

Die typographische Herstellungstechnik der Inschriften auf dem silbernen Altaraufsatz im Dom von Cividale

Der zu Recht berühmte silberne und vergoldete Altaraufsatz im Dom von Cividale (datierbar auf die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts) hat im Laufe der letzten fünf Jahrhunderte eine reichhaltige – hauptsächlich kunsthistorisch orientierte – Literatur hervorgebracht (siehe z.B. Lipinsky 1986 und vor allem Visintini 2007). Gemäß der Zielsetzung unseres Beitrags müssen kunsthistorische und theologische Fragestellungen weitgehend unberücksichtigt bleiben.

Relevant wäre hier noch aus typographiehistorischer Sicht die Frage nach dem Hersteller der Inschriften bzw. nach dem Schriftschneider, der die Lettern für den Druck graviert hat. Spätestens seit Lipinsky (1986) und Pertoldi (1998) scheint die Hypothese einer typographischen Herstellungstechnik für die Inschriften in der Fachwelt wenigstens grundsätzlich positiv entschieden zu sein. Visintini (2007, S. 56 ff.) argumentiert auf der Basis der reichhaltigen Literatur dafür, daß venezianische, dalmatinische und lombardo-paduanische Gold- und Silberschmiede im hohen Mittelalter über die Techniken zur Herstellung solcher Kunstwerke wie den hier diskutierten Altaraufsatz verfügt haben. Aus kunsthistorischen Gründen wird angenommen, daß diese Künstler sich an byzantinischen Vorbildern ausrichteten. Ob dies auch für die Übernahme aller Techniken gilt, die bei der Herstellung solcher Kunstwerke Anwendung fanden, kann erst einmal offen bleiben. Vermutlich haben verschiedene Künstler/Handwerker mitgewirkt (siehe Lipinsky 1986, S. 77). Im einzelnen geht es um folgende Techniken: Heraustreiben (sbalzo) von Figuren und Verzierungen aus der Edelmetallfläche, Ziselieren (direktes Bearbeiten mit Stichel n o.ä. der Oberflächen), Punzieren (Einschlagen von Stempeln/Lettern) und Filigranarbeiten (Erzeugung von Reihen von Kügelchen (vgl. die antiken „Eierstäbe“), um so Begrenzungen zwischen einzelnen Teilen eines Kunstwerks zu kennzeichnen). Vgl. Visintini 2007, S. 57.

Zur Gliederung des Altaraufsatzes (in Anlehnung an Visintini 2007, S. 39-72):

Der Altaraufsatz (pala argentea), Höhe ca. 1 m, Breite ca. 2 m, besteht aus vier harmonisch aufeinander bezogenen Teilen: 1. das zentrale Triptychon, 2. zwei seitliche Abteilungen, 3. der hervorspringende Rahmen, der 1. und 2. umgibt.

In der Mitte des Triptychons – unter dem Zentralbogen – sitzt die Muttergottes (*mater Dei*) auf einem Thron mit dem Jesuskind auf ihrem Schoß. Links und rechts erscheinen die Erzengel Michael und Gabriel, auf die Mutter und das Kind zueilend.

Über den Arkaden des Triptychons zeigen sich die vier Evangelisten mit ihren Symbolen, in der Mitte der segnende Christus und Johannes der Täufer (ohne Inschriften).

Die beiden seitlichen Abteilungen enthalten in jeweils drei horizontal übereinander angeordneten Rahmen 25 männliche und weibliche Heiligenfiguren. Sie sind durch ihre neben ihren Köpfen eingedrückten lateinischen Namen und ihre Attribute gekennzeichnet. In den beiden oberen Rahmen finden sich acht der 12 Apostel (für Einzelheiten s. Visintini 2007, S. 51). In den beiden mittleren Rahmen erscheinen Heilige; links jene, denen in der Basilika ein Altar geweiht wurde (St. Stephanus, St. Quirinus, St. Laurentius, St. Donatus); rechts erkennt man Patrone der Diözese (St. Hermachoras, St. Fortunatus, St. Hellarus, St. Georgius).

Im linken unteren Rahmen sind fünf populäre weibliche Heilige abgebildet (Sta. Cecilia, Sta. Agnes, Sta. Lucia, Sta. Agatha, Sta. Margareta). Im rechten unteren Rahmen figurieren die vier heiligen Bekenner, die in Cividale eine ihnen zugeordnete Titelkirche oder Titelkapelle hatten (St. Silvester, St. Martinus, St. Nicolaus, St. Paulinus).

Im äußeren Rahmen zeigen sich Kopfmedaillons ohne Inschriften (für Einzelheiten s. Visintini 2007, S. 54 f.). Eine Ausnahme bildet im unteren äußeren Rahmenteil eine knieende Figur in einem Quadrat, mittig unter der Muttergottes: der Patriarch Pellegrinus, der Stifter des Altaraufsatzes.

Der innere Rahmen, der die heiligen Figuren umschließt, zeigt in seinem oberen und unteren horizontalen Teil eine Votivinschrift, die nach der Auffassung moderner Kommentatoren aus 10 leoninischen Versen besteht. Nach Visintini (2007, S. 56) ist die Schriftart eine „capitale gotica“. Darüber läßt sich streiten: mit Ausnahme des unzialen runden E, des Minuskel-h mit einem gerundeten Codastrich und dem „engerollten“ G weisen die Buchstabenformen eher auf eine spätclassische römische Kapitalis. Eine gerundete unziale M-Form, die als Kennzeichen für eine „gotische“ Kapitalis gilt, fehlt ganz. Die Votivinschrift wurde auf acht Streifen aus Silber mittels einzelner Lettern gepunzt (ingedrückt) und aneinandergereiht auf die darunterliegende Holzstruktur genagelt.



Gesamtaufnahme des Altaraufsatzes (Gabinetto Fotografico Nazionale (G. F. N.) negativo E 88751)

Im folgenden interessiert uns ausschließlich die auf dem Altaraufsatz bei den Inschriften verwendete typographische Technik.

Lipinsky (1986, S. 78) teilt seine „scoperta sensazionale“ mit: ... nella bottega dell'ignoto Maestro si usavano per la prima volta[] i punzoni per i caratteri mobili, con i quali con poca fatica si potevano comporre interi testi, occorrendo unicamente quelli per le lettere dell'alfabeto e di qualche sigla ricorrente ...“. Er schwächt jedoch seine Behauptung („per la prima volta“) durch einen nachfolgenden Verweis auf einen möglichen Techniktransfer aus dem byzantinischen Kulturbereich ab, wenn er sagt, daß sich auf byzantinischen Staurotheken (Kästchen mit Kreuzesreliquien) Inschriften mit beweglichen Lettern hergestellt befänden. Er datiert solche Reliquienkästchen in den Zeitraum vom 10. bis 12. Jahrhundert. In Limburg befindet sich eine solche Staurothek. Allerdings erscheinen die Inschriften auf den Randstreifen als direkt in das Metall graviert; auf dem „Fleisch“ zwischen den Buchstaben sind Gravurspuren zu sehen, darüber hinaus erfüllen viele Buchstabenbilder nicht das Kriterium der Typidentität. Das betreffende Reliquiar stammt aus dem 10. Jahrhundert (Vgl. Abb. 01).

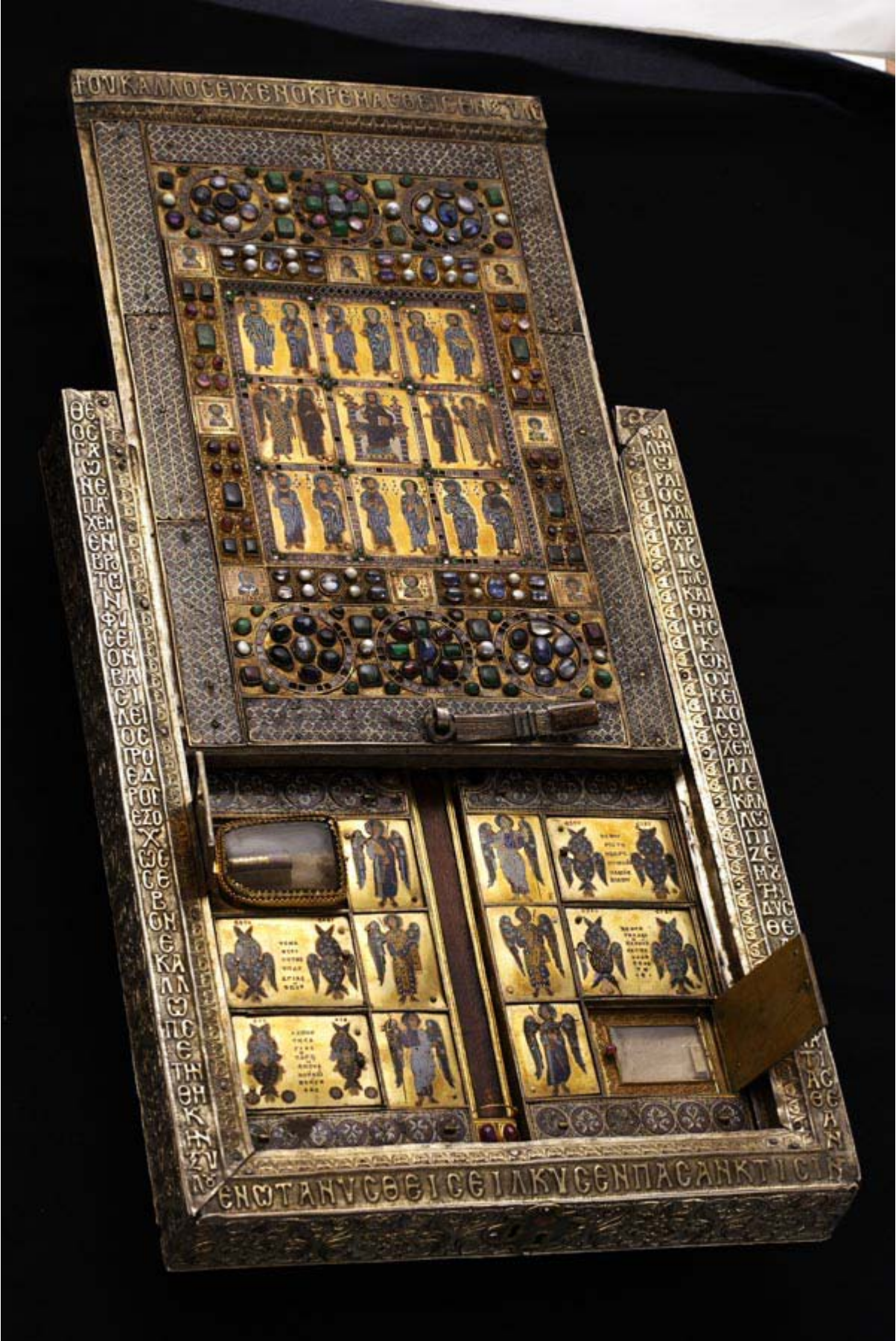


Abb.01

Visintini (2007, Fn. 82) referiert auf Pertoldi (1998) und teilt dessen einschlägige Beobachtungen mit: die Inschriften auf dem Altaraufsatz seien mittels Punzen (Lettern) hergestellt, ein solches Verfahren sei für die Goldschmiedekunst im frühen 13. Jahrhundert ungewöhnlich, verwendet worden seien ca. 40 Lettern mit vertieftem („in negativo“) Buchstabenbild, 21 dieser Lettern zeigten ein kleineres Schriftbild („modulo piccolo“), damit seien die Namen der Heiligen und die Stifterinschrift des Patriarchen Pellegrino II in der unteren Reihe gedruckt worden, während mit den restlichen ca. 20 Lettern, die ein größeres Schriftbild zeigten, die Namen der beiden Erzengel, der Muttergottes und die Abbrüviaturen von *Sanctus/Sancta* in den seitlichen Abteilungen gedruckt worden seien. Schließlich sei auch die lange zweizeilige Inschrift in diesem größeren Schriftgrad gedruckt worden. Pertoldis Feststellungen sind korrekt.

Im weiteren bringen wir unsere eigenen detaillierten Analyseergebnisse.

1. Die Inschriften in der zentralen Abteilung (Triptychon)

Die Inschriften der Figuren, Erzengel Michael, Muttergottes, Erzengel Gabriel sind klarerweise mittels einzelner Lettern (Buchstabenbild im Tiefrelief) eingedrückt/gepunzt. Das Buchstabenbild auf der Silberoberfläche erscheint im Hochrelief, die Ränder des Letternkorpus prägen sich deutlich aus, d.h. das Bild der eingeschlagenen Letter sitzt erhaben in der Vertiefung wie sie von der ebenen Fläche der Letter („Fleisch“) vorgegeben ist.

Diese Art der Inschriftenerzeugung auf Metall oder auf Ziegeln ist seit der Antike bekannt. Allerdings handelt es sich dabei stets um Ganztextstempel. Anders als bei antiken Beispielen sieht es aber beim Altaraufsatz so aus, daß für jedes Buchstabenbild jeweils *eine* Letter verwendet wurde. Die Abdrucke sind dann typidentisch. Auf den verwendeten Fotos zeigen sich je nach Beleuchtung und Blickwinkel des Fotografen scheinbare Varianten desselben Buchstabens. Davon darf man sich jedoch nicht irritieren lassen, ein Vergleich aller „Varianten“ eines bestimmten Buchstabens erweist letztlich doch ihre Typidentität.

MATER DEI: die Inschrift schwankt etwas auf der virtuellen Grundlinie („hält nicht Linie“), das T steht höher als die es umgebenden Buchstabeneindrücke. Die Lettern wurden also einzeln nacheinander eingeschlagen. DEI erscheint im Vergleich mit MATER wie gesperrt (s. Abb. 030).



Abb. 030

Der Name des links stehenden Erzengels S[AN]C[TV]S MICHAEL zeigt über dem ersten C ein Omega in kleinem Schriftgrad als Abbraviaturzeichen. In einem ersten Anlauf hatte der Setzer-Drucker den Namen MICHAEL (ohne SCS) an der falschen Stelle zu weit unten angebracht, was mit dem mit bunten Steinen verzierten Heiligenschein interferiert. Er hat dann – nicht ganz erfolgreich – versucht, den Fehler zu glätten (s. Abb. 031). In einem zweiten Anlauf druckte er den vollständigen Namen etwas unsymmetrisch entlang des Bogens der Arkade.



Abb. 031

Zu bemerken ist, daß hier wie in allen anderen Inschriften statt des Versal-H ein Minuskel-h erscheint. Ebenso erscheint immer ein rundes unziales E, dagegen kein rundes unziales M. In der rechts stehenden Inschrift SCS . GABRIEL – die technisch gut gelungen ist – fällt das „ingerollte“ G auf; beim R scheint der gebogene Codastrich unten etwas verletzt (s. unten 4. bei HEREBI, Abb. 2559). Auch hier erscheint mittig über SCS ein kleines Omega. Siehe Abb. 006.



Abb. 006

2. Inschriften der Heiligen in den Abteilungen links und rechts der zentralen Inschriften

Linke Abteilung, 1. Reihe, Inschriften stehen rechts der Figuren:

S / PhIL / IPPVS (S für *Sanctus* immer mit mittigem Querstrich (Abb. 009)

S / IACO / BVS (das kopfstehende S sitzt zu weit oben)

S / BART / HOLO / MEVS

S / PA / VL / VS (s. Abb. 2539)



Abb. 009



Abb. 2539

Rechte Abteilung, 1. Reihe, Inschriften stehen links der Figuren (Abb. 026)

SCS / PET / RVS (darunter das Schlüsselattribut)

SCS / AND / REAS (C und R hängen nach links oben)

SCS / IOh / ANN / ES (die N-Formen sind minuskulär wie alle N im kleinen Schriftgrad)

SCS / TOM / AS



Abb. 026

Linke Abteilung, 2. Reihe, Inschriften stehen rechts von den Figuren (Abb. 2547)

S / LAVRE / NCIVS (unregelmäßige Buchstabenabstände)

SqVI / RINVS (wegen des Bischofsstabs reichte die Höhe der freien Fläche nicht aus, um das S (für *Sanctus*) in einer eigenen Zeile unterzubringen; das q (= Q) hat eine rein minuskuläre Form (vgl. das normale Kapitalis-Q in der langen Inschrift im Wort QVIS et passim); in der zweiten Zeile schwanken die ersten drei Buchstaben auf der Grundlinie)

S STE / PhA / NVS (das T hängt nach links)

(für S DONATVS liegt kein Foto vor)



Abb. 2547

Rechte Abteilung, 3. Zeile, vier heilige Bekenner, Inschriften links der Figuren (Abb. 2565)

S SI / LVES / TER

S MAR / TINV / S (T und V hängen etwas unter der Grundlinie)

S / NICOL / AVS

S PAVLI / NV / S



Abb. 2565

Linke Abteilung, 3. Reihe, fünf populäre weibliche Heilige (Abb. 011)

S / M / A / R G / A R / E T / A (links der Figur)

S / A G A / T h A (rechts der Figur)

S L / V / C / I A (die letzten beiden Buchstaben verstecken sich im aus einem Gefäß aufsteigenden Rauch, Inschrift rechts der Figur)

S / A / G / N E / S (rechts der Figur)

(SANCTA CECILIA fehlt auf unserem Foto)



Abb. 011

Rechte Abteilung, 2. Reihe, Patrone der Diözese (Abb. 027)

S hER / MACH / ORA / S

S FORTV / NAT / VS

S hELL / ARVS

S GEOR / GIVS (mit Speer)



Abb. 027

3. Mittig unter dem Triptychon in der unteren Randleiste: Stifterinschrift des knieenden Patriarchen

1. Spalte

SCDS . PE / LEGRI / (mit kleinem Omega über dem Zwischenraum zwischen C und D)
 NVS / PAT / RIA / RCh / A (letztes A hängt etwas nach rechts)

Bei einigen Buchstabeneindrücken erkennt man deutlich das das Buchstabenbild umgebende „Fleisch“ der Letter, ebenso den rechtwinkligen Querschnitt der Letter (z.B. R und I in der 2. Zeile, T in der 4. Zeile).

2. Spalte

MAT[ER] / DEI / (die letzten beiden Buchstaben stehen höher als das D)
 MI / SERE / RE . ME

I

(einige Buchstaben schwanken auf der Grundlinie)

Abb. 032



Abb. 032

Wäre es denn nötig, so könnte allein aus den wenigen technischen Anmerkungen zu der Stifterinschrift gefolgert werden, daß diese – und die anderen bisher diskutierten Inschriften – *modo typographico* (mit einzelnen Lettern) hergestellt worden sein müssen.

4. Die lange zweizeilige Votivinschrift

Der Inhalt der Inschrift besteht in einer Anrufung der Muttergottes, daß sie diese Tafel des Pellegrinus annehmen möge, daß der König ein Gesetz zum Schutze der Tafel erlassen möge, und daß die „violatores“ alle erdenklichen Höllenstrafen erleiden sollen.

Nachfolgend eine Umschrift des Textes. Die Grenzen zwischen den sieben Streifen sind mit gestrichelten Linien gekennzeichnet, Textverluste in eckigen Klammern, ein Setzfehler in geschweiften Klammern, eine Bruchlinie mit punktierter Linie.

Visintini (2007, S. 56) bringt eine korrekte Umschrift (von uns an Fotos des Originals überprüft). Sie verweist in ihrer Fn. 81 auf Cuscito (1975b, S. 100f.), der eine einigermaßen freie, Lücken ergänzende, italienische Übersetzung geliefert hat.

MATER·SVME·DEI·DECVS·HVIVS·
MATERIEI·PRESTANS·PLACATA·
PELEGRINO·REGNĀ·BEATA·HOC·
QVI·DEVOTE·CVRAVIT·OPVS·FORE·
PRO·TE·EXORA·RE·EGEM·FIRAM·
CONSCRIBERE·LEGEM·NE·QVIS·
FVS·CARE·VELIT·HOC·VEL·CONTA
MINARE·

SED·SEMPER·INHEREAT·ISTI·ARE·
SVBLIM[I·FIANT·E]T·IN·ETHERE·PRIMI·
HEC·QVIBVS·EST·CVRA·QVO·PERSTET·
TABVLA·PVRA·AST·VIOLATORES·HERE
BI·SINE·FINE·DOLORES·FRIGORE·VIBR
A[N]TE·PACIANT[VR·ET·IGNE·VORANTE]

Technisch gesehen ist die Inschrift insgesamt sorgfältig ausgeführt. Dies spricht dafür, daß der Setzer-Drucker die acht Streifen jeweils unter eine Führungsleiste geklemmt haben könnte und entlang dieser auf einer festen Unterlage die Lettern eingeschlagen hat; bei den übrigen Inschriften war dieses Verfahren praktisch nicht möglich, er mußte ja auf der unebenen großen Fläche des vorgehend schon bearbeiteten Altaraufsatzes arbeiten. Der „Satz“ zeigt ausgeprägte Buchstabenabstände („licht“). Dadurch sind die Umrisse der Letternkörper meist gut erkennbar. Einzelne Lettern sind in bezug auf ihre Plazierung auf der Zeilengrundlinie nicht präzise „gesetzt“, sodaß sie nach unten oder oben ausgreifen (z.B. in der oberen Zeile steht das D in DEI nach unten über, das D im nächsten Wort DECVS auch, wenn auch nicht so stark, dafür sind bei diesem die Umrisse des Letternkörpers gut erkennbar. Das R in MATERIEI hängt nach unten etc.

Die Worttrennungspunkte wurden nicht durch eine Letter erzeugt, sondern mittels eines dünnen, unten abgerundeten Stäbchens von der Rückseite des Streifens her eingedrückt, also „getrieben“. Vgl. Abb. 2538: Der Punkt nach MATERIEI zeigt keine Umrisse eines Letternkörpers (kein „Fleisch“), stattdessen wölbt sich seine Umgebung im Gegensatz zum tiefer liegenden „Fleisch“ von Buchstabenlettern auf (vgl. auch den Punkt zwischen BEATA und hOC in Abb. 2540).



Abb. 2538



Abb. 2540

Auffällig ist das R in REGNA: im Vergleich mit dem R in PELEGRINO verlaufen die Umrise des Letterkörpers unregelmäßig, der untere geschwungene Teil der Coda läuft weiter nach unten aus, in beiden Fällen ist die Codakurve des R unten verletzt. In der unteren Zeile der langen Inschrift ist in HEREBI (Abb. 2559) beim R die Beschädigung des nach unten auslaufenden Codateils deutlich zu sehen. Da sich diese Beschädigung bei allen Rs mehr oder weniger gut erkennbar wiederholt, muß sie auf eine entsprechende Beschädigung der Letter (Punze) zurückgehen; hier ist die entsprechende Stelle der Letter nicht sauber und tief genug graviert bzw. später verletzt worden.



Abb. 2559

Der Buchstabe Q erscheint viermal: die dazu gehörige Letter hatte – wie bei QVI gut erkennbar – einen größeren Kegel. Dies, um das recht weit nach unten ausgreifende „Schwänzchen“ auf dem Letterkörper unterbringen zu können.

Beim S in CONSCRIBERE sieht es so aus, als ob der Setzer-Drucker ihn köpflings nach unten eingeschlagen hätte (vgl. das S in QVIS oder in OPVS), ähnlich beim S in FVSCARE und bei AST in der unteren Zeile. Siehe oben Abb. 006.

Untere Zeile:

Beim h in INhEREAT (Abb. 014) wird eine Eigenschaft dieses quasiminuskulären Buchstabens deutlich: die Codakurve sitzt weit oben an der Hasta. Das Buchstabenbild nähert sich demjenigen des quasiminuskulären N, wie es in den Inschriften mit dem kleineren Schriftgrad ausschließlich vorkommt.



Abb. 014

Fazit

Die Abdrucke der in zwei Schriftgrößen erscheinenden Lettern/Punzen erfüllen das Kriterium der Typidentität, d.h. pro eingedrücktes Buchstabenbild wurde jeweils einunddieselbe Letter verwendet (Vgl. Brekle 1999). Weitere Evidenzen dafür sind: die Ränder des genau rechtwinkligen Letternkorpus prägen sich deutlich aus, das Bild der eingeschlagenen Letter sitzt erhaben in der Vertiefung wie sie von der ebenen Fläche der Letter („Fleisch“) vorgegeben ist. Die Inschriften im kleineren Schriftgrad „halten nicht immer Linie“, die Lettern wurden also nacheinander einzeln eingeschlagen. In der langen zweizeiligen Inschrift zeigen sich größere oder kleinere Differenzen hinsichtlich der Buchstabenabstände, dasselbe gilt für die vertikale Orientierung der eingepprägten Lettern bzw. ihrer Abbilder in der Inschrift (Schwankungen nach links/rechts).

Alle Evidenzen sprechen deutlich für die Herstellung der Inschriften mittels einzelner Lettern.

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß ein knappes Jahrhundert vor der *pala argentea* die Weiheinschrift des Klosters Prüfening mittels einzelner auf Ton eingedrückter Lettern im Jahre 1119 hergestellt wurde. (s. Brekle 1995). Sie unterscheidet sich von den Inschriften auf der *pala argentea* hinsichtlich der Herstellungsart der Lettern: bei ersterer wurde das Buchstabenbild auf der Letter im Hochrelief graviert (was technisch schwieriger ist als die Herstellung eines Tiefreliefs). Beim Eindrücken in den weichen Ton mußte sich ein vertieftes Buchstabenbild ergeben.

Für die freundliche Beschaffung der Fotografien sei Dank gesagt der Parrocchia di Santa Maria Assunta di Cividale und dem Museo Cristiano Cividale.

Bibliographie

Brekle, H. E. 1995 „Die Prüfeninger Weiheinschrift von 1119. Eine paläographisch-typographische Untersuchung“, Regensburg

Brekle, H. E. 1999 „Das typographische Prinzip. Versuch einer Begriffsklärung“ in *Inschrift und Material. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, Ingolstadt 1997, Herausgegeben von Walter Koch und Christine Steininger, München, pp. 207-212 + 3 Abb.

Cuscito, G. 1975 „La pala di Pellegrino II nel duomo di Cividale“ in *Studi Cividalesi*, in *Antichità Alto Adriatiche VII*, Udine, pp. 99-108

Lipinsky, A. 1986 „La pala argentea del Patriarcha Pellegrino nella collegiata di Cividale e le sue iscrizioni con caratteri mobili“ in *Ateneo Veneto*, N.S. 24, pp. 75-80

Pertoldi, R. 1997 „La ‘pala’ in argento dorato della basilica di S. Maria Assunta a Cividale del Friuli e il suo committente il patriarcha Pellegrino II“ in *Forum Iulii XXI*, Cividale del Friuli, pp. 91-113

Visintini, M. 2008 „Alcune osservazioni sulla grande *Tabula argentea* del patriarcha Pellegrino II“ in *Forum Iulii XXXI (2007) Cividale*, pp. 39-72