, sondern auch konzeptuell umsetzen. Sie



Abb. 72: Mann mit Buch in Herzform, Meister der Heiligen Gudula, Niederlande, um 1480

sind nicht nur Darstellungen eines herzförmigen Buches, sondern übersetzen die Idee des Herzens in die Form des Buches selbst. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Gestalt des Buches als Behältnis, aber auch seine miniaturisierte Größe und vor allem sein durch ihre Schmuckfunktion bedingter enger Bezug zum Körper der Träger:innen. Auf komplexe Art und Weise bündeln sich so in dem Objekt Vorstellungen und Ideen von Behältnis und Körperlichkeit mit Praktiken der Kommemoration und des Erinnerns.

Die Analogie zwischen Buchkörper und Herz bleibt im Kontext der Buchanhänger jedoch nicht nur auf einer metaphorischen Ebene, sondern findet einen selbstreferenziellen, auf das Objekt als Behältnis Bezug nehmenden

Das Bild wird aus
urheberrechtlichen Gründen
nicht angezeigt.

Abb. 73 (Kat.-Nr. 17):
Anhänger in Buchform
(*Agnus Dei* in Herz), Süd-
deutschland, 2. Hälfte
16. Jahrhundert

Ausdruck im dargestellten Bild des Herzens. Im Musée de la Renaissance in Écouen hat sich ein kleinformatiger Buchanhänger aus der Gruppe der Hinterglasanhänger erhalten, der, wie für diese Gruppe üblich, das Buch als Behältnis inszeniert (Kat.-Nr. 17). Auf der Außenseite trägt der heilige Paulus selbst ein geschlossenes Buch in seinem linken Arm mit sich am Körper. Im Inneren des Buchkörpers, sozusagen als Buch-Corpus, ist das Bild eines goldgerahmten, blutroten und transluzid schimmernden Herzens dargestellt. In diesem ist das Bild des *Agnus Dei* geborgen (Abb. 73). Das Bild des heiligen Paulus mit dem geschlossenen Buch setzt das Buchobjekt in ein Verhältnis zu den Träger:innen des Schmuckbuches. In Analogie zum Körper des Buches, in dessen Inneren ein Herz mit dem heilsamen Bild des *Agnus Dei* verborgen ist, treten der Körper der Träger:innen und deren Herzen, in denen Christus als *Logos* eine bildhaft gesprochene Wohnstatt finden soll. Gleichzeitig steht dem Bild des im Herzen eingeschlossenen *Agnus Dei* der aus dem verschlossenen Grab emporsteigende Christus entgegen, wodurch das Bild erneut auf den Status des Objektes als Behältnis Bezug nimmt.

Die in dem Buchanhänger visualisierte Bildfindung zeigt seine weite Verbreitung mit einem Blick auf verwandte Devotionalia: Auf einer herzförmigen Plakette zum Anhängen aus dem 16. Jahrhundert befindet sich das *Agnus Dei* mit der Beischrift *Das ist Lamb Gott* im Zentrum des Herzens, während auf der Rückseite die Szene der Auferstehung dargestellt ist.⁵⁹⁵ Das Bild des *Agnus Dei* scheint dabei dieselbe Funktion eingenommen zu haben wie reale *Agnus-Dei*-Wachsplättchen, die zur selben Zeit in herzförmigen Behältnissen verwahrt wurden, wie eine Kapsel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Quedlinburger Schatz beweist.⁵⁹⁶



Abb. 74 (Kat.-Nr. 18): Anhänger in Buchform (mit *IHS*), Süddeutschland, 1580 bis Ende 16. Jahrhundert

Das Motiv des Herzens erscheint dabei auf drei weiteren Hinterglasanhängern in Buchform (Abb. 74). Auf den Anhängern in London und Baltimore befindet es sich unter dem *Agnus Dei* und birgt in sich drei Kreuzesnägel (Kat.-Nr. 20/26), während es auf einem Anhänger im Victoria and Albert Museum, umgeben von einem Strahlenkranz, die gesamte Fläche einer der äußeren Einbanddeckel einnimmt (Kat.-Nr. 24). Gerade für die Buchanhänger der Gruppe der Hinterglasobjekte scheinen Analogien zwischen Buchkörper, Objekt-Behältnis und Vorstellungen des bewohn-, einschreib- oder prägbaren Herzens eine bedeutende Rolle zu spielen, die sich insbesondere über die Materialität und Technik der Objekte entfaltet. In dieser kann das transluzide Rot der Hintergründe als Farbe mit Blut und Körperinnerlichkeit gleichgesetzt werden. Ein weiteres Mal findet sich das Motiv des blutrot amelierten Herzens auf einem ovalen Rosenkranzanhänger. Dort sprießen aus dem Herzen als Ort der Erinnerung zusätzlich drei Vergissmeinnicht-Pflanzen.⁵⁹⁷

Die äußerlichen Buch-Behältnisse einer idealiter im Herzen verinnerlichten Bilderwelt werden mit unterstützenden, hoffnungsvollen und mitunter wirkmächtigen Bildern ausgestattet. Neben Darstellungen von Heiligen und Märtyrer:innen, die im Kontext einer Selbstbestärkung im Rahmen der Konfessionalisierungsprozesse zu lesen sind,⁵⁹⁸ sind dies vor allem Bilder des über den Tod triumphierenden Christus oder des Christuszeichens *IHS*.

Einschreibungen und *impressiones*

Neben der kleinen Größe, der Behältnisfunktion, der Buchform und Motiven wie dem Herzen mag auch in der Verwendung der Amelierung und Gravur als

Technik ein zusätzliches Bedeutungspotential liegen. In Analogie zu technischen Verfahren wird auch der Mensch als einschreibbares und prägbares Material verstanden, in dem sich Eindrücke in das Herz als mentalen Speicher der Gläubigen einschreiben, abdrücken, einprägen. Die mittelalterliche Metaphorik der Einprägung von Bildern orientiert sich dabei an der u. a. von Thomas von Aquin übernommenen Gedächtnismetaphorik des Aristoteles, die, wie Tammen schreibt, die Aufnahme von Sinneseindrücken (*impressiones*) mit der Prägung des Fleisches im Hirn ähnlich einem Siegel in Wachs vergleiche.⁵⁹⁹ Gleichzeitig ist sie jedoch, wie Bedos-Rezak dargelegt hat, eng verwandt mit der Münzmetaphorik.⁶⁰⁰

Die Vorstellung von der Einprägung mentaler Bilder im Herzen ist in mehreren Schriften belegt.⁶⁰¹ Ziel der Einprägung ist das Herz oder die Seele,⁶⁰² die nach Durandus von Mende (1230–1296) wiederum „mehr durch das Bild als durch die Schrift bewegt“ wird.⁶⁰³ Diese Vorstellungen zeugen von der Sehnsucht, die Bilder immer bei sich zu tragen, und kulminierten mitunter in äußeren Zeichen und Akten der Einprägung – in Stigmatisierungen und Tätowierungen. In übermächtiger Gottessehnsucht greift der Dominikaner Heinrich Seuse (1295–1366) so der Legende nach zum Stylus und tätowiert sich das Christuszeichen *IHS* auf die Brust.⁶⁰⁴

Sicherlich mit Ideen der Einschreibung, Einprägung und Erinnerung konnotiert ist die Verwendung der Gravur als Technik in den Anhängern der Gruppe *Anhänger mit Metallblättern* (Kat.-Nr. 12–15).⁶⁰⁵ Dort birgt der als Behältnis konstruierte Buchkörper mehrlagige silberne Metallblätter, auf denen sozusagen als bildhaft gewordener *Logos* die Passion Christi eingraviert ist. Auffällig ist, dass die Anhänger dieser Gruppe vollkommen auf die Gravur reduziert sind und zumeist auf eine Ergänzung durch Niello oder Email verzichten. Dies spricht dafür, dass der Technik in diesem Zusammenhang ein besonderer Stellenwert zugesprochen wurde. In ihrer materiellen Einwirkung kann die Gravur als eine der irreversibelsten und dauerhaftesten Formen der Einschreibung angesehen werden, was sie zu einem idealen Bild dauerhafter Erinnerung werden lässt und auf Objekten im Kontext des Rosenkranzes besonders sinnfällig wird.

Auf subtile Weise ist zudem durch ihre Rolle als Urbild in bildgebenden Verfahren auch immer der Aspekt des Abdrückens und Einprägens im Sinne einer *impression* präsent – ein Aspekt, der gerade in der Zeit medialer Erweiterung durch druckgraphische Verfahren mit der Technik verbunden gewesen sein wird. Die theoretischen Implikationen der Technik der Gravur im Zusammenspiel mit den Objekten und Bildern, auf denen und für die sie Verwendung fand, sind bisher noch nicht systematisch untersucht worden. Fritz spricht in diesem Zusammenhang von „gestochenen Bildern“.⁶⁰⁶ Den engen Bezug zur Vorstellung des (inner-)körperlichen Einschreibens von Bildern macht insbesondere das in einigen der Anhänger geborgene *IHS*-Zeichen deutlich (Kat.-Nr. 16, 18–19, 30), welches durch die Legendenbildung von Seuses Tätowierungsakt in einem engen Körperbezug betrachtet werden kann (Abb. 74).⁶⁰⁷

Einen besonderen Fall bildet darüber hinaus das kleine Anhängerbuch aus München, in dem das *IHS*-Zeichen, ähnlich den Objekten in Hinterglasmalerei,

als zentrales Motiv in Erscheinung tritt (Kat.-Nr. 8). Anders als diese trägt das Objekt jedoch reale beschriebene Pergamentblätter. Auf fol. 3r steht dort das *IHS*-Zeichen in einem Herzen, welches aus der umlaufenden Schrift mit dem Beginn des Johannesevangeliums geformt ist (Abb. 75). In einem spannungsreichen Verhältnis zur emblematischen Schrift des Zeichens steht das Schriftbild des Herzens, welches aus dem wirkmächtigen Vers aus dem Johannesevangelium gebildet ist. Die Substanz des Herzens selbst ist, Johannes 1,1 (*in principio erat verbum*) zufolge, das fleischgewordene Wort im Sinne eines Inkarnationsaktes, das nach Johannes 1,14 (*Verbum caro factum est et habitabit in nobis*) in Form des *IHS*-Zeichens sozusagen als fleischgewordenes Wort im Herzen wohnt.

Ausstrahlen: Heilsame Bücher und apotropäische Schriften

Aber ein greulicher misbrauch und zeubern ist es gewesen, das man das Euangelium Johannis in principio erat Verbum auff klein zeddelin geschrieben, in ein Fedderkiel oder sonst eingefasset, an hals oder anders wo him henget. Item wider den Donner und Wetter lieset, wie das in Bapsthum ist gebreuchlich gewesen, wie denn auch Zeuberer derer namen: Jhesus, Maria, der vier Euangelisten, Matthaues, Marcus, Lucas, Joannes, der heiligen dreier Könige, item der Wörter: Jhesus Nazarenus Rex Judeorum, pflagen zu misbrauchen und treibens in irer bösen büberen und buleren.⁶⁰⁸

Kritisch richtet sich Martin Luther (1483–1546) in einer Serie von Predigten aus den Jahren 1537/38 gegen die Verwendung des Johannesevangeliums als Schriftamulett am Körper und den Missbrauch heiliger Namen wie Jesus und Maria als Schutzformeln. Anschaulicher als die Objekte selbst zeugt die polemische Kritik Luthers von der langen und tief verwurzelten Vorstellung und Tradition apotropäisch-magischer Praktiken mit heilstiftenden Wörtern, Texten und Bildern. In zwei Sätzen spiegelt er ex negativo den weitverbreiteten Gebrauch und fasst die Kernbereiche des damals gebräuchlichsten Schriftzaubers zusammen, in dem das Johannesevangelium und heilige Namen den ersten Rang einnahmen. Zugleich offenbart er die unterschiedlichen Möglichkeiten des Gebrauchs, bei dem die Schriften u. a. dadurch Wirkmacht erlangen konnten, indem sie gelesen oder geborgen in einem Objekt am Körper getragen wurden.

Mit Luthers Appell im Blick offenbart sich die zweite fundamentale Wirkrichtung der Schließe aus Florenz und damit paradigmatisch die Doppelnatur von Schmuckobjekten selbst. Anders als der den Worten innewohnende Sinn „das Wort [...] wohnt in uns“, der an der Grenze auf das Innenleben der Träger:innen, ihr anzufüllendes Herz anspielt, kommt nun die Bedeutung des Johannesevangeliums als Schrift auf einer apotropäischen Ebene zum Tragen.



Abb. 75 (Kat.-Nr. 8): Anhängerbuch (Evangelium des Johannes in Herzform, *IHS*), Italien, um 1571

Gleichsam einer Banngeste richtet sich das auf den Buchkörper geschriebene Zitat aus dem Johannesevangelium nach außen und fungiert als abwehrendes Schutzschild an der Körpergrenze der Träger:innen.

Neben den Worten ist es aber auch das Buch selbst, das ähnlich der Transmission und Steigerung der Kraft einer Reliquie mittels der Strahlkraft und Materialallegorese des Bergkristalls nach außen strahlt. Damit zeugt die Schließe von der besonderen Qualität von Schmuckstücken, in denen Wörter, Bilder, Zeichen, Symbole sowie Materialien und Formen eine wirkmächtige Gemeinschaft bilden. Zahlreiche mittelalterliche Schmuckstücke dokumentieren die wirkmächtige Komposition aus heilsamen und/oder apotropäischen Wörtern, Bildern, Edelsteinen und anderen Materialien wie Reliquien. Am ausführlichsten wurden die unterschiedlichen Aspekte in der Schmuckforschung bisher von Lea Olsen und Peter Murray Jones anhand des sogenannten *Middleham Jewel* behandelt.⁶⁰⁹ Der trapezförmige goldene Anhänger ist mit einer umlaufenden, magisch wirksamen Inschrift sowie heilversprechenden und schützenden Bildern des Gnadenstuhls und *Agnus Dei* und zahlreicher Heiliger ausgestattet. Stoffreste in seinem Inneren deuten zudem auf seine Verwendung als Reliquiar, dessen Wirkmacht durch einen Saphir und die ihm inhärenten, im Zuge der Edelsteinallegorese lange tradierten Eigenschaften auf der Außenseite ergänzt wird.⁶¹⁰

Auch die Buchanhänger weisen je nach Objekt in unterschiedlichen Kombinationen changierende Elemente magisch-apotropäischer Qualität auf. Neben der Ausstattung mit Edelsteinen und Reliquien konnten sie mit als apotropäisch angesehenen Duftstoffen angefüllt sein oder mittels ihrer Bildauswahl – darunter

Bilder von Heiligen wie den 14 Nothelfer:innen mit dem heiligen Christophorus – von dem Wunsch nach Protektion zeugen.⁶¹¹ Buchanhänger, in denen sich höchstwahrscheinlich Reliquien befanden, stellen die Anhänger im Louvre, in San Orosia, Zaragoza sowie eventuell auch in Madrid und Flint Cottage dar (Kat.-Nr. 36–40). Im Anhänger in Zaragoza (Kat.-Nr. 38) haben sich, gerahmt durch eine in Segmente aufgeteilte Kartonage, einzelne Reliquienpartikel erhalten. Die Montage und Anfüllung mit Reliquien (den Beschriften zufolge u. a. von *S. T[e]resa*) ist vermutlich jünger als das Objekt selbst und könnte in das 16. oder 17. Jahrhundert datieren.

Auch das häufig anzutreffende Bild des *Agnus Dei* lässt sich als wirkmächtiges apotropäisches Bild auf den Buchanhängern auslegen.⁶¹² Es findet sich nicht nur als ameliertes Bild auf den Hinterglasanhängern (Kat.-Nr. 17, 20–23, 26, 31), sondern auch als dreidimensionales Lamm Gottes auf dem Buch der Sieben Siegel auf den als Duftbehältnis fungierenden Anhängern (Kat.-Nr. 54–56). Die Bildfindung des auf dem Buch sitzenden *Agnus Dei* erreicht im Kontext der *Agnus-Dei*-Wachstafeln, auf die es häufig geprägt ist, emblematischen Status.⁶¹³ Außergewöhnlich ist in diesem Zusammenhang ein Anhänger in Belfast (Kat.-Nr. 41), der vor der irischen Küste bei einer Unterwassergrabung in den Jahren 1867–68 auf dem Schiffswrack der *Girona* entdeckt wurde. Bei seiner Bergung fand man im Inneren des Anhängers noch die *Agnus-Dei*-Wachsplaketten, von denen sich der Besitzer des Anhängers eventuell Beistand und Schutz auf dem Armadaschiff erhoffte und von denen sich heute nur noch die Rahmen erhalten haben.⁶¹⁴

Im Folgenden soll es insbesondere darum gehen, zu zeigen, wie stark die Praktiken und Vorstellungen apotropäischer Elemente auf das Buch selbst zurückgewirkt haben und in welchem changierenden Verhältnis Schmuckobjekt, Schrift und Bild mit- und aufeinander wirken. Hier spielen ähnliche Qualitäten der Objekte eine Rolle wie schon für den Aspekt der Verinnerlichung. Erneut ist es ihre Nähe zum Körper, ihre kleine Größe und Miniaturisierung, ihre bedeutende Form sowie ihre Materialität und ihr Inhalt, in denen die Kernbereiche ihrer Eignung zur Verwendung als Schutzobjekte zu suchen sind. Dabei möchte ich mich dezidiert auf dem Buch verhaftete Elemente konzentrieren, um so die symbolische Wirkmacht des Buches als Schriftträger ebenso wie als eigenständiges Objekt herauszuarbeiten.

Apotropäische Bücher und Schriften

Bedeutsam für die Buchanhänger ist, dass bereits das Buch selbst als Amulett verstanden werden konnte.⁶¹⁵ Die apotropäische Eigenschaft des Buches resultiert aus dem kulturübergreifenden Verständnis vom göttlichen Ursprung der Schrift. Nach Klaus Schreiner haftet der Schrift und dem Buch von der ägyptischen Hochkultur bis hin zum Judentum und Islam ein „sakraler Glanz“ an, der im christlichen Kulturraum trotz eines zunehmend ausdifferenzierten öffentlichen wie privaten Gebrauchs des Buches ebenso stark ausstrahlt.⁶¹⁶ Da die Schrift gebunden ist

an ihren Träger, überträgt sich die Auratisierung der Schrift zugleich auf ihren materialisierten Träger. Die Visualisierung der Bedeutung der Schrift übernimmt der Bucheinband, der dies im Falle der sakrosankten Buchtypen (darunter vor allem dem Evangeliar) durch eine pretiöse und häufig komplexe Kombination aus Material- und Bildinhalten umsetzt. Gold und Silber, Edelsteine, Elfenbein, Reliquien und elaborierte Bildprogramme bezeugen den Status der Schrift und seines Trägers.⁶¹⁷ Nicht zuletzt wird mit dem Umgang des Buches innerhalb der Liturgie und religiösen Praxis eine bedeutungsvolle Aufladung evoziert, die sich symbolisch auf das Buch auswirkt und mit dem Buch im religiösen Kontext gleichsam immer auch den angesprochenen Referenzraum impliziert.

Gleichzeitig steht das Buch als Objekt in seiner kontextgebundenen Erscheinung in der Nähe zu heilstiftenden Reliquiaren.⁶¹⁸ Skemer führt aus, dass „sacred books in codex format [were] used amuletically to protect, cure and exorcise, because they were associated with particular saints and considered sacred relics.“⁶¹⁹ Einen der bekanntesten Nachweise dieser Praxis bildet das berühmte Cuthbert-Evangeliar aus dem 7. Jahrhundert.⁶²⁰ Der 13,5 × 9,5 cm große Kodex mit dem Johannes-evangelium wurde vermutlich bei der Translation im Jahr 1104 im Sarg des 687 verstorbenen heiligen Cuthbert gefunden.⁶²¹ Nach dem Angriff der Normannen soll das Buch, wie Skemer schreibt, in ein Lederfutteral eingeschlossen und mit einer seidenen Kordel ausgestattet worden sein, um es in der Hand oder um den Hals zu tragen.⁶²²

Ähnliches lässt sich auch für weitere Beispiele nachweisen: In einer durch Walter Daniel überlieferten Lebensgeschichte des Ailred of Rievaulx (1110–1167) wird von einem *textum evangelii Johannis quod super se portaverit annis multis* berichtet.⁶²³ Obwohl bereits Augustinus sich gegen die Praxis ausspricht, das Evangelium des Johannes zur Heilung gegen Kopfschmerzen etc. aufzulegen oder umzubinden, scheint die Praxis ungebrochen ausgeübt worden zu sein.⁶²⁴ Eine Sammlung von Gedichten aus dem 13. Jahrhundert am Hofe König Alfons' X. (1221–1284) berichtet davon, wie der König durch das Auflegen einer illuminierten Handschrift der Maria gewidmeten *Cantigas* auf seine Brust über dem Herzen geheilt wurde.⁶²⁵

Neben ganzen Büchern und vollständigen Schriften konnten aber auch fragmentarischen Textauszügen und Zitaten und schließlich, im Sinne maximaler Verdichtung, einzelnen Wörtern oder Buchstaben magische Qualitäten zugesprochen werden. So wie die Schrift auf das Buch als Träger wirkt und diesen als Mittler in Erscheinung treten lässt, entfaltet sie ihre Wirkung unabhängig davon, wenn sie abkürzt auf Zettelchen geschrieben und in Behältnissen unterschiedlichster Form und Machart verwahrt und am Körper getragen wird. Gerade dem apotropäisch konnotierten Beginn des Johannesevangeliums wurde nach Skemer ein besonderer magischer Status zugesprochen, und so seien im späten Mittelalter insbesondere die beiden Auszüge *in principio erat verbum* und *verbum caro factum est* als effektive Abwehrformeln gegen Dämonen betrachtet worden.⁶²⁶ Aber auch die geläufigen Gebete des *Pater Noster*, *Ave Maria*, *Credo*

und *Gloria Patri* wurden in Textamuletten verwendet.⁶²⁷ In einem Brief an den Erzbischof Egbert von York (gest. 766) bezeichnet Beda Venerabilis (672/73–735) das Aufsagen des *Pater Noster* und *Credo* gar als spirituelle Antidote gegen das Gift des Teufels.⁶²⁸

Wie es in Luthers kritischer Predigt aufscheint, zählen daneben auch heilige Namen zum Repertoire von Schriftmagie. Heilige Namen wurden gerne in Listen verwendet, deren Arrangement und Anzahl auf numerologisch bedeutsamen Kriterien beruhte.⁶²⁹ Aber auch einzeln entfalteten Wörter und Namen eine hohe Wirkmacht. Dies spielt gerade für Schmuckstücke eine bedeutende Rolle, auf denen gerne die Namen der Heiligen Drei Könige oder unterschiedliche Namen Gottes wie das Tetragrammaton *YHWH*, *DS* (*Deus*), *DNS* (*Dominus*) und insbesondere *IHS* graviert wurden.⁶³⁰ Bezeichnenderweise ist es Bernhardin von Siena (1380–1444), ein vehementer Anfechter von Textamuletten und anderen Formen christlich-magischer Praktiken, der die Verbreitung der Verehrung des Namens Jesu in der Form des *Iesum Hominum Salvator* propagierte.⁶³¹ Obwohl das *IHS* schon vorher auf Textamuletten in Gebrauch war, etablierte es sich erst mit seiner Praxis, während seiner Predigten ein rundes Schild mit dem von einem Strahlenkranz umgebenen Schriftzeichen *IHS* in die Höhe zu halten, zu einem magischen Zeichen erster Güte.⁶³² In der Folge findet es sich als eines der häufigsten Schriftelemente auf Schmuckgegenständen und stellt neben dem Johannesevangelium das am häufigsten auftretende schrift(-magische) Element auf Buchanhängern dar (Kat.-Nr. 8, 16, 18–19, 30).

Buchanhänger und Schriftmagie

Bereits durch ihr kleines Format und ihre Körpernähe kommt den miniaturisierten Anhängerbüchern ein amulethafter Status zu, in den sich die Texte und Schriften einfügen, den sie wechselseitig bedingen oder unterstützen. Auffällig ist, dass alle erhaltenen Anhängerbücher eines miniaturisierten Formats mit beschriebenen Blättern aus einer Auswahl an Gebetstexten bestehen, die sich entweder aus den Psalmen (insbesondere den sieben Bußpsalmen) oder aus den Evangelien speisen, insbesondere dem Evangelium des Johannes. Während sich Psalmentexte in den Anhängern in London, Baltimore und München (Kat.-Nr. 1, 3–6, 8) überliefert haben, findet sich das Johannesevangelium in den Anhängern in Madrid und München (Kat.-Nr. 7, 8) sowie in dem kleinen Büchlein in Dijon (Kat.-Nr. 10), welches die Anfangstexte aller vier Evangelien enthält.⁶³³

Wenn sich die Buchanhänger wiederum auf ihre funktionale Form als Behälter jenseits eines Schriftträgers konzentrieren, wie dies für die Gruppe der Hinterglasanhänger der Fall ist, tritt Schrift zeichenhaft in Form des Christusmonogramms *IHS* in Erscheinung. Dieses findet sich jedoch nicht nur auf diesen, sondern lässt sich ebenso auf einem Anhänger mit Pergamentblättern nachweisen, in dem es wirkmächtig in einem aus dem Beginn des Johannesevangeliums gebildeten, herzförmigen Schriftbild geborgen ist (Abb. 75).⁶³⁴ Das

Anhängerbuch in München (Kat.-Nr. 8) ist in dieser speziellen Kombination aus Schriftbild, Schriftzeichen und Schriftmagie exzeptionell. Bereits die Schreibweise in „gar subtiler“, kaum lesbarer Kleinschrift scheint zur Wirkung des Objektes als Amulett beizutragen. Der lateinische Text selbst zeigt in seiner Auswahl deutlich apotropäischen Charakter. Schon der Auftakt des Büchleins legt die Absicht des Objektes dar. Auf diesem findet sich mit dem Himmelsbrief ebenjener Wetterzauber, gegen den Luther so vehement predigte. Der auf Papst Leo III. und Kaiser Karl den Großenweisende Text soll u. a. gegen Blitz und Donner (*fulgurum*), aber auch zahlreiche weitere Übel helfen und integriert auf fol. 3r den bereits thematisierten wirkmächtigen Beginn des Johannesevangeliums.⁶³⁵ Daran schließen sich weitere Gebetstexte an die Heiligen Drei Könige, den heiligen Bernhard, den heiligen Augustinus sowie die Psalmen 90 und 26 an. Das Büchlein endet mit einem Gebet an die Heilige Brigitta. In den Texten selbst findet sich neben dem Namen *JESUS XPE* und *MARIA* immer wieder der Name *ISABELLA* in Majuskel hervorgehoben, was die Vermutung aufkommen lässt, dass es sich dabei um die Person handelt, der Schutz und Protektion durch die im Buch geborgene Schrift zugebracht waren. Da sich das 1571 datierte Büchlein seit 1598 im Inventar der Münchner Kunstkammer nachweisen lässt, könnte es sich dabei um eine mit dem Münchner Hof in Beziehung stehende Isabella handeln.⁶³⁶

Auch ein weiteres Büchlein, das sogenannte *Devocionario de Carlos V.* (Kat.-Nr. 7), ist durch seinen Text in Zusammenhang mit einem berühmten Namen der Frühneuzeit-Geschichte, Kaiser Karl V. (1500–1558), zu lesen. Das in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datierte Anhängerbuch in Madrid enthält in seinem Inneren drei aussagekräftige Texte. Es beginnt mit dem apotropäischen Text *par excellence*, dem Beginn des lateinischen Johannesevangeliums. Daran schließen sich zwei Texte in kastilischer Sprache an, bei denen es sich um ein Glaubensbekenntnis des Herrschers (*La protestación del emperador*) sowie ein Schutzengelgebet (*Ángel de la Paz de la Guarda*) handelt. Beide waren im 16. Jahrhundert weit verbreitet und werden mit Karl V. in Verbindung gebracht.⁶³⁷ Anders als das Büchlein in München kombiniert das Büchlein in Madrid den wirksamen Inhalt im Inneren mit einer reichen Edelsteingestaltung auf den Außenseiten. Auf diesen sind in die als Durchbrucharbeit gestaltete, emaillierte Fläche Rubine und Granate gesetzt.

Noch stärker setzt diese Strategie der Anhänger in Baltimore um, auf dessen Einbanddeckeln die roten Edelsteine durch die weiße Emaillierung des Hintergrunds deutlich hervortreten (Kat.-Nr. 6). Die Ausstattung der Außenseiten der Anhängerbüchlein mit geschliffenen Edelsteinen ergänzt auf materieller Ebene die apotropäische Wirkung des im Inneren verborgenen Textes, indem sie im Sinne Simmels wirkmächtig nach außen hin ausstrahlt.⁶³⁸ Die unterschiedlichen Komponenten der Schmuckobjekte zwischen kleinem Format, Buchform, Schriftmagie und Materialität gehen so eine starke Allianz ein, die auf mehreren Ebenen und in unterschiedlichen Facetten ausstrahlt und zum Tragen kommt.

Die Differenzierung zwischen mit Edelsteinen besetzten, nach außen gerichteten Einbanddeckeln und im Inneren verwahrten Schriften und Bildern soll zum Abschluss mit einem Anhänger im Victoria and Albert Museum erneut mit Georg Simmels Beobachtungen zur Positionierung von Schmuck am Körper der Träger:innen als Grenze zwischen Außen und Innen in Verbindung gebracht werden.⁶³⁹ Dabei sei erneut darauf hingewiesen, dass Simmel seine Theorie der Psychologie des Schmucks mit Blick auf die Schmuckmode um 1900 vorrangig am Diamanten entwickelte, den er infolge seiner körperlosen Strahlkraft „als den entschiedensten, zweckmäßigsten Schmuck“ bezeichnete.⁶⁴⁰ Der besagte Anhänger erlaubt nun eine Rückbindung dieser Überlegungen an ein Objekt des 16. Jahrhunderts.

Der Anhänger besteht auf seiner nach außen gerichteten Fläche zur Gänze aus dem Monogramm *IHS* aus geschliffenen Diamanten, die mit einer feinen Goldrahmung gefasst sind. Damit verschmelzen die Ebenen von Edelstein und Schrift im diamantenen Zeichen des *IHS* zu einer Entität. Die idealiter auf der Brust getragene bildhafte Schrift strahlt so in der reinen und klaren Strahlkraft des Diamanten nach außen. Auf seiner Rückseite, dem Herzen zugewandt, trägt es demgegenüber die auf schwarzem Hintergrund emaillierten *Arma Christi*. Das von Simmel bekräftigte Potential des Diamanten macht sich demzufolge in gänzlich anderem Kontext auch ein religiöser Anhänger des 16. Jahrhunderts zu Nutzen. Dabei richtet er sich mit den Darstellungen der *Arma Christi* auf der häufig als weniger wichtig erachteten und auch von Simmel vollkommen „unberücksichtigten“, jedoch als gleichwertig anzusehenden Rückseite der anderen Seite der „geometrischen Grenze des Körpers“ zu – den Herzen der Träger:innen.⁶⁴¹



Ausblick

Vom Kleinen zum Großen: Synthese und Perspektiven

Vorrangiges Ziel dieser Studie war es, Licht auf die unterschiedlichen Facetten miniaturisierter Schmuckanhänger in Buchform zu werfen und diese insbesondere in den betreffenden Kernbereichen der Objektgattung Miniatur, Buch und Schmuck näher zu erschließen. Während die Objekte im Hauptteil der Untersuchung entlang systematischer Fragestellungen auf ihre einzelnen Aspekte hin behandelt wurden, soll das enge Zusammenspiel von Miniatur, Buch und Schmuck zum Abschluss in verdichteter Form noch einmal gebündelt an einem Objekt ersichtlich gemacht werden. In einem Anhänger im Louvre in Paris konzentrieren sich auf exzeptionelle Weise das Spannungsverhältnis zwischen Monumentalität und Miniatur sowie Strategien des Verbergens und Offenbarens des Buchbehältnisses in Verbindung mit haptischen wie visuellen Qualitäten des Schmuckobjektes und seiner Funktion als Reliquiar (Abb. 76–78).⁶⁴²

Monumentalität in der Miniatur

Auf dem linken inneren Einbanddeckel des Buchbehältnisses, sozusagen dem Spiegelblatt, befindet sich eine Szene aus der Lebensgeschichte des Ildefons von Toledo (Abb. 77).⁶⁴³ In einem architektonisch skizzierten Innenraum erkennen die Betrachtenden den als Mönch gekleideten Heiligen. Ildefons kniet vor Maria, die ihm, unterstützt von drei weiblichen Heiligen, eine Kasel reicht. Besondere Beachtung verdienen die Haltung des Heiligen, der den Betrachtenden den Rücken zuwendet und mit seiner Fußspitze den abgesetzten Rahmen der Seite berührt, aber auch die ausgreifenden Gesten Mariens und der weiblichen Heiligen. Diese, so scheint es, wollen die Kasel beinahe aus dem Bildfeld in den bergenden Hohlraum der gegenüberliegenden Seite überführen. Anstelle eines Bildes befindet sich

Abb. 76 (Kat.-Nr. 40): Anhänger in Buchform (Evangelist Johannes), Spanien, vermutlich Ende 16. Jahrhundert



Abb. 77 (Kat.-Nr. 40):
Anhängen in Buchform
(Maria erscheint dem
heiligen Ildefonso in der
Kathedrale von Toledo),
Spanien, vermutlich Ende
16. Jahrhundert

dort ein bewegliches Gitter, das mit einer blauen Emaillierung überzogen ist – einer Farbe, die wie keine andere mariologisch konnotiert ist. Um den Rahmen des filigran durchlöchernten Gitters läuft eine niellierte Inschrift in spanischer Sprache: *DONDE N[uestra] S[enora] PVSO LOS PIES QUANDO HECHO LA CASULLA A S[an] ILDEFONSO* (Wohin unsere Frau [Maria] den Fuß gestellt hat, als sie die Kasel an den heiligen Ildefonsus übergab). Ikonographie, Inschrift und Gitterstruktur beziehen sich deutlich auf die Kathedrale von Toledo als Ort der wunderbaren Marienerscheinung. In einem Schrein, dessen Gestaltung vorrangig in das 15. und 16. Jahrhundert datiert, werden dort hinter einem Gitter die wundersam in Stein erhaltenen Fußabdrücke Mariens verehrt.

Aussagekräftig in Bezug auf den Anhänger scheint neben der Inschrift auf dem Schrein auch der 1374 geäußerte Wille Heinrichs II. von Kastilien, der sich explizit eine Beisetzung vor dem Ort wünschte, „an dem Maria stand und den Fuß absetzte, als sie das Gewand an Ildefons reichte“. ⁶⁴⁴ Der Stein selbst ist an seinen Rändern stark beschlagen, was die Vermutung nahelegt, dass sich im Inneren des Buchanhängers ein kleines Fragment der Kontaktreliquie befunden haben könnte. ⁶⁴⁵ Die blaue Emaillierung des Gitters ist so nicht nur als allgemeiner Marienbezug zu verstehen, sondern vielmehr als Verweis auf die von ihrer Präsenz erfüllte Fläche des Kathedralbodens, was durch die Inschrift zusätzlich autorisiert wird. Im Schließen des Buchdeckels durch die Benutzenden ist es der Fuß des Heiligen, der auf der als Kathedralboden inszenierten Fläche zu ruhen kommt, während die durch Maria gehaltene Kasel auf Höhe der Gitterstruktur angesiedelt ist.



Abb. 78 (Kat.-Nr. 40):
Anhänger in Buchform (Buch-
schnitt/Mauersteinsetzung),
Spanien, vermutlich Ende
16. Jahrhundert

Der konkrete Ortsbezug wird noch offensichtlicher, richtet man sein Augenmerk auf die Schmalseiten des Anhängers, die die Gitterfläche in der Tiefe umschließen. Auf diesen befindet sich entgegen der bei Buchanhängern üblichen Andeutung filigraner Buchblätter eine monumental anmutende Mauersteinsetzung (Abb. 78), die den Anhänger als Hybrid zwischen Buch und Monument, als einen Raum erscheinen lässt, der wie ein miniaturisierter Ausschnitt der Kathedrale von Toledo wirkt. Der mariologisch bedeutsame Inhalt bleibt im geschlossenen Zustand des Anhängers auf den ersten Blick verborgen.⁶⁴⁶ Bei genauerer Betrachtung erschließt sich in der Wahl der Darstellungen eine Engführung hin auf das Buch als offenbarendes Medium. Dies wird insbesondere durch die taktile Bepielung des Umschlagpunktes deutlich: Auf der Rückseite hält der heilige Joseph neben dem Gottessohn an seiner rechten Hand einen Lilienstab in seiner richtungsweisenden, ausgestreckten linken Hand. Mit den noch geschlossenen Lilienknospen lenkt er den Blick der Betrachtenden auf den wie plötzlich erblühenden Buchrücken, der zu Johannes dem Täufer auf der Vorderseite überleitet (Abb. 77). Johannes setzt die so vermittelte richtungsweisende Geste Josephs fort, hin auf das *Agnus Dei* als Symbol für Christus. In einer Art „prophetischer“ Regieanweisung richtet sich die Geste Johannes des Täufers

zugleich auf einen der beiden Verschlüsse des Buchanhängers und damit auf die Stelle, an der sich das geheimnisvolle Innenleben des Anhängers offenbart.

An diesem Umschlagpunkt von außen nach innen bietet sich der Buchanhänger den Benutzenden als miniaturisiertes Vergegenwärtigungsmedium der wundersamen Präsenz Mariens an, die mit jedem Öffnen des Objekts durch die Betrachtenden gedanklich reinszeniert werden kann. Im kleinstmöglichen Format evoziert der Anhänger die größtmögliche Räumlichkeit, indem sich die Miniatur einen konkreten Sakralraum einverleibt und den Betrachtenden als Imaginationsraum eröffnet. Als formgebendes „Gerüst“ dieses Wahrnehmungsraumes und Offenbarungsaktes fungiert das Buch, dessen Materialität und Medialität in der Konzentriertheit der Miniatur erfahrbar werden.

Zusammenfassung und Ausblick

In der Miniaturisierung des Buches im Schmuck spiegelt sich die Bedeutung des Buches als eine der zentralen Objektgattungen der Kunst- und Kulturgeschichte. Sie verdichtet Aussagen über das Buch als Offenbarungsmedium und Behältnis der Heilsgeschichte ebenso wie Bedeutungsebenen des Buches als mariologisches Gefäß des *Logos* und Träger des Geheimnisses der Inkarnation. Buchanhänger sind jedoch nicht nur Buchverfremdungen, sondern haben als Schmuckobjekte spezifische Funktionen und Kontexte. Als solche vermitteln die Anhänger zwischen Bild und Körper, Außenwelt und Interiorität und bilden so den Umschlagpunkt verschiedener Wahrnehmungsakte. Durch die Verwendung der Buchform in Schmuckstücken binden sich die Bedeutungsebenen der Buchform an die Funktionszusammenhänge von Schmuck. Als Objekte an der von Georg Simmel stark gemachten „Grenze des Körpers“⁶⁴⁷ weisen Schmuckstücke eine doppelseitige Orientierung auf. In ihrer Rolle als nach außen gerichtete, repräsentative Schmuckstücke können die Anhänger in ihrer Buchform so als Statussymbol, als Ausdruck humanistischer Gesinnung und Belesenheit, aber auch als konfessionelles Statement gelesen werden. Zugleich können sie in ihrer Funktion als persönliches Besitztum der individuellen Andacht und Glaubensvergewisserung dienen oder als wirkmächtiges Amulett Schutz versprechen.

Dabei bleibt die Wahrnehmung nicht auf eine visuelle Ebene beschränkt. Wie kaum eine andere Objektgattung zeichnet sich Schmuck dadurch aus, multisensorisch ausgelegt zu sein. So sprechen Anhänger in Buchform den Sehsinn ebenso an wie als taktil erfahrbare und durch Duftstoffe angereicherte Objekte den Tast- und Geruchssinn. Die Qualität der Buchanhänger besteht dabei gerade darin, dass in ihnen die unterschiedlichen und sich stellenweise überschneidenden Ebenen und Qualitäten von Schmuck, Buch und Miniatur verschmelzen und sich so wechselseitig verstärken.

Den Ebenen – Schmuck, Buch und Miniatur – wurde im Rahmen der Studie in drei separaten Kapiteln nachgegangen. Das Kapitel *Miniatur* zeigte den engen Zusammenhang, in dem Phänomene von Miniaturisierung, Schmuck und Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert zu lesen sind. Anhand von Einzelbeispielen wurde deutlich, dass die Kleinheit der Objekte ein integraler und intendierter Bestandteil der Schmuckstücke ist, der in den Objekten selbst sprechend zum Ausdruck kommt. Die gewählte Gliederung der Objekte, die in graduellen Zwischenstufen von beschrifteten Pergamentblättern über bildtragende Metallblätter hin zu buchförmigen Behältnissen und dem symbolischen, nicht zu öffnenden Buch der Sieben Siegel reicht, liefert dabei einen wichtigen Beitrag zur Formatforschung, indem sie deutlich macht, worin der Unterschied zwischen referenzieller Kleinheit und Verdichtung im Rahmen von Miniaturisierungsprozessen besteht. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Form des Buches als Behältnis, die die Grundlage dafür bietet, die äußerliche Reduktion der Buchform in Zusammenhang zu bringen mit parallelen Verdichtungsprozessen des „Inhalts“ im Sinne einer Theorie des *Containment*.

Aufbauend auf Fragen des Formats widmete sich das Kapitel *Buch* der gewählten Form der Miniaturisierung – dem Buch und seiner Bedeutung im 15. und 16. Jahrhundert. In der Zusammenschau der in diesem Kapitel versammelten Kontexte lassen sich folgende Erklärungen für das Aufkommen der Buchform im Schmuck und ihre Verbreitung im 16. Jahrhundert anführen: Vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird der Begriff „buchförmig“ vor allem verwendet, um Objekte zu beschreiben, die wie ein Buch zu öffnen und zu schließen sind, jedoch eher diptychonalen Charakter haben. Der Fokus liegt demzufolge auf der Funktionalität des Buches und weniger auf seiner Materialität.

Dies ändert sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und damit parallel zur Etablierung der druckgraphischen Medien, insbesondere des Buchdrucks. Im Zuge der steigenden Verbreitung gedruckter Bücher erscheint die Buchform erstmals als ikonische Form im Schmuck. Anders als kleinformatige Bücher mit pretiösen Einbänden tritt die Buchform nun vermehrt gelöst von ihrer Funktion als Schriftträger auf. Dabei verweisen die Schmuckanhänger nun nicht mehr nur auf die Funktionalität der Buchform im Sinne eines klappbaren und zu verschließenden Objekts, sondern sie geben die Materialität des Kodex vor allem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts detailliert durch die Imitation ledergebundener Umschläge, gebundener Buchrücken sowie fingierter Buchschnitte wieder.⁶⁴⁸ Die Verbreitung gedruckter Bücher könnte so zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für den Kodex als materielles Objekt geführt haben, die in der ikonischen Umsetzung der Buchform mündete. Einhergehend mit der weiteren Verbreitung von Büchern könnte es zudem zu einem wachsenden Bedürfnis nach Exklusivität – sozusagen äußerster Buchpretiosität – gekommen sein. Insofern würden die zumeist vergoldeten und häufig mit Edelsteinen besetzten miniaturisierten Buchanhänger den Kulminationspunkt einer Luxuskultur des

Buches bilden, deren Vorläufer im 15. Jahrhundert insbesondere im Rahmen kunstvoller Stundenbücher zu suchen sind.

Im 16. Jahrhundert weisen die Buchanhänger trotz ihrer funktionalen Heterogenität eine auffallende Kontinuität auf. Dies ist umso erstaunlicher, als sich mit der 1517 durch Luther initiierten Reformation in vielen Bereichen der Kunst und Alltagskultur Umbrüche verzeichnen lassen. Dabei hat sich die protestantische Lehre von der Autorität der Schrift auch auf das Verständnis des Buches ausgewirkt. So tauchen Schmuckbücher in England im 16. Jahrhundert beinahe ausschließlich in Form pretiöser Anhängerbücher auf, die an der Funktionalität des Buches als Schriftträger festhalten. Demgegenüber treten im Zuge der Gegenreformation Buchanhänger in Erscheinung, die die Buchform als Bildträger nutzen und die Buchform selbst zeichenhaft werden lassen. Eine wichtige Rolle spielte dabei die Funktion der Objekte als Rosenkranzanhänger, was zu ihrer Instrumentalisierung führte und ihre Verbreitung zusätzlich förderte.

Den Funktionen und Bedeutungsebenen der Buchanhänger als Schmuckobjekte widmete sich daran anschließend das Kapitel *Schmuck*. In diesem wurden Buchanhänger als multisensorisch angelegte Objekte greifbar, die nicht nur haptisch erfahrbar waren, sondern durch die Integration wohlriechender Duftstoffe auch den Geruchssinn stimulierten. Erstmals konnten die Buchanhänger dabei als zentrale Form der Objektgattung *Duftbehältnisse* zugeordnet werden. Zugleich konnte gezeigt werden, dass die multisensorischen Elemente der Objekte auch in einen sinnstiftenden Dialog mit dem Bildträger und seiner Buchform treten, woraus sich differenzierte und komplexe Wahrnehmungsangebote für die Betrachtenden ergeben.

Neben ihrer Funktion als Duftbehältnisse konnten Anhänger in Buchform erstmals in ihrer Rolle als Rosenkranzein- und -anhänger gewürdigt werden. In der ausführlichen Beschäftigung mit der konkreten Funktion der Objekte offenbarte sich dabei das weitreichende Potential der Buchanhänger in Bezug auf Aussagen über die metaphorischen Ebenen des Buches im Kontext von Frömmigkeitsvorstellungen und -praktiken im 16. Jahrhundert. Dabei standen insbesondere Wahrnehmungsfragen zu den verbergenden und offenbarenden Qualitäten des Buches, Strategien der Inszenierung als geheimnisvolles Behältnis und mariologische Konnotationen des Buches als Körper des *Logos* im Vordergrund.

Angelehnt an Georg Simmels Psychologie des Schmucks wurden Buchanhänger zudem als Objekte am Körper ihrer Träger:innen untersucht.⁶⁴⁹ Dabei konnten die Buchanhänger in Analogie gesetzt werden zu Fragen von Einschreibung und *Containment*: In seiner Rolle als Gegenstand individualisierter Frömmigkeitspraktiken in Kombination mit etablierten Körpervorstellungen wird das miniaturisierte Buchbehältnis am Körper seiner Träger:innen zu einem Ausdruck von Verinnerlichungsprozessen – zum Spiegelbild des „Buchs des Herzens“⁶⁵⁰. Zugleich konnte gezeigt werden, dass der Buchform in entgegengesetzter Wirkrichtung auch apotropäische Qualitäten zugesprochen wurden. So

konnten die Form des miniaturisierten Buches, aber auch die darin verwahrten Reliquien, *Agnus Dei*, Duftstoffe oder Gebete den Träger:innen im Sinne eines Talismans Schutz versprechen oder als Amulett Unheil abwehrend wirken.

In der konzentrierten Analyse miniaturisierter Buchanhänger im europäischen Raum zwischen 1450 und 1650 ließen sich zahlreiche Erkenntnisse über die Funktion von Schmuck, die Bedeutung der Miniatur und die Symbolik des Buches gewinnen, die weit über die Objektgattung hinausreichen. Eine Analyse der Buchanhänger bietet die Gelegenheit, über den Forschungsgegenstand ausgreifende Überlegungen über das Buch als Objekt jenseits seiner Funktion als Schriftträger anzustellen, und integriert einen Objektbestand in die Forschungen zur Buchkultur des 16. Jahrhunderts, der bisher von dieser kaum wahrgenommen wurde – „Bücher, die keine sind“⁶⁵¹.

Dabei zeigte sich, dass diese vermeintlichen Nicht-Bücher in ihrer Miniaturisierung und Verdichtung des Buches weiterreichende Aussagen darüber erlauben, wie Bücher wahrgenommen und konzeptualisiert wurden, als tatsächliche Bücher mit schrifttragenden Blättern. In der Kunstgeschichte wurde die Bedeutung des Buches als essenzieller Objektbestand des Faches nie in Zweifel gezogen. Sehr viel weniger Aufmerksamkeit erfuhren jedoch, trotz ihrer kulturhistorischen Relevanz – man könnte beinahe von einer kulturhistorischen Konstante sprechen –, Schmuck und Miniatur. In diesem Sinne stellen die Überlegungen und Ergebnisse der vorliegenden Studie einen anschluss- und erweiterungsfähigen Beitrag zur Behebung dieses Forschungsdesiderates in den Bereichen der Schmuckkultur sowie Formatforschung und Miniaturtheorie dar. Dabei ist es ein nachdrückliches Ziel, Objekte der sogenannten angewandten Künste, wie sie die Buchanhänger darstellen, als ernstzunehmenden Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte vorzustellen und ihr Potential als Forschungsgegenstand deutlich zu machen, in dem drei essenzielle Phänomene bzw. Objektformen der Kunst- und Kulturgeschichte kulminieren – Miniatur, Buch und Schmuck.

Im Zusammenhang mit Fragen nach der kulturhistorischen Bedeutung von Schmuck, Buch und Miniatur wäre es insbesondere spannend, die generierten Ergebnisse der vorliegenden Analyse in weiterführenden Forschungen mit den Veränderungen der Erscheinungsform und Funktion buchförmiger Schmuckstücke im 18. bis 21. Jahrhundert abzugleichen. Es scheint sich abzuzeichnen, dass Objekte in Buchform im Verlauf des 18. Jahrhunderts mehr und mehr als profane Erinnerungsobjekte Bedeutung gewinnen.⁶⁵² Allem Anschein nach dienen Anhänger in Buchform in dieser Zeit vermehrt als Medaillons zur Verwahrung von Porträts und Fotografien.

Darüber hinaus avancieren Buchanhänger zum Souvenir par excellence, in dem, wie schon in den Pilgerzeichen des Mittelalters, ikonisch die jeweiligen Sehenswürdigkeiten oder Persönlichkeiten der besichtigten Orte mitgeführt werden konnten.⁶⁵³ Dabei schreiben sich die im 16. Jahrhundert durch die Buchanhänger etablierten Narrative bis heute traditionsbildend fort, so zum Beispiel in der Integration von Miniaturporträts oder der Nähe zwischen Rosenkranz



Abb. 79 (Kat.-Nr. 53): Anhänger in Buchform (mit hebräischer Inschrift *Yakov Yashirin Mohel*, Jakob Jesse Reich [?], Beschneider), Mittel-/Nordeuropa, 17. Jahrhundert

und Buchbehältnis, wie die Objekte, die im Zentrum des Christentums, in Rom, als Souvenirs erworben und mitgenommen werden können.⁶⁵⁴

Über eine chronologische Ausweitung des Sichtfeldes hinaus wäre eine weiterführende Betrachtung der Erscheinung buchförmiger Behältnisse auch auf Ebene eines transreligiösen Vergleiches interessant, in dem die vorrangig christlich geprägten Buchanhänger der europäischen Vormoderne in ein Verhältnis gesetzt würden zu miniaturisierten Schrift- bzw. Buchbehältnissen anderer Schriftreligionen, darunter insbesondere des Islam und des Judentums. Im gesamten Bestand der Buchanhänger lässt sich ein nichtchristlicher Kontext einzig an einem Objekt nachweisen (Abb. 79). Dabei handelt es sich um einen Buchanhänger, der in seiner Erscheinung der Gruppe der geschlossenen Duftbehältnisse nahesteht und allein aufgrund einer auf ihm befindlichen hebräischen Inschrift mit einem jüdischen Kontext in Verbindung gebracht werden kann (Kat.-Nr. 53).

Bisher stellt sich die Betonung der Buchform, aber auch anderer Schriftträger, in der Objektkultur des 16. Jahrhunderts vor allem als ein Phänomen der christlich-europäischen Frühneuzeit dar. Dies ist umso erstaunlicher, als sich im Judentum eine entsprechende Tradition mit den *Mesusot* etabliert hat, die als Schriftrolle am Hauseingang in weiten Bereichen ebenjene Funktion erfüllen, die Buchanhängern am Körper ihrer Träger:innen eigen ist. Aber auch im Islam, in dem sich schrifttragende Behältnisse zum Tragen am Körper überliefert haben, scheinen diese weniger auf die Form des Kodex zu rekurrieren als vielmehr der allgemeinen Form rechteckiger Amulettbehältnisse verhaftet zu bleiben. Eine systematische Betrachtung außereuropäischer Schmuckbehältnisse könnte so die These stärken, dass die Genese buchförmiger Anhänger größtenteils vor

dem Hintergrund eines sich zu der Zeit insbesondere in Europa vollziehenden Wandels im Bereich der Buch- und Schmuckkultur zu betrachten ist.

Mit Blick auf das 21. Jahrhundert rückt schließlich die Frage in den Vordergrund, welche Auswirkungen die digitalen Medien auf das Buch als Objekt und die eventuelle Verbreitung zeitgenössischer „Buchverfremdungen“ bewirkten, und inwiefern diese Prozesse in medienhistorischer Perspektive mit den anhand der Buchanhänger beobachteten Entwicklungen im 15. und 16. Jahrhundert in einem historischen Vergleich zu lesen sind. Im kleinen Format der Buchanhänger könnten sich so unter medientheoretischen Fragestellungen weitreichende Schlüsse über den Stellenwert des Mediums Buch jenseits seiner Funktion als Schriftträger und seinen bis heute inhärenten zeichenhaften wie metaphorischen Qualitäten ziehen lassen.

In der Miniaturisierung des Buches spannt sich dabei ein weiter Bogen, der von Plinius' Mikro-Ilias in einer Nussschale bis zum „kleinsten Buch der Welt“ des Gutenberg-Museums in Mainz reicht. So wie Plinius die Mikro-Ilias als Beispiel „von der Schärfe der Augen [, ...] die allen Glauben überschreiten“, in seiner Abhandlung über die *Entstehung und Beschaffenheit des Menschen und Erfindung der Künste* anführt,⁶⁵⁵ stellt das Gutenberg-Museum die Verkleinerung des Buches als kunstvollen Kulminationspunkt des durch Gutenberg in Mainz etablierten Buchdrucks aus.⁶⁵⁶ Das Buch ist dabei so klein, dass es, wie schon Plinius' Mikro-Ilias in einer Nussschale, eines Behältnisses bedarf, um in seiner „normal großen“ Umwelt weiterzubestehen.