

Wagner, Daniela

„Und ich wandte mich um, die Stimme zu sehen“ : Klangliche Raumkonfigurationen im Bild

In:

Gesine Mierke, Christof Rolker, und Christoph Schanze (Hrsg.), Raum und Klang im Mittelalter : Materialität und Medialität, Bamberg: University of Bamberg Press, S. 247-288. 2026. DOI: 10.20378/irb-114734

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-115250

Datum der Veröffentlichung: 26.05.2026

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.


Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

DANIELA WAGNER

 0000-0002-0042-6699

„Und ich wandte mich um, die Stimme zu sehen“. Klangliche Raumkonfigurationen im Bild

In der lateinischen *Bible moralisée* der Österreichischen Nationalbibliothek beginnt auf fol. 223v das Buch der Offenbarung des Johannes.¹ Gleich das erste, in der linken oberen Ecke zu findende Bildmedaillon dieser Seite (siehe Abb. 1) ist ein mustergültiges Beispiel für das in der mittelalterlichen Bildkunst immer wieder begegnende Nachdenken über Materialität und Medialität, Räumlichkeit und Klang: Johannes, der Empfänger der göttlichen Offenbarung vom Ende der Zeit, befindet sich auf der Insel Patmos. Umgeben ist die Insel von den abstrahierten Stadtarchitekturen der sieben Gemeinden in *Asia minor*. An sie soll Johannes dem göttlichen Befehl nach Schreiben mit der Schilderung dessen schicken, was ihm gleich offenbart werden wird. Zur Niederschrift bereit, sitzt Johannes vor einem Pult, das Schreibgerät bereits in der Hand, vor ihm das Tintengefaß und eine ausgebreitete, noch leere Schriftrolle. Doch mit gedrehtem Oberkörper und der linken Hand lauschend hinter dem Ohr richtet sich sein Blick zunächst weg von den irdischen Schreibutensilien und nach oben, einer aus dem Himmel ragenden Trompete entgegen, aus der weiße Linien hervortreten. Ihren Ursprung haben die Patmos-Darstellung und auch das etwas überraschende Bild der Johannes

¹ Teile der in diesem einführenden Abschnitt wiedergegebenen, sich auf Materialität und Medialität der Kommunikation beziehenden Überlegungen wurden gemeinsam mit Jan Stellmann anlässlich der Tagung „Materialität und Medialität. Aspekte einer anderen Ästhetik“ (Tübingen, 2.–4. März 2022) entwickelt. Das Bild des Johannes auf Patmos diente uns dabei als Beispiel zur Einführung in das Thema. Zur *Bible moralisée* vgl. u.a. Hausherr, Auswahl; Lowden, Making; Tammen, Schluß.

anblasenden goldenen Trompete in der Bibelstelle (Off 1,9–12), auf die hier Bezug genommen wird:²

[...] ego Iohannes frater vester | et particeps in tribulatione et regno et patientia in Iesu | fui in insula quae appellatur Patmos | propter verbum Dei et testimonium Iesu fui in spiritu in dominica die | et audivi post me vocem magnam tamquam tubae dicentis quod vides scribe in libro | et mitte septem ecclesiis | Ephesum et Zmyrnam | et Pergamum et Thyatiram | et Sardis et Philadelphiam | et Laodiciam et conversus sum ut viderem vocem quae loquebatur mecum.

[Ich, Johannes, euer Bruder und teilhaftig der Not und des Königreichs und der Duldsamkeit in Jesus, war auf einer Insel, die Patmos heißt, wegen des Wortes Gottes und des Zeugnisses für Jesus. Ich war im Geist am Tag des Herrn und hörte hinter mir eine mächtige Stimme wie die einer Trompete, die sagte: „Was du siehst, schreibe in ein Buch und schicke es den sieben Gemeinden [...]“. Und ich wandte mich um, die Stimme zu sehen, die mit mir sprach.]

Zwischen Bild und Text zeigen sich enge Verknüpfungen und es scheint, dass der Buchmaler sehr darum bemüht war, die wichtigsten Aspekte dieses kurzen Abschnitts, gewissermaßen die Schlüsselbegriffe, ins Bildliche zu übertragen.³

² Bibelstellen und Übersetzung hier und im Folgenden zitiert nach *Biblia sacra vulgata* (ed. Beriger).

³ Der in der *Bible moralisée* neben dem Medaillon stehende Text weist eine große Nähe zum biblischen Text auf, er ist allerdings nicht in der Ich-Perspektive formuliert, sondern in der 3. Person. Zudem fehlt der Abschnitt der Hinwendung zur Stimme: *Ioh[ann]es ap[osto]l[u]s fuit i[n] insula qu[a]e apellatur patmos. et audivit uocem magnam tamquam tube dicentis. Q[uo]d vides scribe in libro et mitte septem ecclesiis qu[a]e sunt in asia* (Transkription der Autorin).



Abb. 1: Johannes auf Patmos. *Bible moralisée*, ca. 1225–1249, Deckfarben und Gold auf Pergament, 430 x 295 cm (Seite). Wien, ÖNB, Cod. 1179, fol. 223v.

Besonders viel Wert wurde auf die Visualisierung der Räumlichkeit der Kommunikation gelegt: Zu sehen sind das irdische Dort, also die sieben, sich in alle Richtungen verteilenden Gemeinden, das himmlische Anderswo, das sich außerhalb des Bildfeldes, jenseits des die Grenze bildenden Rahmens befindet, und natürlich die Insel Patmos als Ort des Geschehens, das als Schnittstelle zwischen Jenseitigem und Dortigem fungierende Hier. Neben den Orten sind auch alle in die Kommunikation involvierten Akteure dargestellt, die in dieser Komposition deutlich als raumdurchquerend und grenzüberwindend in Erscheinung treten: Gott, seine trompetengleiche Stimme, der sehende und lauschende Johannes, die Feder in seiner Hand, das Tintenfass und schließlich der Streifen Pergament, der sich zu uns Betrachter:innen hin entrollt und uns damit zu den Nächsten in dieser Reihe macht. Kettengleich sind Sender, Empfän-

ger und Weiter-Sender im Bild aneinandergereiht. Der hier gezeigte Moment der Ansprache des Johannes durch Gott wird im Bild zu einem medialen Moment par excellence, der uns allerdings im ursprünglich nicht involvierten Medium der Buchmalerei veranschaulicht wird und in diesem stummen Medium zugleich visuell eine auditive Ebene eröffnet.⁴ In dieser Konstellation zeigt sich eine komplexe, abstrahierende Auffassung von Ort, Lokalität und Raum, die ein „naives Raumverständnis, welches Räume als Rahmen oder Hintergrund betrachtet“⁵ weit hinter sich lässt.

Weder geht es dem Buchmaler um eine maßstabsgetreue Wiedergabe von Größenverhältnissen und Distanzen, noch wird Raum perspektivisch, das heißt auf geometrischen Prinzipien basierend konstruiert. Letzteres gewinnt ab dem 14. Jahrhundert größere Bedeutung, wenn zunächst von Giotto und seinem Umfeld und später dann mit der zentralperspektivischen Bildkonstruktion neue Standards gesetzt werden.⁶ Im Patmos-Bild und auch in den im Folgenden betrachteten Beispielen basieren Raum und Räumlichkeit auf einem Geflecht von Beziehungen zwischen Einheiten oder Bildkomponenten (wie etwa zwischen Patmos als Zentrum des Geschehens⁷ und den sieben Gemeinden als Peripherie) und den Interaktionen verschiedener Akteur:innen. Das heißt, Raum ist kein fixierendes Gehäuse, kein Volumen schaffender Behälterraum, der das sich in ihm Befindende prägt und dominiert.⁸ Raum wird vielmehr in Hinblick auf Ereignisse, Handlungen und Handelnde konstruiert. In der Patmos-Szene sowie in vielen weiteren, vielleicht sogar den meisten mittelalterlichen Darstellungen zeigt sich diese soziale, prozesshafte

⁴ In die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen rückt diese Medienreflexivität auch durch die ungewöhnliche Drehbewegung des Visionärs, mit der er sich vom Schriftlichen ab- und zum Audio-Visuellen in seiner materialen Präsenz hinwendet. Doch auch diese Drehbewegung hat ihre Begründung im biblischen Text: Die Stimme erklang hinter ihm.

⁵ Rau, Räume, S. 65.

⁶ Vgl. dazu unter anderem Edgerton, Rediscovery; Kemp, Räume.

⁷ Zur Lokalisierung des Offenbarungsgeschehens auf Patmos vgl. Ganz, Medien, v.a. Kap. 7.

⁸ Zum Behälterraum vgl. u.a. Rau, Räume, S. 60f.; Löw, Raumsoziologie, S. 17–34.

Raumkonstitution. Damit ist durch die mittelalterliche Bildkunst vorweggenommen, was seit einigen Jahren in der soziologisch orientierten Raumforschung als „relational konzipierter Raumbegriff“⁹ gefasst wird.

Ausgehend von diesem soziologisch geleiteten Verständnis von Raum und dessen Konstitution möchte ich mich im Folgenden der Verbindung von Raum, Klang und Bildkunst widmen und dabei ein besonderes Augenmerk auf den Beitrag des Klanglichen zur Konstitution und Konfiguration von Räumlichkeit legen. Die Untersuchung gliedert sich in drei Themenfelder, die sich aus unterschiedlichen Wirkungsweisen und Funktionen der bildkünstlerischen Verbindung von Klang und Raum ableiten lassen und zugleich nur einen kleinen Ausschnitt aus dem breiten Spektrum raumbezogener Klanglichkeit im Bild bieten: Ortsbezug, Invasion und Kumulation. Bevor diese funktionalen Potentiale des Klanglichen in den Blick genommen werden, soll noch kurz ein allgemeinerer Blick darauf geworfen werden, wie sich Klanglichkeit im Bild äußert, welche rezeptionsästhetischen Hürden bestehen und wie dem Paradoxon des Hörbarkeit vermittelnden, dabei aber stumm bleibenden Bildes begegnet werden kann.

Klang und Bild

Im Patmos-Bild der *Bible moralisée* ist ein wesentliches Element der Kommunikationskette die Trompete. Vom Text wird der Begriff vergleichend genutzt, um die übernatürliche Klangkraft der Stimme Gottes zu beschreiben: *vocem magnam tamquam tubae* (Off 1,10). Der Buchmaler hat diesen Vergleich ins Bildliche übernommen: Lang, schlank und mit einer sanften Krümmung erstreckt sich das Instrument vom Himmel, wo es fast an die Lippen des Offenbarers stößt, bis hin zur Insel Patmos. Unmittelbar vor dem Ohr des Johannes entströmen der trichterförmigen

⁹ Döring/Thielmann, Einleitung, S. 25. Döring und Thielmann beziehen sich an dieser Stelle v.a. auf die soziologische Auffassung von Raum bei Martina Löw und Martin Werlen. Zu relationalen Raumauffassungen und ihren Differenzierungen, etwa hinsichtlich mathematisch geprägter Auffassungen (angestoßen durch Leibniz) und soziologischen Konzepten vgl. Rau, Räume, S. 60–69.

Schallöffnung feine weiße Linien. Sie visualisieren das Erklingen der göttlichen Stimme, malerische Mittel machen das Unsichtbare sichtbar.¹⁰ Zudem haben sie einen wesentlichen Anteil an der Etablierung der spatioalen Beziehungen, schließen sie doch die räumliche Lücke, die sich zwischen dem materiellen Objekt der Trompete und dem ebenfalls physisch greifbaren Körper des hörenden Johannes ergibt. Und mehr noch: Trompete und Linien lassen eine Auffassung von Klang als materialem Phänomen, als Schall erkennbar werden.¹¹ Klang selbst ist zwar nicht sichtbar, aber in bestimmten Fällen als Schall spürbar und mithilfe eines Mittlers beobachtbar, etwa an den schwingenden Saiten von Instrumenten. Schall hängt von der Materialität des emittierenden Objekts ab, womit sich bereits Aristoteles ausführlich beschäftigt hat,¹² und bewegt sich von der aussendenden Instanz weg, überwindet also Distanzen und lässt Räumlichkeit klanglich wahrnehmbar werden.

In Bezug auf das Verhältnis von Bild und Klang ist jedoch noch ein anderer Aspekt relevant: Die goldene Trompete und die weißen Linien sind nicht Teil dessen, was Johannes in der Visionserzählung sieht, und auch nur visuelle Stellvertreter für das, was er hört. Instrument und Schalllinien richten sich an uns Betrachter:innen. Wir bekommen im stummen Medium der Buchmalerei gezeigt, dass der Protagonist eine auditive Sinneswahrnehmung erlebt, und erhalten eine visuelle Beschreibung der Qualität des Gehörten. Das heißt, das visuelle Gefüge ist an zwei Bezugs- oder Rezeptionssysteme gekoppelt: an die innerbildliche Logik der Bilderzählung (die zudem eine Visionserzählung ist, wodurch die Visualisierung der Kommunikation an Komplexität gewinnt) und an das mediale Betrachtungssystem, in das wir als Rezipient:innen ebenfalls ein-

¹⁰ Das ist im Kontext der Offenbarung als Folie für das folgende Visionsgeschehen zu verstehen: Die Malerei lässt uns sehen, was Johannes sah und hörte, aber schriftlich wiedergab.

¹¹ Zu Schalllinien im Bild vgl. Terrahe/Wagner, *Schweigen*, S. 30f. Zu mittelalterlichen Theorien zu Schall und Klang vgl. Burnett, *Sound*.

¹² Vgl. Aristoteles, *De anima*, II,8 (ed. Corcilius, S. 115–125).

gebunden sind und das uns einen Einblick in die private Schau des Johannes gibt. Bei der bildlichen Darstellung von Auditivität ist also immer und grundsätzlich danach zu fragen, welche Bedeutung diese in der Erzählung hat, was als hörbar dargestellt ist, in welcher Beziehung einerseits die dargestellten Figuren zu Raum und Klang stehen und welche visuellen Mittel und Elemente andererseits den Betrachter:innen Hörbarkeit vermitteln.

Aufgrund der Stummheit des Bildes ergibt sich ein Paradoxon, wenn sich im Visuellen eine klangliche Dimension öffnet, denn während die Figuren im Bild als hörend dargestellt sind, nehmen die Betrachter:innen die Klanglichkeit der gezeigten Szene nicht auditiv durch das Gehör wahr, sondern mithilfe des Sehsinns. Dargestellt wird also Hörbarkeit, Auditivität. Über das Sichtbare wird vermittelt, dass es auch etwas zu hören gäbe, wären da nicht die medialen Einschränkungen des Bildes.

Die Voraussetzung dafür, dass wir Betrachter:innen die weißen Linien oder die Geste des Hörens richtig interpretieren und Klang imaginieren, ist unser Erfahrungswissen hinsichtlich der Verfasstheit der Welt. Konkreter sind es visuelle Intelligenz, Klangerfahrungen und Imaginationsfähigkeit, die uns an bestimmte Töne, Laute oder Klangeindrücke denken lassen, wenn auditive Momente im Bild dargestellt werden. Dies bedeutet auch: Bei der bildlichen Darstellung von Auditivität werden bekannte Klangphänomene referenziert, um Vorstellungen und Erinnerungen zu evozieren. Es ist in der Regel nicht das Ziel, Lautliches tonal präzise zu vermitteln; zudem ist das Imaginierte von besagten Erfahrungen und vorhandenem Wissen abhängig und somit immer individuell und spezifisch.¹³

Daneben ist für die Untersuchung von Klanglichkeit im Bild noch ein weiterer Aspekt relevant. Nur weil es dem Medium Bild möglich ist, auf Klangliches zu verweisen, Hörerlebnisse darzustellen und innerbildliche

¹³ Selbst bei Darstellungen von Notenblättern, auf denen die Notenschrift zu lesen ist, bleibt noch eine Differenz zwischen dem Wissen um die Töne und ihrer tatsächlichen musikalischen Interpretation.

Auditivität zu vermitteln, darf nicht davon ausgegangen werden, dass jedes Element einer Darstellung auch klingend gemeint ist. Klang als Bildthema muss als solches markiert sein. Als Beispiel lässt sich eine Buchmalerei eines sich fortbewegenden Pferdes mit gerüstetem Reiter heranziehen: Im Grunde ist bekannt, dass die Schritte und die Atmung des Tieres Laute erzeugen, dass die Reibung von Metall auf Metall ebenfalls hörbar ist. Daraus lässt sich aber noch nicht ableiten, dass die von Pferd und Rüstung erzeugten Geräusche auch Thema des Bildes sind. Ein deutlicher Hinweis auf die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit Klang sind, neben den bereits bekannten Schalllinien, die Darstellung von Gesang oder des Spielens auf Instrumenten. *Framing* kann ebenfalls dazu beitragen, die klangliche Ebene des Bildes zu markieren und darauf aufmerksam zu machen. Zudem können auditive Verweise aber auch attributiv oder metaphorisch eingesetzt werden. Hier ist dann nicht der konkrete Klang, sondern seine kontextualisierte Bedeutung relevant.¹⁴ In der Regel geht es bei bildlichen Darstellungen von klanglichen Phänomenen also nicht darum, die vollständige Lautsphäre mit dem gesamten auditiven Hintergrundrauschen darzustellen, sondern um konkrete, spezifische Klangmomente, um auffällige Laute, die zur Bedeutung des bildlich Dargestellten beitragen. Hier zeigt sich dann auch, dass der Begriff ‚*sound scape*‘ oder die deutsche Übertragung ‚Lautsphäre‘, mit dem ein Spektrum von gleichzeitigen Klangeindrücken gemeint ist, nur bedingt dazu geeignet ist, die klangliche Dimension einer bildlichen Darstellung zu beschreiben. Dass innerbildliche Klangmomente dennoch mit realen, raumbildenden und in *sound scapes* hineinwirkenden Klangeignissen verknüpft sein können, zeigt das Relief des Türsturzes der Kirche von San Leonardo al Frigido.

¹⁴ Vgl. etwa Weller, Music; Krüger, Klang.



Abb. 2: Türsturz von San Leonardo al Frigido, ca. 1175, Marmor, 401,3 x 193 cm (Portal). New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 62.189.

Ortsbezug und Verstetigung

Von links kommend ziehen auf dem aus Carrara-Marmor gehauenen Türsturz Christus und seine Jünger gen Jerusalem. Rechts sehen ihnen Kinder aus Bäumen entgegen, andere legen Gewänder vor die Füße des Christus tragenden Esels. Das Bild erstreckt sich über die gesamte Breite des ehemaligen Westportals der Kirche San Leonardo al Frigido (siehe Abb. 2).¹⁵ Wie die Kirche stammt das Portal aus dem späteren 12. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert wurde es aus der seinerzeit stark baufälligen

¹⁵ Biduinus (Werkstatt): Portal der Kirche San Leonardo al Frigido, ca. 1175, Marmor, 401,3 x 193 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Inv.-Nr. 62.189. Aufnahmen des Portals mit verschiedenen Details finden sich über das Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471911>. Zum Portal vgl. Torri, Zeichen; Lerda, Portale; Chadbourne, Movement.

Kirche entfernt, gelangte in Privatbesitz und wurde 1962 vom Metropolitan Museum of Art angekauft, wo es heute in The Cloisters installiert ist.¹⁶ Zugeschrieben wird das Portal der Werkstatt des Biduinus, einem italienischen Bildhauer, von dem zwei signierte Türsturze mit sehr ähnlichen Darstellungen des Einzugs in Jerusalem bekannt sind. Einer befindet sich *in situ* am mittleren Westportal der Kirche Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano, der andere ist Teil der Sammlung Mazzarosa in Lucca.¹⁷ Alle drei ähneln einander hinsichtlich der Komposition der Einzugszene und teilen die Besonderheit, dass einzelne der Christus begleitenden Jünger ihre Köpfe leicht in den Nacken gelegt und die Lippen zum Gesang geöffnet haben.¹⁸ Ungewöhnlich ist dies insofern, als in den biblischen Evangelien und anderen die Ikonographie prägenden Überlieferungen wie dem Nikodemus-Evangelium hierauf kein Hinweis zu finden ist. Jubelnd und damit klanglich begrüßt wird der Einzug Christi durch in Jerusalem lebende Menschen, doch ist in den Texten von Hosianna-Rufen die Rede, nicht von Gesang.¹⁹ Erklärbar wird die Darstellung über den Bildort, an dem der Gesang als ikonographische Bezugnahme auf die Palmsonntagsliturgie in Erscheinung tritt.

Dass der Einzug in Jerusalem als ein für Portale passendes Motiv gesehen wurde, ist nicht weiter verwunderlich: In der Analogie von Kirche

¹⁶ Das Kirchengebäude wurde im 20. Jahrhundert wieder als Gedenkstätte aufgebaut, es liegt im toskanischen Ort Massa. Zum Schicksal von Portal und Kirche vgl. Lerda, Portale; Chadbourne, Movement.

¹⁷ Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano, Index of Medieval Art, Nr. 66724, Abbildung auch via Wikimedia Commons unter [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biduino,_portale_centrale_della_pieve_dei_Santi_Ippolito_e_Cassiano_\(San_Casciano_di_Cascina\)_1180,_06.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biduino,_portale_centrale_della_pieve_dei_Santi_Ippolito_e_Cassiano_(San_Casciano_di_Cascina)_1180,_06.jpg); Palazzo Mazzarosa, Lucca, Index of Medieval Art Nr. 66674.

¹⁸ Das heißt, die hier am Beispiel des Reliefs des Metropolitan Museum dargelegten Überlegungen lassen sich auf die beiden anderen Reliefs übertragen.

¹⁹ *Turbae autem quae praecedebant et quae sequebantur clamabant dicentes | osanna Filio David | benedictus qui venturus est in nomine Domini | osanna in altissimis* [Die Menschenmengen aber, die vorausgingen und die folgten, riefen und sagten: ‚Hosanna dem Sohn Davids! Gesegnet, der kommen wird im Namen des Herrn! Hosanna in den höchsten Höhen!‘] (Mt 21,9).

und himmlischem Jerusalem ist das Kirchenportal der Ort des Eintritts ins Himmelreich.²⁰ Über die Türschwelle führen zudem Prozessionen in die Kirche, darunter auch jene, die am Palmsonntag den Einzug in Jerusalem memoriert und performativ nachvollzieht.²¹ Das Portalrelief stellt also einen Ortsbezug her zwischen Jerusalem als dem Ort des historischen Geschehens und San Leonardo al Frigido, wo dieses Geschehens wie in anderen Kirchen auch anlässlich der Palmsonntagsfeier liturgisch gedacht, wo das Ereignis performativ nachvollzogen wird. Aus dem Bericht der Egeria ist bekannt, dass in Jerusalem bereits im 4. Jahrhundert Christi Einzug im Rahmen einer Palmsonntagsprozession nachvollzogen wurde.²² In der westlichen Liturgie ist dieser performative Nachvollzug seit dem 9. Jahrhundert bekannt, die gesangliche Ausgestaltung spielt dabei eine zentrale Rolle.²³ Hinsichtlich der klanglichen Dimension ist das Ordinarium der Chorherren vom Heiligen Grab aufschlussreich, das den Verlauf der Palmsonntagsprozession im Jerusalem des frühen 12. Jahrhunderts beschreibt und dabei die gesangliche Gestaltung des Eintritts in die Stadt durch das Osttor, das sogenannte Goldene Tor, erwähnt:²⁴ Als alle im Tor versammelt waren, wurde zunächst vom Cantor die Antiphon *Gloria laus et honor* angestimmt; der Chor antwortete darauf mit *Rex Christe*. *Gloria laus et honor* wurde an vielen Orten bei der Annäherung des Prozessionszugs an die Kirche oder vor der Kirche bzw. dem Stadttor

²⁰ Zur Schwelle in Architektur und als Bildort vgl. Bawden, Schwelle, zum Kirchenportal als Schwellenort, v.a. S. 209–247.

²¹ Stark geprägt wurde die Palmsonntagsfeier durch das zwischen 950 und 964 in St. Alban, Mainz, zusammengestellte *Pontificale Romano-Germanicum*, in dem ein als normativ zu verstehender Ablauf festgehalten wurde. Vgl. auch Gräf, Palmenweihe; Harris, Christ, v.a. S. 55–64.

²² Vgl. Aetheria/Egeria, Reise in das Heilige Land (ed. Brodersen), zu Palmsonntag S. 200–204.

²³ Vgl. Klöckener, Art. „Karwoche“, Sp. 1277.

²⁴ Vgl. Ordinarium der Kirche vom Heiligen Grab, Barletta, Archivio della Chiesa del Santo Sepolcro, ohne Signatur, zitiert nach Shagrir, Adventus, v.a. S. 4–6. Dass Jesus die Stadt von Osten her betrat, ist aus den Texten der Evangelien zu schließen.

gesungen.²⁵ In dem Moment, in dem die Prozession das Tor durchschritt, also die Schwelle hinter sich ließ und in die Stadt eintrat, wurde das Responsorium *Ingrediente Domino* gesungen.²⁶ Auch das *Pontificale Romano-Germanicum* sieht *Ingrediente Domino* für den Eintritt durch das Stadttor vor, es wurde jedoch auch beim Durchschreiten des Kirchenportals gesungen.²⁷ Der Gesang, dessen Ausdehnung sich nicht auf geographische Grenzen beschränkt und der sicherlich auch aus dem Tor herausdrang, erweiterte den liminalen Ort des Übergangs um eine Klangräumlichkeit, deren Grenzen nicht durch Mauern definiert waren. Der Moment des Übertritts wird mit dem Anstimmen von *Ingrediente Domino* zugleich klanglich markiert, auch diejenigen, die vielleicht weiter entfernt standen und nicht sehen konnten, was am und im Tor geschieht, konnten hören, was vor sich ging.

Die für Jerusalem beschriebenen Gesänge waren ebenso Teil der römischen Liturgie, und so ist davon auszugehen, dass auch bei der Palmsonntagsprozession von San Leonardo al Frigido *Gloria laus et honor* und *Ingrediente Domino* während der Annäherung an das Portal und des Eintritts in die Kirche gesungen wurden. Die singenden Jünger im Bild nehmen die Handlungen der Palmsonntagsfeier auf, im Bild vereinen sich damit das historische Geschehen und die sich darauf beziehende Liturgie. Aus dieser Zusammenfügung von Ursprung und Gedenken entsteht eine eigene Ikonographie. Die Jünger werden zu Identifikationsfiguren für die singende Gemeinschaft, der Gedanke des Nachvollzugs des Einzugs und der Nachfolge der Lebensweise Christi wird so intensiviert.

Hinsichtlich des Zusammenhangs von Klang und Raum ist das Relief als eine das klangliche Handeln verstetigende Markierung zu sehen. Mit der Darstellung in San Leonardo al Frigido wurde das Portal beziehungsweise der das Portal umgebende Bereich als Klangraum ausgewiesen.

²⁵ Vgl. Gräf, Palmenweihe, S. 115, 139, 155 und passim.

²⁶ Vgl. Milner, *Ingrediente Domino*, S. 255.

²⁷ Vgl. Gräf, Palmenweihe, S. 133.

Durch das Relief sind sowohl Ursprung als auch Nachvollzug immer präsent, können jederzeit betrachtet und zum Ausgangspunkt religiöser *contemplatio* werden. In diese spielen dann sicherlich auch die am Palmsonntag gesungenen Texte mit hinein, die Christus loben und erhöhen wie *Gloria laus et honor* bzw. die mit *Ingrediente Domino* die Auferstehung ankündigen. Doch nicht nur das Klangereignis des Singens wird verstetigt, auch die klangliche Umordnung des Raums bleibt dauerhaft aufrufbar. Indem die Darstellung des Türsturzes das Ereignis des Einzugs zeigt, aber zugleich Bezug nimmt auf die Lautsphäre der Liturgie, wird liturgisches Geschehen ebenso reflektiert wie durch Klang etablierte, überzeitliche Raumbezüge. In der Darstellung, dies sei noch einmal mit Blick auf die bildwissenschaftliche Klangforschung betont, geht es um das Aufrufen klangbezogener Erinnerungen und nicht um die Reproduktion des tatsächlichen Klangs – weder des historischen Ereignisses noch der liturgischen Handlungen. Zentral ist vielmehr die Bedeutung, die dem Klanglichen im Rahmen von Erinnerung, Nachvollzug und liturgischer Annäherung an das heilige Ereignis zugesprochen wurde,²⁸ und die hier für das Bild im Sinne einer raumgebundenen Verschränkung der Ereignisse – Ursprung, liturgische Tradition und gegenwärtigen Feier – nutzbar gemacht wurde.

Invasion und Rekonfiguration

Setzt man den bereits eingangs beschriebenen relationalen Raumbegriff voraus, nimmt man Raum also nicht als etwas per se Gegebenes an, sondern versteht ihn als auf Beziehungen und Handlungen beruhend, dann müssen den Raum verändernde Dynamiken ebenfalls mitgedacht werden. Auch bei der Betrachtung des Türsturzes von San Leonardo al Frigido zeigte sich diese durch Klang etablierte Wandlungsfähigkeit von Raum. Hier waren es die Prozessionen, die den durchquerten Raum

²⁸ So auch Daniel Morat, *Sound Studies*, in Bezug auf die Ansätze und Ziele der Erforschung historischer Klänge: „Es kommt nicht darauf an, wie die historischen Klänge ‚eigentlich geklungen‘ haben [...], sondern welche Bedeutung sie für die Zeitgenossen hatten. Und diese kulturelle, soziale und politische Bedeutung der Sinneswahrnehmungen lässt sich auch aus der schriftlichen Überlieferung der Zeit rekonstruieren.“

durch ihre körperliche Anwesenheit verändern, ihn unter anderem durch Gesänge neu konfigurieren und die Raumwahrnehmung verändern. Deutlich wurde dies jedoch vor allem anhand der liturgischen Handlungen und weniger im Bild des Einzugs nach Jerusalem selbst. *Le Livre de la chasse* der Morgan Library in New York hingegen, dem sich der folgende Abschnitt widmet, lässt eben diesen Aspekt der temporären Rekonfiguration von Raum durch Klang in seine bildlichen Darstellungen einfließen.²⁹ Dabei ist auch die Vielfalt der bei einer Jagd hervorgebrachten Klänge ein wichtiger Aspekt, der nicht nur im Text, sondern auch im Bild verhandelt wird.³⁰

Der Text des Buches von der Jagd wurde zwischen 1387 und 1389 von Gaston III. Phoebus (auch Fébus oder Phebus; 1331–1391), Graf von Foix und Vicomte von Béarn, geschrieben. Gewidmet ist das in Altfranzösisch verfasste Werk Philipp dem Kühnen (1342–1404), Herzog von Burgund. Gaston Phoebus thematisiert in seinem Buch verschiedene Jagdtechniken und -abläufe, bespricht die Ausbildung der Hunde und Jäger und beschäftigt sich mit den unterschiedlichen bejagten Tierarten. Die einzelnen Kapitel sind eher kurz gehalten und behandeln jeweils spezifische Fragen aus dem Kontext der Jagd. Jedem Kapitel ist ein Bild vorangestellt, in dem das im Text vermittelte Thema gezeigt wird. *Le Livre de la chasse* erfreute sich großer Beliebtheit und ist in mehreren Handschriften vor allem des 15. Jahrhunderts überliefert. Das New Yorker Exemplar M.1044 wurde 1406/07 und damit einige Jahre nach dem Tod des Autors in einer Pariser Buchmalereiwerkstatt für Louis de Valois, Herzog von Orléans und Graf von Angoulême gefertigt. Gemeinsam mit der ihm verwandten Handschrift Ms. fr. 616 in der Bibliothèque nationale de France zählt es

²⁹ New York, Morgan Library, MS M.1044. Das vollständige Digitalisat findet sich unter <https://www.themorgan.org/collection/Illuminating-the-Medieval-Hunt/>.

³⁰ Zu den verschiedenen Klängen der Jagd in mittelalterlichen Quellen sowie ihrer Bewertung vgl. Giese, Pauken.

zu den am reichsten mit Bildern und ornamentalem Buchschmuck ausgestatteten Exemplaren des Jagdbuches.³¹ Es misst etwa 38 x 29 cm, was bedeutet, dass auch die 87 den Kapiteln vorangestellten Bildfelder eine ansehnliche Größe besitzen.³² Schon in der materialen Erscheinung zeigt sich also, dass diese Handschrift kein Handbuch ist, in dem bei Bedarf schnell einmal nachgeschlagen wurde, sondern dass es sich um ein Prestigeobjekt für den jagdbegeisterten Adel handelt.

Von Interesse hinsichtlich mittelalterlicher Lautsphären und von Klang geprägter Räume sind Text und Bild gleichermaßen, da es hier wie dort immer wieder auch um die klangliche Dimension der Jagd geht. Dies gilt zwar auch für andere mit Buchmalereien oder Zeichnungen ausgestattete Handschriften des *Livre de la chasse*. M.1044 tritt jedoch durch kleine, klangbezogene Details in den Bildern hervor. Der verantwortliche Buchmaler³³ hat die klangliche Dimension der Jagd, so die These, markiert, sie launig mit eigenen Beobachtungen angereichert und damit gezielt in die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen gerückt. Deutlich wird dieses Vorgehen etwa auf fol. 45v, wo sich die das Kapitel *Cy devise comment on doit huer et corner* [Etwas darüber, wie man die Hunde rufen und das Jagdhorn blasen soll] einleitende Malerei findet (siehe Abb. 3).³⁴ Der Text enthält Unterweisungen zur vor allem klanglichen Kommunikation mit den Jagdhunden. Hier behandelt Gaston, der vermutlich selbst als Lehrer im Bild dargestellt ist,³⁵ das Erlernen der Sprachen (*lengaiges*), wie

³¹ Zum *Livre de la chasse* der Morgan Library vgl. Phoebus, Buch der Jagd. Avril bezeichnet die beiden Handschriften in Paris und New York als kodikologische Zwillinge; vgl. Avril, Haupthandschriften, S. 100.

³² Das Bild auf fol. 45v misst ca. 15 x 16 cm, gemessen am Faksimile in Originalgröße.

³³ Zu den Buchmalern vgl. Avril, Haupthandschriften, S. 111–114.

³⁴ Die Übersetzung des *Livre de la Chasse* hier und im Folgenden von Christian Roth in Phoebus, Buch der Jagd, hier S. 138. Die Transkription des Originaltextes ist von der Autorin. Die genannte Überschrift entspricht der Rubrizierung zwischen Bildfeld und Textbeginn, letzterer ist durch eine Schmuckinitialie mit floraler Füllung ausgezeichnet.

³⁵ So die Identifikation der Morgan Library, die sich durch die große Ähnlichkeit zwischen dem hier zu sehenden Lehrer und dem Autorenbild derselben Handschrift (fol. 4r) ergibt: <https://www.themorgan.org/collection/livre-de-la-chasse/46>.



Abb. 3: „Etwas darüber, wie man die Hunde rufen und das Jagdhorn blasen soll.“ *Livre de la chasse*, 1406/07, Deckfarben und Gold auf Pergament, ca. 38 x 29 cm (Seite). New York, Pierpont Morgan Library, M.1044, fol. 45v.

es auf fol. 45v heißt, die verwendet werden, um „die Hunde zu rufen, sie zu schelten oder sie abzuliebeln, kurz alle Arten, mit ihnen zu kommunizieren“.³⁶ Zudem geht es um *toutes manieirs de corner* [alle Arten des Hornblasens] (fol. 45v), die etwa zum Anfrischen der Hunde eingesetzt werden oder mit denen zur Anjagd geblasen wird. Die Buchmalerei gibt alle Varianten wieder, sowohl die Versuche mit dem Horn, bei denen die geblähten und geröteten Wangen der Eleven die damit einhergehenden Mühen und Anstrengungen zeigen, als auch das Einüben der Rufe, ver-

³⁶ Phoebus, Kommentarband 1, S. 138.

anschaulicht durch die bisweilen sehr weit geöffneten Münder. Die deutlich unterschiedlichen Kopfhaltungen lassen einerseits wie schon im Relief von San Leonardo al Frigido an die Verschiedenheit der Klänge denken, die erlernt und hervorgebracht werden. Andererseits könnte es auch darum gehen, dass auf dem Weg zum richtigen Ton, zum korrekten Klang des Rufes verschiedene Laute produziert werden, bevor das Ziel erreicht ist.

Während der Anleiter das lautliche Streben ruhig, aufmerksam und mit einer auf die Unterweisungssituation hindeutenden Geste begleitet, reagiert der neben ihm stehende Hund ganz anders. Das Tier ist klein und struppig, zählt also nicht zu den großen, edlen Jagdhunden, die in zahlreichen Bildern zu sehen sind und deren Pflege noch wenige Seiten zuvor besprochen und gezeigt wurde. Dennoch beteiligt es sich mit weit geöffnetem Maul an den Klangübungen, bellt – oder jault – mit der Schülerschar. Nicht die schiere Anwesenheit des Hundes, sondern sein Bellen und die Tatsache, dass es sich bei dem Tier eben nicht um einen Jagdhund handelt, sorgen für einen humorvollen Bruch und lenken die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen auf das Hörbare und seine Vieltimmigkeit. Mit dem kleinen bellenden Hund wird jedoch nicht erst auf Klanglichkeit aufmerksam gemacht, sie ist als Bildthema zentral. Der Hund markiert die Ebene der Klangreflexion, das heißt, es wird erkennbar, dass der Künstler sich für die Gestaltung des Bildes mit auditiven Elementen und Erfahrungen auseinandergesetzt hat.

Der Einsatz der erlernten Jagdsignale ist unter anderem auf fol. 59r zu sehen (siehe Abb. 4). Das Kapitel behandelt die Anjagd und Hatz eines Hirschs (*Cy devise comment on doit aller laisser courre pour le cerf* [Wie man anjagen und den Hirsch hetzen soll]).³⁷ Das gejagte Tier springt nach rechts aus dem Bild, verfolgt von zwei das Jagdhorn blasenden Reitern. Beide tragen Schwerter an ihren aus wertvollen Stoffen gefertigten Gewändern, ihre Pferde sind geschmückt, sodass deutlich wird, dass sie zum Adel zählen, während die im Vordergrund agierenden Jagdburschen

³⁷ Phoebus, Kommentarband 1, S. 152.

einfache Kleidung, also kurze Röcke und Kapuzen, tragen. An der Darstellung des linken Jägers lässt sich erneut ein besonderes klangliches Detail finden: Er greift mit Hand in die Schallöffnung seines Horns, moduliert so den Ton und erweitert damit die tonalen Möglichkeiten der Signalgebung. Diese Praxis findet auch heute noch beim Spielen auf ventillosen Hörnern Anwendung.



Abb. 4: „Wie man anjagen und den Hirsch hetzen soll.“ *Livre de la chasse*, 1406/07, Deckfarben und Gold auf Pergament, ca. 38 x 29 cm (Seite). New York, Pierpont Morgan Library, M.1044, fol. 59r.

Weiter im Vordergrund steht eine Hundemeute bereit, zwei Hunde sind bereits entleint, sie jagen auf den Hirsch zu. Einer der Jagdburschen bläst ebenfalls in ein Horn, der genaue Zweck ist nicht ganz klar: Gemeint sein könnte entweder das Signal zum Loslassen der Meute oder das Anfeuern der sich bereits dem Hirsch nähernden Hunde – beides wird im Text beschrieben, der auch auf die zu verwendenden Rufe einght:

Et les veneurs aydes et varlez doivent brisier les chienz en euhc [?] menacant et disant. hou hou. fi fi. a la hart a la hart. ou yra ou yra. Et lun des veneurs se doit mettre devant euhc appelant en disant. ca ca. tahou tahou. Et les autres li doyvent chascier les chienz apres. en disant. apelle apell. et Oultre a li oultre oultre. ainsi les doivent amener iusques celli qui forhue. Et celui qui doit mettre le limier devant soy et le drescier devant les chienz. puis doit retraire son limier et le festier. et li donner aucun lopin de char quil ait aporte de lassemblee. puis doit mettre son limier derriere luy. et prendre dessouhz [?] du vent. pour ouyr ou le chienz yront. (fol. 60v)

[Daher soll er mit seinem Leithund jagen. Und sobald er merkt, daß die Hunde dem Falschen hinterher sind, so soll er ganz ruhig auf seiner Fährte weiterarbeiten und seine Brüche legen und so laut rufen wie er kann; und die Jäger, Gehilfen und Besuchsknechte müssen die Hunde mit Drohgebärden und Schreien zurücktreiben. Und einer der Jäger muß ihnen vorausseilen und rufen ‚Tayoo! Tayoo!‘, und die anderen sollen die Hunde mit dem Ruf ‚Gib Laut, gibt Laut‘ und ‚Ihm nach ihm nach!‘ anfrischen. So sollen sie die Hunde bis zu jenem bringen, der sie mit dem Horn anfeuert. Und dieser soll den Leithund vorangehen lassen, und ihn vor den Hunden ansetzen; sodann soll er ihn zurückziehen, ihn abliebeln und ihm ein Stück Fleisch geben, das er zum Sammelplatz mitgebracht hat. Hernach soll er

seinen Leithund hinter sich gehen lassen und sich stets gegen den Wind halten, um zu erlauschen, wohin die Hunde rennen.]³⁸

Diese klanglich sehr dichte Textstelle nennt noch zwei weitere, im großen Feld des Jagdgeschehens leicht zu übersehende klangliche Aspekte: das Hören und der auf das Medium Klang Einfluss nehmende Wind. Beide sind nicht unabhängig von Raum zu denken, werden im Bild aber nicht nachvollziehbar.

Eine weitere klanglich angereicherte Buchmalerei bezieht sich auf die Versammlung (*l'assemblee*) der Jagenden (fol. 58r; siehe Abb. 5). Bei dieser Zusammenkunft unter Leitung des Jagdherrn werden Reviere zur Versuche zugewiesen, d.h. es wird zunächst sondiert, wo jagbare Tiere zu finden sind. Auf Grundlage der Ergebnisse der Versuche wird schließlich entschieden, welche Fährten am Tag der Jagd verfolgt werden. Daneben beschreibt Gaston Phoebus auch die ideale Lage des Ortes für dieses Treffen: Es solle eine saftige grüne Wiese mit Wasserzugang gewählt werden. Speise und Trank werden von Bediensteten herangebracht und auf Tüchern angerichtet. Dann kommt es zum geselligen Miteinander: „Und der eine soll sitzend essen, der nächste stehend, der andere wieder auf die Ellenbogen gestützt; der eine soll trinken, der nächste lachen, plaudern, Späße machen und spielen: Kurzum, man gebe sich allerlei Vergnügungen und Freuden hin.“³⁹ Im Bild wird die vergnügliche Leichtigkeit des Beisammenseins durch das Flötenspiel betont und dem Klangspektrum der Jagd damit ein neuer Aspekt hinzugefügt.

³⁸ Phoebus, Kommentarband 1, S. 154.

³⁹ Phoebus, Kommentarband 1, S. 151f.



Abb. 5: „Wie man im Sommer und im Winter die Jagdversammlung abhalten soll.“ *Livre de la chasse*, 1406/07, Deckfarben und Gold auf Pergament, ca. 38 x 29 cm (Seite). New York, Pierpont Morgan Library, M.1044, fol. 58r.

Schon mit Blick auf diese drei Schilderungen, die nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Buch bieten, dürfte deutlich werden, dass sich kaum von ‚der‘ Lautsphäre oder ‚dem‘ Klang der Jagd sprechen lässt, denn je nach Zeitpunkt, Ort, gejagtem Tier und Jagdmethode emittiert die Jagdgemeinschaft andere Geräusche, verwendet andere Signale, setzt sich anders zusammen. An den angesprochenen Details der drei Buchmalereien – der bellende Hund, der Griff in die Schallöffnung und der Flötenspieler – zeigt sich das besondere Interesse des federführenden Buchmalers an der klanglichen Vielfalt der Jagd. Diese Elemente wurden speziell für die New Yorker Handschrift entwickelt, was sich im Vergleich mit der verwandten Handschrift in Paris zeigt, die diese klanglichen Details nicht besitzt. Besonders anschaulich wird der Unterschied in der Ausbildungsszene, denn die Pariser Handschrift platziert einen Schweißhund neben dem Ausbilder, also ein bei der Jagd zum Aufspüren von Fährten eingesetztes Tier, das dem Treiben aufmerksam, aber still folgt (fol. 54r).

An den besonderen Elementen wird erkennbar, dass die Visualisierung von Klangmomenten in der New Yorker Handschrift zwar grundsätzlich vom Text des jeweiligen Kapitels ausgeht, aber zugleich individuell erweitert wird. Jedes der drei Bilder verdichtet und spezifiziert die imaginierbaren Klänge auf eine narrativ-beschreibende Art, die über die Vermittlung des im dazugehörigen Text verhandelten Themas hinausgeht. Zugleich wird die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen über Beifügungen wie einen Flötenspieler oder einen kleinen, bellenden Schoßhund dezidiert auf die lautliche Ebene gelenkt.

Diese Ebene wird auch in den Texten immer wieder adressiert. Ist sie erst einmal in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt, kann auch das Verhältnis von Klang und Raum kaum mehr ausgeblendet werden. Die Szenen des Jagdbuchs spielen in einer naturbelassenen Umgebung, in den genannten Darstellungen sind es ein mit Bäumen und Sträuchern bewachsenes Gebiet sowie eine Wiese am Waldesrand mit Bachlauf. Dem Ort des Geschehens, also dem Naturraum, in dem die Handlungen situiert sind, wird in den und mithilfe der Malereien zu stärkerer Präsenz

verholfen, als es allein durch den Text geschieht. Er ist durch die Bilder beständig sichtbar, während er im Text zwar erwähnt wird – etwa im Zuge der Beschreibung des idealen Platzes für die Versammlung –, aber hinsichtlich seiner Präsenz schnell hinter die detaillierten Beschreibungen der Jagd zurückfällt. Das beständige bildliche Zugesehensein der Umgebung führt dazu, dass noch ein weiterer Aspekt in den Blick gerät, der in den schriftlichen Ausführungen ebenfalls keine dem Bildlichen gleichwertige Aufmerksamkeit erhält: Die Jagdhandlung generiert einerseits einen artifiziellen Klangraum und rekonfiguriert damit andererseits für eine begrenzte Dauer den natürlichen Klangraum des Waldes oder der Landschaft.⁴⁰ Auch die Details weisen in diese Richtung, handelt es sich doch weder bei dem Gebell eines Schoßhundes noch bei Flötenmusik oder dem regulierten Horn um Klänge, die zum natürlichen Geräuschspektrum eines Waldes gehören. Über die Details wird also nicht nur die Aufmerksamkeit auf die klangliche Dimension allgemein gelenkt, es werden insbesondere invasive, dem Naturraum nicht originär zugehörige Klänge hervorgehoben.

Für dieses Einbringen von Klängen in einen bereits existenten Klangraum, das zur Veränderung der Wahrnehmung führt, da beide Sphären überblendet werden und sich vermischen, hat Jean-Paul Thibaud die auch musikalisch sprechenden Begriffe *decompose* und *recompose* verwendet.⁴¹ Thibaud beschäftigte sich in seiner 2003 publizierten Studie mit der Stadt, deren Klänge und Räume anders wahrgenommen werden, hört man während der Bewegung durch die Stadt Musik über Kopfhörer. Bei der Jagd ergibt sich ein ähnliches Phänomen mit deutlich stärkeren Auswirkungen: Während sich in Thibauds Beispiel vor allem der Klangraum für die Musik hörende Person ändert, zersetzt die Jagdgemeinschaft den natürlichen Klangraum des Waldes, rekonfiguriert und redefiniert ihn über die von ihr eingebrachten Klänge. Die Akteur:innen dringen in Wald

⁴⁰ Die Veränderung des „akustischen Ökosystems eines Waldgebietes“ spricht auch Bruninckx, Wald, S. 318 an.

⁴¹ Vgl. Thibaud, Composition, S. 329.

und Wiese vor und dominieren diesen Raum für eine bestimmte Zeit akustisch. Und wenngleich die Hunde in der Regel für das Aufspüren des Wildes verantwortlich sind, sind es doch die von der Jagdgemeinschaft verursachten Klänge, die das gejagte Tier auf die Feinde aufmerksam machen, es aufschrecken und fliehen lassen; auch dies wird in der Darstellung auf fol. 59r anschaulich. Invasive Laute erzeugen die Dynamik aus Flucht und Verfolgung, aus der sich für die höfische Gesellschaft ein Teil des großen spielerischen Reizes der Jagd entfaltet. Diese invasive und neuordnende Klangdynamik wird über die Betonung der Lautsphäre mittels kleiner Details auch in den Bildern greifbar.

Kumulative Klangräume im Buch

Während im ersten Beispiel, dem Portal von San Leonardo al Frigido über den Klangraum im Bild und performative Traditionen eine Verschränkung mit dem Raum der Betrachter:innen stattfindet, sind die Klänge der Jagd im *Livre de la chasse* auf den jeweiligen Bildraum beschränkt. Der Klang der Jagd dringt nicht über die Grenzen des Bildes hinaus, die Reflexion der klanglichen Topologie eines Jagdgebiets bleibt auf das Bild und seine Grenzen respektive den Text und das Bild-Text-Zusammenspiel beschränkt. Auditivität muss sich jedoch nicht auf den Bereich innerhalb eines klar umgrenzten Bildfeldes beschränken. Sie vermag auch Freiräume zu füllen und kann damit Seite und Buch zu Klangräumen machen, wie es in der Darstellung einer Prozession geschieht, die sich in einem Stundenbuch des Walters Art Museum über mehrere Seiten zieht.

Die nur unvollständig erhaltene Handschrift W.102 wartet mit einer Reihe von ungewöhnlichen Inhalten in Bild und Text auf. Sie entstand um 1300, über die Auftraggeberschaft ist ebenso wenig bekannt wie über den genauen Entstehungsort, aufgrund von stilistischen Befunden ist jedoch eine Fertigung in England anzunehmen.⁴² Mit einem Seitenmaß

⁴² Da dem Manuskript das üblicherweise in Stundenbüchern enthaltene Calendar fehlt, das in der Regel zumindest auf die Region, in der das Buch Verwendung finden sollte, schließen lässt, ist auch eine regionale Einschränkung nicht möglich. Eine Beschreibung

von 26,7 x 18,7 cm handelt es sich um ein vergleichsweise großes Stundenbuch, dessen Buchschmuck seinen Benutzer:innen Religiöses und Kurioses zum Schauen bietet: Die lateinischen (mit schwarzer Tinte geschrieben) und französischen (Rubrizierungen) Texte werden von aufwendig gestalteten, historisierten Initialen begleitet. Von blauen oder goldenen Initialen breitet sich ein zuweilen weit in die freien Flächen der Ränder hineinlaufendes Fleuronée in Rot und Blau aus, freie Abschnitte in den Zeilen sind mit figürlichen, zuweilen grotesken Darstellungen gefüllt. Etwa ab Mitte des Buches in seiner jetzigen Bindung⁴³ bevölkern Figuren das *bas de page*. Meist einzeln und sich zunächst aus dem Fleuronée entwickelnd gezeichnet, sind es später frei auf dem Blatt stehende, voll kolorierte Gestalten. Zu letzteren zählen auch die Tierdarstellungen der sich über mehrere Seiten erstreckenden Prozession anlässlich des Begräbnisses von Renart, dem listigen Fuchs.

In den Erzählungen von Renart, seinen Kumpanen und Widersachern, die ebenfalls alle Tiere sind, geht es häufig um Lug und Betrug. Und auch in der 18. Erzählung (nach der Edition Strubel), in der vom Begräbnis zu lesen ist, ist nicht alles so, wie es scheint.⁴⁴ Renart, der betrügerische Fuchs, hat nach einem Fest bei Hofe und einem verlorenen

der Handschrift einschließlich einer Bibliographie und eines Digitalisats ist über das Walters Art Museum zugänglich: <https://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.102>. Vgl. zur Handschrift auch McCulloch, Funeral.

⁴³ Die Lagen sind falsch gebunden, so dass die vorliegende Abfolge an Texten nicht dem ursprünglichen Zustand entspricht. Offenbar wurde das Buch bisher nicht aufgebunden und die derzeitige Bindung ist zu dicht, als dass so die ursprüngliche Anordnung der Lagen rekonstruiert werden könnte. Vgl. dazu auch die Beschreibung der Walters Art Gallery <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W102/description.html>. Der im Folgenden betrachtete Abschnitt mit den Stundengebeten des gekreuzigten Christus (fol. 73v–84v und 2r–3v) und der sie begleitenden Tierprozession (fol. 73r–81r) ist aber davon weitgehend unbeeinträchtigt, allein der letzte Teil der Stundengebete ist nun als 2r–3v eingebunden. Die früher als die Gebete endende Prozessionsdarstellung ist hiervon nicht betroffen.

⁴⁴ Vgl. *Le Roman de Renart* (ed. Strubel); Nr. 17 (ed. Martin). Für Hinweise zu den unterschiedlichen Editionen danke ich Marion Darilek. Neben der hier in aller Kürze wiedergegebenen Version der Erzählung ist noch eine weitere bekannt, die aber wohl weniger verbreitet war und nicht mit der bildlichen Darstellung in W.102 übereinstimmt, vgl. Varty,

Spiel seinen Tod vorgetäuscht. Die gesamte Festgemeinschaft ist tief erschüttert und betrübt, und so wird eine zeremonielle Trauerfeier organisiert, in der jedes Tier eine Aufgabe zu übernehmen hat. Dargestellt wird in der Handschrift des Walters Art Museum jedoch nur die sich an die Trauerfeier anschließende Begräbnisprozession. Sie beginnt auf fol. 73r und begleitet ab fol. 73v und bis fol. 81v den Text eines sich an den gekreuzigten Christus richtenden Stundengebets.⁴⁵ Wieso die tierliche Begräbnisprozession als Begleitprogramm für dieses Stundengebet gewählt wurde, lässt sich nur vermuten: Zum einen scheint der oder scheinen die Maler beziehungsweise die Auftraggebenden eine besondere Vorliebe für Füchse gehabt zu haben, denn in der gesamten Handschrift sind immer wieder fuchsartige Figuren in den Zeilenfüllungen untergebracht oder ein kleiner Fuchskopf schaut aus einer Initiale hervor.⁴⁶ Zum anderen besteht eine thematische Verbindung: Die historisierten Initialen des Textes zeigen Szenen der Passion Christi, zu denen die Erzählung um den vermeintlich toten und wieder auferstehenden Fuchs eine Analogie bildet und zugleich die biblische Auferstehungsgeschichte karikiert.

Auf jeder Seite des genannten Abschnitts ist im *bas de page* eine Figur oder eine kleine Figurengruppe zu sehen. Ein Glocken läutendes Schaf ist das erste Tier der Reihe und zugleich Schlusslicht der Prozession (siehe Abb. 6). An dieser Stelle wissen jene, die das Buch das erste Mal in den Händen halten, noch nicht, dass auf den nächsten Seiten noch mehr Tiere folgen und sich eine Prozession entspinnt wird. Den Hinweis auf (und die Erwartung von) mehr bietet die anschließende Doppelseite fol.

Reynard, S. 147f. Denkbar ist, dass W.102 eine weitere, nicht schriftlich erhaltene, vielleicht eher lokal bekannte Überlieferungsvariante zu Grunde lag.

⁴⁵ Die Rubrizierung stellt dem Text Folgendes voran: *Si commence les hures de Iesu crucifie les queles si hume die chescun iur e pense de sa passiu ke il suffri a cheun hure il ne murra mie de male mort*; zitiert nach der Beschreibung der Walters Art Gallery, <https://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W102/description.html>.

⁴⁶ Beispielsweise sei hier auf die S-Initiale auf fol. 3r verwiesen, die von einem fuchsähnlichen Tier bewohnt wird und auf die Zeilenfüllung auf fol. 5r, beides findet sich auch auf fol. 7r.



Abb. 6: Renarts Begräbnisprozession: Schaf. Stundenbuch, gegen 1300, Deckfarben auf Pergament, 26,7 x 18,7 cm (Seite). Baltimore, Walters Art Museum, W.102, fol. 73r.

73v/74r, die links einen als Pilger ausgestaffierten Elefanten (Abb. 7) und rechts einen das Horn blasenden Stier zeigt. Im Detail spiegelt das Figurenpar der Doppelseite den sarkastisch-derben Humor der Renart-Erzählungen und greift dabei auf mit Klang verbundene Elemente zurück: Das vom Stier geblasene Instrument erinnert in seiner Form stark an einen Olifant, also ein aus dem Stoßzahn eines Elefanten gefertigtes Horn, und zugleich an den Rüssel des gegenüberstehenden Exemplars. Wie das Schaf schreiten auch diese beiden Tiere nach rechts gewandt aus, alle drei eint also eine gleichgerichtete Bewegungsdynamik, die den meisten der folgenden Charaktere ebenfalls innewohnt und die für die visuelle Vermittlung der Reihe als Prozession entscheidend ist.⁴⁷ Der von der Prozession durchschrittene Raum ist hier jedoch keine Landschaft, keine Stadt. Das räumliche Umfeld der Figuren bleibt weitgehend ungestaltet, von einem in ein oder zwei Linien mit ein wenig grüner Wasserfarbe angedeutetem Boden einmal abgesehen. So ist es in erster Linie der Buchraum, der hier durchschritten wird.

⁴⁷ Die ersten drei Figuren sind nötig, um den Betrachter:innen kenntlich zu machen, dass es sich um eine Darstellung jener – um mit Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten zu sprechen – geordnet kollektiven Vorwärtsbewegung im Raum handelt, die Prozessionen kennzeichnet; vgl. Gvozdeva/Velten, Einführung, S. 11.



Abb. 7-9: Renarts Begräbnisprozession: Elefant, Esel und Hund. Baltimore, Walters Art Museum, W.102, fol. 73v, 75r und 75v.

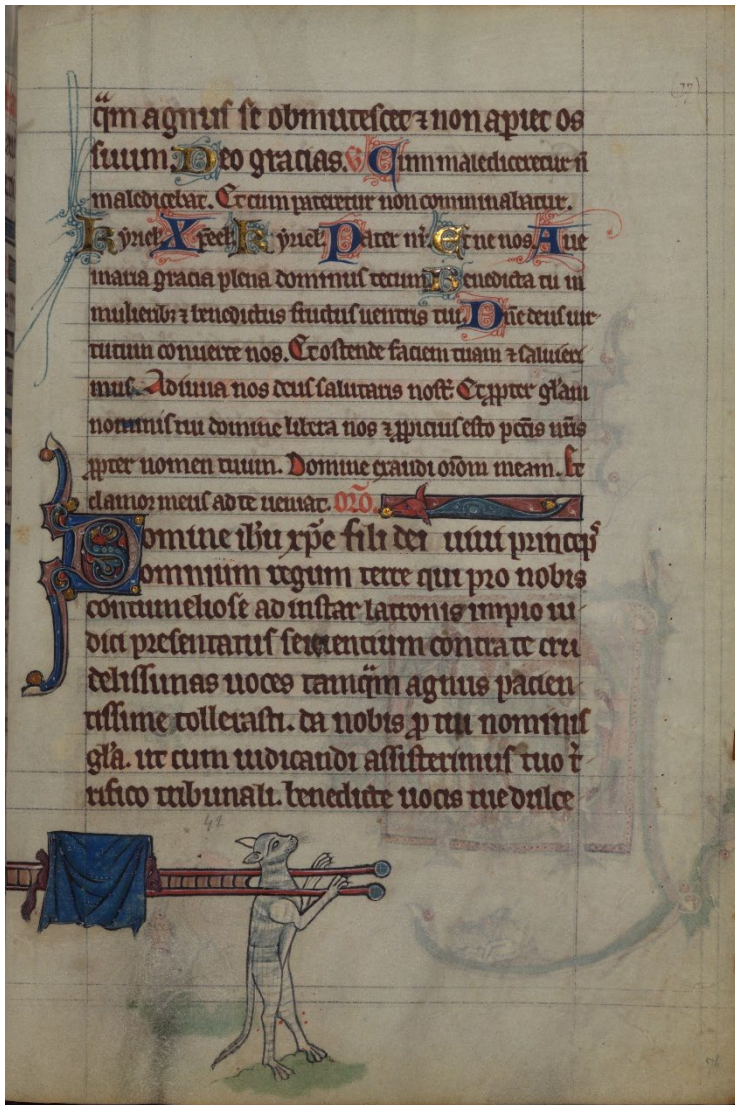
Mit einem erneuten Umblättern sind auf fol. 74v/75r ein Flöte spielendes und die Trommel schlagendes Pferd sowie ein die Schalmei blasender und eine Glocke haltender Esel zu sehen (Abb. 8). Die anschließende Doppelseite 75v/76r wartet mit einem die Sackpfeife spielenden Hund (Abb. 9) und einer Affenfamilie auf – ihre Aufgabe ist auf den ersten Blick nicht vordergründig klangbezogen, sie sollen Grimassen schneiden.⁴⁸ Kenneth Varty hat die Grimassen als Äquivalent einer expressiven Trauerklage gedeutet,⁴⁹ diese ginge wiederum mit lauten Klagen einher. Neuerlich ist auf dieser Seite ein makabrer, subtil ins Bild eingeflochtener Spaß zu finden: Die Sackpfeife des Hundes ist wie eine Katze geformt. Vollends entfaltet sich der Witz beim Umblättern, denn gemeinsam mit einem Hirsch trägt auf fol. 76v/77r eine Katze die Bahre des vermeintlich verstorbenen Renart über die Buchmitte (siehe Abb. 10–11). Nur der Kopf, ein Hinterlauf und der buschige Schwanz ragen unter dem den Fuchskörper bedeckenden blauen Tuch hervor. Die geöffneten Augen des listigen Geschöpfes lassen bereits erahnen, dass mit einer fulminanten Überraschung zu rechnen ist. Ein Weiterblättern offenbart aber zunächst den Hahn, der in seinem Schnabel ein schwingendes Rauchfass trägt, und den als Bischof agierenden, einen Krummstab haltenden Wolf (fol. 77v/78r). Auf fol. 78v/79r schlägt links eine gestreifte Katze ein viereckiges Instrument, rechts trägt ein Ziegenbock ein goldenes Kreuz an einem Stab. Auf der nächsten Doppelseite (fol. 79v/80r) spielt ein Bär die Schalmei, während ein Widder Weihwasser mit einem Aspergillum versprengt. Als letzte und damit der Prozession vorangehende Tiere sind auf

⁴⁸ *Le roman de Renart*, Branche 18 (ed. Strubel), V. 1044–10147, S. 716: *Quant le cors enterer iront, / Les souriz les sains sonneront, / Ainssi con mon conseil le loe, / Et li singes fera la moe.*

⁴⁹ Varty sieht in ihnen die zwar nach rechts blickenden, aber nicht dorthin Schreitenden Zuschauer: „They seem to be standing on a little mound of earth and are probably meant to be bystanders, watching the procession, perhaps inspired by the lion’s instruction to the ape to weep, to be the official mourner, at the interment of the fox“; Varty, Reynard, S. 142.



Abb. 10–11: Hirsch und Katze tragen die Bahre mit dem Fuchs. Walters Art Museum, W.102, fol. 78v/79r.



fol. 80v/81r ein Wildschwein mit Sense und ein die Glocken der Kirche läutender Hase zu sehen. Der Kirchenbau setzt der Begräbnisprozession und damit auch dem erwartungsvollen Blick eine Blockade und damit ein Ende, der Zielpunkt ist erreicht. Die Pointe der Geschichte bleibt den Betrachter:innen jedoch verwehrt: Dass Renart nur scheinbar tot war, klärt sich hier nicht mehr auf. Allerdings waren die Erzählungen um Renart zur Entstehungszeit des Buches weit verbreitet, das Begräbnis des Fuchses gilt zudem als eine der bekanntesten Episoden aus dem umfangreichen Korpus der Renart-Geschichten.⁵⁰ Es ist also davon auszugehen, dass jene Betrachter:innen, die erkannt haben, dass die Prozession in W.102 einer Renart-Episode entstammt, auch wussten, dass die Pointe des Wiedererwachens unmittelbar bevorsteht: Am Grab wird der Leichnam, noch immer im spielerischen Vollzug des religiösen Ritus, in die Erde gesenkt und mit Weihwasser benetzt. Doch just als der Bär das Grab mit Erde zu füllen beginnt, schlägt der Fuchs seine Augen auf, springt aus dem Grab, schnappt mit seinen Fängen den Hahn und flieht.

Klang und Raum stehen in einem Verhältnis zueinander, das stark von dem Handeln mit dem Buch als Objekt geprägt ist. Zum einen wird die sich durch das Buch ziehende Prozession nur als solche erkannt, wenn die Leser-Betrachter:innen aktiv mitwirken, sprich die Seiten umblättern. Erst so erschließt sich die Reihe als Prozession und das Buch als Raum, durch den sich das Defilee der Tiere bewegt. Durch die Aufteilung der Figuren auf mehrere Seiten bleibt es uns jedoch verwehrt, die Prozession im Überblick zu sehen. So lassen sich zwar die Figuren der Doppelseiten nebeneinander anschauen oder auch einmal ein Blatt oder zwei aufrecht stellen, etwa um links den Bären mit der Flöte und rechts den Hasen an der Kirche zu sehen, während Widder und Wildschwein ausgeblendet sind, doch nie sind alle Tiere gemeinsam sichtbar. Der Zug als

⁵⁰ Die Verbreitung beschränkte sich zudem nicht allein auf mündliche und schriftliche Wiedergaben. 1313 war Renart auf der Bahre neben anderen Episoden Teil der zu Pfingsten in Paris aufgeführten *tableaux* (von Menschen gestellte, also lebende Bilder). Die Beschreibungen sind in einer auf 1317 datierten Reimchronik zu finden (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 146). Vgl. dazu Regalado, *Staging*, mit der entsprechenden Textstelle in Original und Übersetzung; Varty, *Reynard*, S. 139. Zu dem Pariser Fest vgl. auch Brown/Regalado, *Universitas*.

Ganzes muss imaginiert und entsprechend müssen auch die Töne der Instrumente zusammengefügt, sich als zusammenklingend vorgestellt werden. Im Voranblättern werden die Klänge imaginativ addiert, werden ein Instrument und sein Klang zum nächsten hinzugefügt zu einem Crescendo, das seinen Höhepunkt an der Kirche erreicht. Die gemalte Auditivität ist hier also nicht auf eine Seite reduziert, sie bleibt über mehrere Seiten als Teil der Prozession erhalten. Wie in einer echten Prozession verändert sich dabei der auditive Schwerpunkt, immer ist das Instrument am lautesten und am besten hörbar, welches gerade vorbeizieht. So ist es auch in der gemalten Prozession: Es rücken jene Instrumente mit ihrem Klang in den Vordergrund, die auf der aktuell aufgeschlagenen Doppelseite zu sehen sind. Zwischen den musizierenden Figuren stehen große ungefüllte Abschnitte leeren Pergaments, die deutlich machen, dass es an dieser Stelle nicht darum geht, den auch unsichtbar bleibenden Klang selbst darzustellen. Geschaffen wird ein von Auditivität, also von Höreindrücken geprägter Raum, der aus den sich überlagernden Prozessions- und Buchräumen gebildet wird. Klang und Bewegung schaffen eine Verbindung über mehrere Seiten, und in dieser Verbindung steht ein Raum, ohne dass Grenzen etwa durch die Rahmung eines Bildfeldes visualisiert werden.⁵¹

Schluss

Wie die Beispiele, die nur drei von vielen sind, zeigen, waren sich mittelalterliche Kunstschaffende des Räume konstituierenden und rekonfigurierenden Effekts von Klang bewusst. Immer wieder fügten sie auditive Dimensionen in ihre Werke ein, um bestimmte Bedeutungen zu generieren, Klangräume zu schaffen und die Beziehungen der verschiedenen innerbildlichen und außerbildlichen Akteur:innen zueinander zu bestimmen. Das Zusammenspiel von Klang und Raum wird in allen der drei genannten Einsatzbereiche der Visualisierung von Hörbarkeit als

⁵¹ Zu Bildfeldgrenzen überschreitendem Klang vgl. auch Terrahe/Wagner, Schweigen, S. 35–37.

zentraler Faktor mitgedacht. Klang ermöglicht es einerseits, wie insbesondere am Portal von San Leonardo al Frigido deutlich wurde, komplexe Beziehungsgeflechte zwischen Raum, Zeit und Handlung zu eröffnen, und andererseits, wie der Blick in das Jagdbuch gezeigt hat, Raum neu zu definieren, sowohl hinsichtlich der sich verändernden Beziehungen im von bestimmten Klangeindrücken dominierten Raum als auch in Bezug auf die Qualität des Raumes, etwa wenn die natürlichen Geräusche des Waldes von den artifiziellen Klängen der Jagd überlagert werden. Wie Auditivität im Bild räumliche Verbindungen schaffen und zum Memorieren und Abrufen von klanglichem Wissen anregen kann, zeigt die Prozession, die nicht von erhabenen Klängen begleitet wird, sondern in der Karikatur eines religiösen Rituals die klangbezogene Vorstellungskraft der Betrachter:innen vor eine besondere Herausforderung stellt.



Abb. 12: Johannes auf Patmos und die Prälaten. Wien, ÖNB, Cod. 1179, fol. 223v (Detail).

Abschließend sei noch einmal ein Blick zurück auf den Anfang geworfen, zum Bild des Johannes auf Patmos in der *Bible moralisée*, das eingangs dazu diente, Prämissen für die Auseinandersetzung von Klang, Raum und Bild aufzuzeigen. Die *Bible moralisée* operiert, dies ist gemeinhin bekannt, mit Paaren, das heißt die erste Bild-Text-Einheit wird von einer zweiten begleitet, in der die erste kommentiert und deutend ausgelegt wird. Die Nutzbarmachung des Klanglichen wird auch im Falle des Patmos-Bildes in seinem als Typus angelegten Bild noch einmal aufgegriffen (siehe Abb. 12). Zu sehen ist, wie ein Prälat sich mithilfe von Büchern Wissen aneignet. Noch während er in dem einem Buch liest, greift er bereits zum nächsten. Ein anderer reicht einem Bettler Brot und unterweist ihn mit Worten, wie der Sprechgestus erkennen lässt. Beobachtet wird er in seinem vorbildhaften Handeln von vier weiteren Figuren. Darüber ist Christus mit zwei zum Gericht blasenden Engeln zu sehen. Auch hier treten aus den goldenen Trompeten Linien hervor, es ist wie schon im Patmos-Bild Gottes Wort, worauf der begleitende Text hinweist:⁵²

Per Ioh[ann]em significantur prelati qui audiunt u[er]bum dei et intellig[un]t minas iudicii q[uo]d monet eos ut co[m]pleant opere quod audiunt in scripturis aure et per eorum exemplum alios commoneant ad similem faciendum.

[Durch Johannes werden Prälaten bezeichnet, die das Wort Gottes hören und die Drohungen des [Jüngsten, Anm. DW] Gerichts verstehen, was sie daran ermahnt, dass sie, was sie in den (Hl.) Schriften mit dem Ohr hören, im Werk erfüllen und durch ihr Beispiel andere dazu mit-ermahnen, es ähnlich zu machen.]

⁵² Transkription der Autorin.

Die Bildpaare der Wiener *Bible moralisée* zeigen oft Formanalogien, um die inhaltlichen Korrespondenzen zwischen den einzelnen Bildmedaillons zu verdeutlichen. Hier ist es die in Trompeten und Schalllinien bildgewordene Stimme Gottes, die als visuelle Klammer fungiert. In dieser Zusammenschau offenbart sich jedoch, dass der Klang als Medium weit mehr ist als die Stimme Gottes. Über Bildgrenzen hinweg wird Klang zu einem Räumlichkeit und Medialität reflektierenden Thema und so zeigt sich abermals, dass die Bildkunst Töne, Laute oder Musik zwar nicht reproduzieren, aber dennoch bildkünstlerisch nutzbar machen kann. Die Beschäftigung mit dieser Nutzbarmachung wiederum kann Aufschluss darüber geben, in welchen Kontexten Klänge von Bedeutung waren, wie Klang im Mittelalter wahrgenommen und wie über die Medien Klang und Bild nachgedacht wurde.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

- Aetheria/Egeria, Reise in das Heilige Land. Lateinisch-deutsch, hrsg. und übersetzt von Kai Brodersen (Sammlung Tusculum), Berlin/Boston 2016.
- Aristoteles, Über die Seele. De Anima, hrsg. von Klaus Corcilius (Philosophische Bibliothek 681), Hamburg 2017.
- Biblia sacra vulgata. Lateinisch-deutsch, hrsg. von Andreas Beriger/Widuwolfgang Ehlers/Michael Fieger (Sammlung Tusculum), Berlin/Boston 2018.
- Gaston Phoebus, Das Buch der Jagd. Übersetzung von Christian Roth, in: Gaston Phoebus, Das Buch der Jagd. MS M.1044 The Pierpont Morgan Library, New York, Kommentarband 1, Luzern 2006.
- Le Roman de Renart, hrsg. von Ernst Martin, 3 Bde., Berlin 1973 (zuerst Straßburg 1882–1887).
- Le Roman de Renart, hrsg. von Armand Strubel, Paris 1998.
- Le pontifical romano-germanique du dixième siècle, hrsg. von Cyrille Vogel unter Mitarbeit von Reinhard Elze, 3 Bde., Città del Vaticano 1963–1983.

Handschriften

- Baltimore, Walters Art Museum, W.102, Digitalisat einsehbar unter <https://art.thewalters.org/detail/36269/book-of-hours-3/> (letzter Zugriff 25.06.2025).
- Barletta, Archivio della Chiesa del Santo Sepolcro, ohne Signatur (Ordinarium der Kirche vom Heiligen Grab).
- Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 616.
- New York, The Pierpont Morgan Library, MS M.1044, Digitalisat einsehbar unter <https://www.themorgan.org/collection/Illuminating-the-Medieval-Hunt/thumbs> (letzter Zugriff 25.06.2025).

Wien, ÖNB, Cod. 1179, Digitalisat einsehbar unter <https://data.onb.ac.at/rep/10A997A8> (letzter Zugriff: 25.06.2025).

Literatur

Avril, François, Die vier Haupthandschriften L, D, A und P, in: Gaston Phoebus, Das Buch der Jagd. MS M.1044 The Pierpont Morgan Library, New York, Kommentarband 2, Kommentar von François Avril/William M. Voelke, Luzern 2006, S. 91–114.

Bawden, Tina, Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort (Sensus 4), Köln u.a. 2014.

Brown, Elisabeth A. R./Regalado, Nancy Freeman, *Universitas et communitas*. The Parade of the Parisians at the Pentecost Feast of 1313, in: Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance, hrsg. von Kathleen Ashley/Wim Hüsken (Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama 5), Amsterdam/Atlanta 2001, S. 117–154.

Bruyninckx, Joeri, Wald, in: Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze, hrsg. von Daniel Morat/Hansjakob Ziemer, Stuttgart 2018, S. 318–322.

Burnett, Charles, Sound and Its Perception in the Middle Ages, in: The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century, hrsg. von Charles Burnett/Michael Fend/Penelope Gouk (Warburg Institute Surveys and Texts 22), London 1991, S. 43–69.

Chadbourne, Susanne Emma, The Transatlantic Movement of Medieval Monuments. A Consideration of the Portal from the Church of San Leonardo al Frigido, in: Medioevo tra due mondi. San Nicolò a San Demini e le alienazioni monumentali nella prima metà del novecento, hrsg. von Francesco Gangemi/Tanja Michalsky/Bruno Tocco (Quaderni della Bibliotheca Hertziana 10), Rom 2022, S. 137–152.

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan, Einleitung. Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen, in: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, hrsg. von dens., Bielefeld 2008, S. 7–48.

- Edgerton, Samuel Y., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975.
- Ganz, David, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008.
- Giese, Martina, *Mit Pauken und Trompeten. Die Akustische Dimension der mittelalterlichen Jagd im Spiegel der Schriftquellen*, in: *Klangräume des Mittelalters*, hrsg. von Nikolas Jaspert/Harald Müller (Vorträge und Forschungen 94), Ostfildern 2023, S. 127–160.
- Gräf, Hermann J., *Palmenweihe und Palmenprozession in der lateinischen Liturgie (Veröffentlichungen des Missionspriesterseminars St. Augustin, Siegburg 5)*, Kaldenkirchen 1959.
- Gvozdeva, Katja/Velten, Hans Rudolf, *Einführung*, in: *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung, in Texten und Bildern der Vormoderne*, hrsg. von dens. (Germanisch-romanische Monatsschrift, Beihefte 39) Heidelberg 2011, S. 11–34.
- Harris, Max, *Christ on a Donkey. Palm Sunday, Triumphal Entries, and Blasphemous Pageants*, Leeds 2019.
- Hausherr, Reiner, *Über die Auswahl des Bibeltextes in der Bible moralisée*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51,1 (1988), S. 126–146.
- Kemp, Wolfgang, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- Klökener, Martin, *Art. „Karwoche“*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* 5 (1996), Sp. 1276–1279.
- Krüger, Klaus, *Der stumme Klang des Bildes. Gemalte Musik*, in: *Silence. Schweigen. Über die stumme Praxis der Kunst*, hrsg. von Andreas Beyer/Laurent le Bon (Passagen 47), Berlin 2015, S. 49–69.
- Lerda, Martina, *Il portale di San Leonardo al Frigido. Ragioni culturali e istituzionali di una dispersione monumentale*, in: *Medioevo tra due mondi. San Nicolò a San Demini e le alienazioni monumentali nella prima metà del novecento*, hrsg. von Francesco Gangemi/Tanja Michalsky/Bruno Tocado (Quaderni della Bibliotheca Heriziana 10), Rom 2022, S. 121–136.
- Löw, Martina, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001.

- Lowden, John, *The Making of the Bibles Moralisiertes*, 2 Bände, University Park 2000.
- McCulloch, Florence, *The Funeral of Renart the Fox in a Walters Book of Hours*, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 25/26 (1962/1963), S. 8–27.
- Milner, Lesley, *Ingrediente Domino In Sanctam Civitatem*. The Golden Gate in Jerusalem and Its Echoes in 12th-Century Christendom, in: *Transmissions and Translations in Medieval Literary and Material Culture*, hrsg. von Megan Henvey/Amanda Doviak/Jane Hawkes, Leiden 2022, S. 244–266.
- Morat, Daniel, *Sound Studies – Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft*, in: *kunsttexte.de* 4 (2010), <https://doi.org/10.48633/ksttx.2010.4.87900> (letzter Zugriff 02.06.2024).
- Phoebus, Gaston, *Das Buch der Jagd. Faksimile und 2 Kommentarbände*, Luzern 2006.
- Rau, Susanne, *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen (Historische Einführungen 14)*, Frankfurt/New York 2013.
- Regalado, Nancy Freeman, *Staging of the Roman de Renart. Medieval Theater and the Diffusion of Political Concerns into Popular Culture*, in: *Mediaevalia* 18 (1992), S. 111–142.
- Shagrir, Iris, *Adventus in Jerusalem. The Palm Sunday Celebration in Latin Jerusalem*, in: *Journal of Medieval History* 41,1 (2015), S. 1–20.
- Tammen, Silke, *Schluß und Genese eines Buches im Zeichen der Apokalypse. Medien der Offenbarung und Lehre auf dem letzten Blatt der Bible moralisée (Codex 1179 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien)*, in: *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter*, hrsg. von Jan A. Aertsen/Martin Pickavé (*Miscellanea Mediaevalia* 29), Berlin/New York 2002, S. 321–347.
- Terrahe, Tina/Wagner, Daniela, *Souveränes Schweigen, zorniger Schall. Zum klanglichen Potential der Rolandserzählung in Text und Bild*, in: *Das Mittelalter* 27,1 (2022), S. 12–50.

- Thibaud, Jean-Paul, *The Sonic Composition of the City*, in: *The Auditory Culture Reader*, hrsg. von Michael Bull/Les Back, Amsterdam 2003, S. 329–341.
- Torri, Valentina, *Zeichen friedlicher und bewaffneter Wallfahrt in der toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts um Guilielmus und Biduinus*, Diss. Phil., Hamburg 1998.
- Varty, Kenneth, *Reynard, Renart, Reinaert and Other Foxes in Medieval England. The Iconographic Evidence. A Study of Illustrating the Fox Lore and Reynard the Fox Stories in England During the Middle Ages Followed by a Brief Survey of Their Fortunes in Post-Medieval Times*, Amsterdam 1999.
- Weller, Philip, *Music as Attribute. Idea, Image, Sound*, in: *The Routledge Companion to Musical and Visual Culture*, hrsg. von Tim Shephard/Anne Leonhard, New York 2014, S. 111–119.

Weblinks

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biduino,_portale_centrale_della_pieve_dei_Santi_Ippolito_e_Cassiano_\(San_Casciano_di_Cascina\)_1180,_06.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biduino,_portale_centrale_della_pieve_dei_Santi_Ippolito_e_Cassiano_(San_Casciano_di_Cascina)_1180,_06.jpg) (letzter Zugriff 30.05.2025).
- <https://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.102> (letzter Zugriff 14.12.2022).
- <https://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W102/description.html> (letzter Zugriff 13.08.2024).

Bildnachweise

- Abb. 1 und 12: Wien, ÖNB, <https://data.onb.ac.at/rep/10A997A8> (letzter Zugriff 25.06.2025). Gemeinfrei.
- Abb. 2: New York, Metropolitan Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471911> (letzter Zugriff 25.06.2025). Public Domain.

- Abb. 3–5: New York, Pierpont Morgan Library, <https://www.themorgan.org/collection/Illuminating-the-Medieval-Hunt/thumbs> (letzter Zugriff 25.06.2025).
- Abb. 6–11: Baltimore, Walters Art Museum, Creative Commons Zero, <https://art.thewalters.org/detail/36269/book-of-hours-3/> (letzter Zugriff 25.06.2025). Lizenz: CC0 1.0, <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>.