



Optimis
moribus
a virtutibus
adornato.
quia virtutes
secundum
beatum greg.
in omelia
de apostol'
ornamenta
celorum sunt
virtutes
predicantium

Et facit optime de pe. di. ij. c. sapiens. c. h. nec
adam. c. vt cognouerunt. S. romanos. al. sub
S. adam. c. xliij. di. sic rector ad incedium ibi
vestimenta enim sacerdotes etc. xxij. q. iij. si
non ex fidei virtutibus scientia decorato. ho
nor omnium realis et decus congruo. e. iux illud
ps. xlvij. Homo cum in honore esset. subaudi
deo et alia cognoscendi non intellexit. et illud
lucifero dicitur ezech. xxvij. Plenus sapia et
perfectus decore. de pe. di. ij. principium enim
inquit ultra principium. p. reiuerendissimo et
singlari dno dno petro Gemeci hispano ghe
nobilitate et honestate nobilitati. e. de p. be.
venerabilis. S. nos igit. tituli sancti braxedia
cardinali dignissimo presb. et seniori ppter sa
pientiam. lxxiiij. di. porro frater aluatus pe
lagij de ordine minorum professione. nati one
hispanus penitentiarius dno ipe. quondam
inter doctores iurisdictioni minimus oputa
tus in sublimitate status pma cum xpo huili
pbi. ij. respicere intellectu. in xpm pducere p
affectum et legem carnis legi mentis conseriam
vij. ro. xxij. q. v. si paulus dei gracia cum eo
dem paulo. vt e. c. viriliter oculare ¶ Quia
plangit dauid et qui cum eo erant sichelech ci
uitate succensam igni et vocatis filios et filias
captiuos ductos. r. R. xxx. Et plangit Iemias
irlm per totum. et plangit gregem dno captu
dicens it. xij. Plorans plorabo et educet oculos
meus lacrimas. quia capet est greg dominus. et
plangit iob sup afflictu iob xxx. Et paulus flet
cum flentibus ro. xij. Et xps dno sup irlm luc
xij. et. xij. q. v. Et hec diximus samuel. saul. r.
R. xvi. de pe. di. i. et predixerat. et flere debet
mater ecclia pro filijs mortuis in anima de pe.
di. i. flet pro te mater ecclia vt eam xps flente
aspiciens eius resuscitet filios ad gra. vt ibi d
Quia hec vera iustificatio anie. vt de pe. di.
i. resuscitatus sub. S. hoc idem. q. rachel pulc
i. ecclia sine macula et sine ruga epb. v. xxi. di.
Quamuis et de pe. di. i. ecclia xpi filios suos de
plorat. mat. ij. Ideo statum pntis ecclie militan
tis pulcre fide fede in quibusdam membris mo
ribus formose in se. lippe et squalide inculte et
exulte et de formis in quibus membris deplan

gere me delectat. et intelligens multas impie
tates in ea que vocat domus dno et non solum
multas sed etiam fortes et qui opprimunt iusti
tiam et intrin doctorem quendam rabiem pro
cessisse. vt accipiat p. cium in iudicio. et omnia
p. munitibus faciant. paupes deuitent in po
tis et audire oremnant. et si tacuero lingua
pro tempore sed non semp. non tn calamo. et
sollus sedens et plenus vt amaritudine. i. e. xv
xi. q. v. quando. planctu ecclie matris mee que
hodie filios parum plangit. ppter hoc p. cipe
fletibus adimplebo Et ideo libri de planctu
ecclie quem p. sequens statum et placatum ecclie
censui appellandum. Ad te dissertissime et
circumspectissime p. transmitto. que corriga et
suppleas scdm gracia a deo luminis tibi dati.
vicia aut et defectus omnium statum in hoc
opusculo in scda parte. ideo teritgi declarau
et exa geraui et de eorum contrarijs virtutibus
xxij. q. i. cum renuntia. et de pe. di. v. cosidit
vltra p. h. dolens adiungi. vt q. nio et mito
de corpe xpi quod est ecclia xxxij. q. v. de ligu
ribus. xxij. q. i. scilicet in fine esse desiderat vi
cys relectis succedentibus virtutibus verus
filius ecclie appellet. et vere liber existens que
est p. ma vera libertas carere criminibus sim
aug. iob. viij. ibi qui facit peccatum etc. et i.
pe. ij. ibi quasi libri. et. ij. pe. ij. cum sint
scdm corruptionis a vicys. liberam m. em q.
sursum est gal. iij. saram sequatur. et cum ea
hereditate immarcelabile nansicat. ad gal.
iij. xx. q. iij. recurat di. lo. p. ma. l. xij.
q. iij. quando. et. c. si ecclia vera est. Quomodo
vero et status aplozum martirum confessoru
anachoritarum et omnium religiosorum et vir
ginum a sua perfectione ceciderunt quadam
i. in scda parte istius operis particulariter de
clarau. laborau aut in hoc libello ad hono
rem dei et sancte romane ecclie. i. mris mee fra
trici seraphici almi mei p. is ecclias in membris
deujs renouantia vtilitatem animar. In q.
cung. statu viciorum tenebris palpabilibus
velatarum. et in meoru remedium p. corum
de bndictis bndicto xpo nro gloria assignetur
xxij. q. iij. sicut excellentiam ad fi. vbi cum
crim d minus bndictis venia a scda mea matre
ecclia detur cuius correccio omnia commito
cum ea tenens firmiter quod tenet et renuens
et detestans quod qd reprobat et condemnat
xxij. q. i. hec est xxij. di. c. i. nisi e. de sen. dam
namus in fine In principio aut istius op. In
nomine dno nostri ihu xpi in quo viuim. mo
uem. et sum. incipies act. xv. xxvi. q. i. vt. no
obfuetis i. fi. et. v. ad cor. iij. incipiens et funda
mentum meum sup ipm ponens. quia v. fun
damentum non est edificari non p. e. de p. l.
non hap. c. iij. et q. nemo xpicola ad fudamtu
p. ponere q. p. positum est. qd xpus hielus. i.

Abb. 3
Gedruckte Rankenbordüren und Holzschnittinitialie. Alvarus Pelagius: De planctu ecclesiae, WLB Stuttgart, Inc.
fol. 891 (HB), Bl. 9a (Kat.Nr. II.18)

Schreibpult, Werkstatt, Offizin – Buchmalerei und Holzschnitt im 15. Jahrhundert

Wolfgang Metzger

Buchmalerei und Holzschnittillustrationen in gedruckten Büchern führen ab den 1460er Jahren für einige Jahrzehnte eine Koexistenz, deren Eigenarten und Bedingungen bis heute nicht wirklich ausgelotet wurden. Im Folgenden sollen einige einführende Bemerkungen und die nähere Betrachtung zweier in der Ausstellung präsentierter Beispiele die Thematik skizzenhaft umreißen.

Die prinzipiellen Arbeitsweisen bei der Produktion von illuminierten Handschriften haben sich seit dem späteren 13. Jahrhundert nicht grundlegend verändert. Noch immer existieren klösterliche Werkstätten verschiedener Größe und Produktivität. Auch die weltlichen Schreiber und Buchmaler in den Städten und im Umkreis von geistlichen wie wirtschaftlichen Zentren sind nicht erst jetzt anzutreffen. Wo professionell geschrieben wird, etwa in Kontoren, Kanzleien und Amtsstuben, können nicht nur Urkunden und Rechnungsbücher entstehen, sondern auch Buchhandschriften. Der Schreiber des Stuttgarter Cod. poet. et phil. 2° 4 (Kat.Nr. I.20) etwa war Zentgraf, also ein Beamter, der stellvertretend für einen Fürsten als Richter amtierte. Allerdings dürften sich die Schwerpunkte gegenüber der früheren Zeit verschoben haben. Die sich bis weit über den Beginn des Buchdrucks hinaus ausweitende handschriftliche Buchproduktion erforderte zweifellos eine Verbreiterung der Produktionsbasis, auch wenn die nun vorherrschenden Bastarda- und Kursivschriften wohl eine größere Schreibgeschwindigkeit und damit eine höhere Produktivität jedes einzelnen Schreibers ermöglichten. Die städtischen Schreiber und Buchmaler außerhalb geistlicher Institutionen hatten im 15. Jahrhundert mit Sicherheit einen größeren Anteil an der Buchproduktion als in früheren Jahrhunderten. Zudem konnten sie wohl auch in kleineren, regionalen Zentren bestehen. Auch kann man im Allgemeinen von einer erheblichen Mobilität spätmittelalterlicher Buchmaler ausgehen.¹

Doch wie können wir uns die Werkstätten vorstellen? In der Regel dürfte es sich um Einzelpersonen gehandelt haben, die sich bei Bedarf zu Kooperationen zusammenfanden. Für die kurz nach 1500 geschaffenen Chorbücher des schwäbischen Klosters Lorch z.B. wurden neben Schreibern aus dem eigenen Konvent weitere aus anderen Klöstern geholt (Abb. 4). Für die umfangreiche malerische Ausstattung wurde Nikolaus Bertschi aus Augsburg verpflichtet. Dieser verlegte für den Auftrag zeitweise seine Werkstatt nach Lorch. Von weiteren Malern ist dort nicht die Rede, allerdings lässt vor allem die Randornamentik die gelegentliche Mitarbeit eines weiteren, schwächeren Malers erkennen. Wahrscheinlich handelte es sich dabei um einen Gehilfen Bertschis. Die Unterstützung, die der Maler von seiner Ehefrau erhielt, spiegelt sich in der bekannten Miniatur, in der diese einen Becher vor ihn auf seinen Arbeitstisch stellt (Abb. 5). Selbst für einen recht umfangreichen Auftrag in einem bedeutenden Kloster sehen wir somit einen einzigen Maler mit häuslicher Unterstützung am Werk.² Die in der älteren Literatur zuweilen als eine Art ‚Großbetrieb‘ mit kontinuierlich zusammenarbeitenden Schreibern und Malern dargestellte Lauber-Werkstatt im elsässischen Hagenau wäre somit eine völlig neue und ungewöhnliche Erscheinung gewesen. Bei genauerer Betrachtung stellt sich jedoch auch dieser ‚Betrieb‘ eher als eine sich im Laufe der Zeit wandelnde Gruppe von kooperierenden Malern und Schreibern heraus, die durch eine Art von Verleger koordiniert wurde (s.u.).³ So ist auch hier wohl kein grundlegender Neuanfang zu konstatieren, sondern eine sehr geschickte und effiziente Kombination bekannter und bewährter Techniken und Organisationsformen. Eine Feststellung, die auch auf die Erfindung des Buchdrucks zutrifft, deren wesentliche Innovation in der geschickten Kombination und Anpassung prinzipiell bekannter Techniken bestand.

.xiii.



Ex pacificis magnificatus est amicus vulci desiderat uniuersa terra. *ps* Dixit.

Magnificatus est rex pacificus super omnes reges uniuerse terre. *ps* Confitebor. **C**ompleri sunt dies marie ut pareret filium suum primogenitum.

ps Beati. **S**citote quia prope est regnum dei amen dico vobis quia non tardabit. *ps* laudate. *ps* **D**um ortus fuerit sol de celo videbitis regem regum procedentem

Cap **D**aparuit bang *te* **D**ebū caro. *Hyon* **X**pe redēpt. *s* **G**raha *du* **d**elēdit iniquitas terre *te* *te* *reg* **Ad** *h*gr *a*

Abb. 4
Die Geburt Christi. Lorcher Antiphonar, Pergament, Kloster Lorch, 1511–1512, WLB Stuttgart, Cod. mus. I. 2° 64, Bl. 17r (außer Katalog)



Abb. 5

Der Maler Nicolaus Bertschi und seine Frau Margareta, Lorcher Graduale, Pergament, Kloster Lorch, 1511–1512, WLB Stuttgart, Cod. mus. I. 2° 65, 236v (außer Katalog)

Der Beginn des Buchdrucks mit beweglichen Lettern in der Mitte des 15. Jahrhunderts änderte zunächst wenig an Art und Umfang der handschriftlichen Buchproduktion, denn das Gesamtvolumen der Drucke war zunächst verhältnismäßig klein. Doch bot der Buchdruck in der neuen, von Gutenberg entwickelten Technik ein gewaltiges Potential, ganz im Gegensatz zu seinen fernöstlichen Vorläufern. Der im Juli 1377 gedruckte zweite Band der Anthologie der Zen-Lehre großer buddhistischer Priester („Buljo jikji simche yojeol“) ist das älteste bekannte Beispiel eines Buchdrucks mit beweglichen Metalllettern. Da im Chinesischen jedoch prinzipiell für jedes Wort ein eigenes Zeichen benötigt wird, sind erheblich mehr verschiedene Typen (Einzelstempel) von Nöten. Dies mag einer der Gründe dafür gewesen sein, dass die auch schon früher vorhandenen Ansätze zum Druck mit beweglichen Lettern im chinesisch-koreanischen Bereich nicht zu einem Durchbruch der Drucktechnik im Osten geführt haben. Inwiefern es ei-

nen Ideentransfer in den Westen gab, von dem Gutenberg tatsächlich profitieren konnte, bleibt umstritten.⁴ In Europa jedoch verbreitete sich der Buchdruck, ausgehend von Süddeutschland, schnell. Bei Pfister in Bamberg erschienen in den 1460er Jahren die ersten mit Holzschnitten illustrierten Inkunabeldrucke.⁵ Doch auch der quantitative Höhepunkt in der Handschriftenproduktion liegt in den 1460er Jahren. Ab 1470 ist dann ein deutlicher Rückgang zu konstatieren, der sich ab 1480 verstärkte. Im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts umfasste sie dann nur noch etwa 30 Prozent des Volumens der 60er Jahre.⁶ Es waren wohl vor allem die Klöster, die weiterhin Handschriften produzierten. Recht lange hielt sich die traditionelle Handarbeit bei besonders kostbar ausgestatteten Werken, vor allem aus dem Bereich der Liturgie, sowie bei individuellen Stücken wie Zusammenstellungen kurzer Einzeltexte oder Exzerpte für den eigenen Gebrauch. In den 1470er Jahren überholte die immer noch junge Technik des Buchdrucks im Umfang ihrer



Abb. 6

Hl. Barbara. Kupferstich, Papier, Südwestdeutschland, um 1460, WLB Stuttgart, Cod. bibl. 4° 14, Hinterspiegel (außer Katalog)

Produktivität und Produktion die Skriptorien. Am Ende des Jahrhunderts stieg die Produktion von Drucken weiter an, sowohl hinsichtlich der Zahl der Ausgaben als auch hinsichtlich der Auflagenhöhe.⁷ Dass auch im 16. Jahrhundert und später noch hochwertige, aufwändig illuminierte Handschriften entstanden, zeigen beispielsweise die Liturgica aus den Klöstern Lorch⁸ und Salem⁹. Auch Chroniken sowie Wappen- und Turnierbücher wurden weiterhin handschriftlich und mit farbiger Malerei hergestellt.

Der Druck war eine neue Technik der Buchproduktion, die nur langsam einen grundlegenden Wandel der Buchgestaltung mit sich brachte. Vergleichbar ist in neuerer Zeit der Übergang vom klassischen Buchdruck im Bleisatz zum Offsetdruck und schließlich zur digitalen Produktionsweise. Auch hier stellte sich ein Wandel des Erscheinungsbildes auf breiterer Ebene erst nach einer Zeit des Überganges ein, nachdem zunächst das gewohnte Aussehen mit neuen technischen Mitteln realisiert wurde. Die Drucker des 15. Jahrhunderts versuchten zunächst, das Äußere hochwertiger Handschriften so genau wie möglich zu reproduzieren (Kat.Nr. II.18, Abb. 3). Ein gutes Beispiel hierfür bietet die bekannte Koberger-Bibel (Kat.Nr. I.1). Nachdem Text und Bilder gedruckt waren, wurden die Initialen von Hand in die hierfür vorgesehenen Leerstellen eingefügt. Auch Kapitelzeichen und die rote Strichelung der Satzinitialen wurden wie bei einer Handschrift vom Rubrikator angebracht. Einige Liturgica des Augsburger Druckers Erhard Ratdolt dagegen erzielten die zur Orientierung des Lesers wichtige Rubrizierung im Druck, und zwar in einer Form, wie sie bei Handschriften üblich war. Die neue Technik wurde hierzu sorgsam angepasst. Ein Vorteil der handschriftlichen Arbeitsweise bestand darin, dass jedes Exemplar einfach dem Wunsch des Käufers angepasst werden konnte. Dies betraf beispielsweise die Zahl und Ausführung der Bilder, die verwendeten Farben oder den Initialschmuck. Im Druck kann die Bildausstattung lediglich durch Kolorierung individuell aufgewertet werden. Allerdings finden sich nicht selten auch gedruckte Bücher mit gemalter Ausstattung (z.B. Kat.Nr. I.9).

Prinzipiell standen der Zeit zwei Techniken der Bildreproduktion zur Verfügung, der Kupfer-

stich (Kat.Nr. I.16) und der Holzschnitt. Der Kupferstich ist ein Tiefdruckverfahren, bei dem man in eine Metallplatte Linien gravierte, die dann mit Druckfarbe gefüllt wurden. Nachdem die Oberfläche der Platte wieder sauber gewischt war, blieb die Druckerschwärze nur in den Rillen zurück. Nun konnte die Platte mit hohem Druck auf Papier abgezogen werden. Der Holzschnitt dagegen war wie der Buchdruck ein Hochdruckverfahren. Wie bei einem Stempel wurden die erhabenen Linien und Flächen eingefärbt und dann auf Papier abgedruckt. Dazu war weit weniger Druck notwendig. Da Buchdruck und Holzschnitt prinzipiell das gleiche Verfahren nutzten, konnte man die hölzernen Druckstöcke für die Bilder und den Bleisatz für den Text in einen Satz montieren und zusammen drucken. Schon aus diesem Grund bot sich der Holzschnitt als das Standardverfahren zum Druck illustrierter Bücher an. Kupferstiche dagegen erforderten jeweils einen separaten Druckvorgang. So blieben Druckwerke mit Kupferstichillustrationen in der Inkunabelzeit die große Ausnahme.¹⁰ Dafür konnten sie weitaus feinere Strukturen wiedergeben und kamen so einer Handzeichnung sehr viel näher als der relativ grobe Holzschnitt. Kupferstiche finden sich vor allem als nachträglich eingeklebte Blätter in Handschriften, wie etwa der Stich des Banderolenmeisters in HB X 19 der WLB Stuttgart (Kat.Nr. I.16). Häufig finden sich graphische Blätter eingeklebt im Bereich der Spiegel von Handschriften (Abb. 6).¹¹ Von einem Holzschnitt lassen sich im Übrigen deutlich mehr Abzüge herstellen, bevor die Qualität sichtbar nachlässt.

Während die frühen Kupferstecher vor allem Goldschmiede waren, die sowohl zeichnerische Grundkenntnisse hatten als auch in Metall gravieren konnten, wurden die frühen Holzschnitte wohl häufig in Kooperation von Entwerfer und Holzschneider hergestellt. In den Entwerfern können wir etwa Briefmaler und andere Hersteller von gemaltem und gezeichnetem Schmuckwerk vermuten sowie Buch- und Tafelmaler. Das Beispiel des Augsburger Druckers Anton Sorg zeigt, dass ein Brief- und Kartenmaler sich schließlich bis zum Buchdrucker entwickeln konnte.¹² Die Hersteller der Druckstöcke stammten wahrscheinlich vor allem aus dem Kreis des



Abb. 7

Seiten in unterschiedlichen Stadien des Entstehungsprozesses. Eberhard-Gebetbuch, WLB Stuttgart, Cod. brev. 1, Bl. 67v/68r (Kat.Nr. I.30)

holzverarbeitenden Handwerks. Druckmodell für Stoffmuster hat es im Übrigen schon früher gegeben, auch aus diesem Bereich mögen Holzschnitzer gekommen sein. Das Zusammenwirken von Zeichner und Holzschnitzer erschwert grundsätzlich auch die stilistische Zuschreibung von Holzschnitten an bestimmte ‚Meister‘, da sich jeweils zwei ‚Handschriften‘ überlagern können. Auch die Vereinfachung der Figuren und Gegenstände zumal im kleinformatigen Buchholzschnitt tendiert dazu, die Spuren individueller Zeichner zu verwischen. Im Gegensatz dazu tritt in der Buchmalerei die Individualität des Ausführenden weit stärker hervor.

In der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts treten uns im Wesentlichen zwei Varianten entgegen: die vollfarbige Miniatur mit deckend aufgetragenen Farben und glänzend poliertem Blattgold auf Pergament sowie die farbig lavierte Federzeichnung, zumeist auf Papier. Erstere erfordert einen weit höheren Arbeitsaufwand in mehreren Schritten und zumeist auch teurere Materialien. Entsprechend kostspielig waren Bücher

wie das Salemer Abtsbrevier (Kat.Nr. I.29) oder das Eberhard-Gebetbuch (Kat.Nr. I.30). Die in dieser Zeit deutlich überwiegenden, mit verdünnten, aquarellartigen Farben lavierten Federzeichnungen auf Papier waren sowohl vom Arbeitsaufwand als auch von den Materialien her weniger aufwändig herzustellen. Allerdings wurde das oftmals durch große Bildformate (z.B. Kat.Nr. I.17) und eine hohe Anzahl von Einzelbildern wenigstens zum Teil kompensiert (z.B. Kat.Nr. 1.2).

Die unvollendeten Seiten des Eberhard-Gebetbuches (Kat.Nr. I.30) führen die einzelnen Arbeitsschritte der Buchmaler in seltener Deutlichkeit vor Augen. Von den teils skizzenhafteren, teils detaillierten Unterzeichnungen über die Anlage der vergoldeten Teile mit Grundierung, Anlegen des Blattgoldes und dessen Politur, die jeweilige Grundfarbe und ihre Differenzierungen und Modellierungen bis hin zu den letzten Lichtern und Konturen lässt sich der Entstehungsprozess nachverfolgen und dies jeweils für Initialen und Zeilenfüller, Miniaturen und Bordüren (Abb. 7).

Die Ausstattung mit lavierten Federzeichnungen kommt dagegen oftmals mit drei Arbeitsschritten aus: Unterzeichnung, Reinzeichnung und einfacher Farbauftrag. Dabei kann die Reinzeichnung ganz oder teilweise über den Farbflächen liegen (z.B. Kat.Nr. I.3). Zwischen diesen beiden Extremen liegt eine breite Palette von Varianten, etwa der Kombination von deckenden und transparenten Farben. Hochglänzend polierte Goldflächen bleiben hingegen aus technischen Gründen zumeist Pergamenthandschriften vorbehalten (vgl. jedoch Kat.Nr. I.9).

Von den verbreiteten Formen der malerischen Ausstattung wurden im Holzschnitt nicht alle in gleichem Maße übernommen. Historisierte Initialen beispielsweise wurden zwar auch als Holzschnitte gedruckt, etwa im Konstanzer Brevier von Erhard Ratdolt (Kat.Nr. II.19), sie spielen jedoch eine deutlich geringere Rolle als in der spätmittelalterlichen Buchmalerei. Auch Bordüren mit und ohne integrierte Figuren wurden gedruckt (Abb. 3). Die in der Buchmalerei oft durch ihr freies Spiel mit vielfältigen Formen ansprechenden Schmuckformen (z.B. Kat. Nr. I.9) wirken als Holzschnitt meist etwas steif und stereotyp, wie auf der Eingangsseite des Zainerschen Boccaccio (Kat.Nr. II.3). Die typische Holzschnittillustration ist jedoch das gerahmte Bild, eingepasst im Textspiegel. Sich frei auf der Seite entwickelnde Bilder, die den Textblock geradezu umfließen und sich so Raum verschaffen, wie in „Der elende Knabe“ (Abb. 8, Kat.Nr. I.24), kommen bei Holzschnittillustrationen nicht vor. Sie würden dem strengeren Erscheinungsbild der Drucke auch nicht gerecht. Auch die zumeist eher spielerischen Darstellungen am Fuß der Seite (*bas-de-page*, vgl. Kat.Nr. I.29) haben zumeist keine Entsprechung im Buchholzschnitt.

Holzschnittillustrationen in Inkunabeln nahmen oftmals das Vorbild der gezeichneten und gemalten Bilder in Handschriften auf (vgl. Kat. Nr. I.4, I.5). So gehen die Inkunabelillustrationen zum „Buch der Natur“ Megenbergs im Wesentlichen auf die Handschriften der Lauberwerkstatt zurück.¹³ Zuweilen wurden die Holzschnitte jedoch auch selbst wieder zu Vorbildern für Buchmalerei (vgl. Kat.Nr. II.12).¹⁴ Auch stilistisch zeigen sich Wechselwirkungen des Erscheinungsbildes. So arbeiten einige Maler nun mit auffällig

starken schwarzen Konturen, so dass die Bilder zuweilen stark an kolorierte Holzschnitte erinnern. Als exemplarisch seien hier das Heidelberger „Buch der Beispiele“ genannt (Kat.Nr. I.15), aber auch die großformatigen Bilder der „Etymachie“ (Kat.Nr. I.17).

Die Stuttgarter Handschrift des „Buch der Natur“ Konrads von Megenberg (Kat.Nr. I.19) zieht schon durch ihr Format sowie Anzahl und Größe der Bilder die Aufmerksamkeit auf sich. Die deutschsprachige Enzyklopädie fand im späteren 14. und im 15. Jahrhundert große Verbreitung, davon zeugen über 170 erhaltene Handschriften und sechs Druckausgaben. Das Stuttgarter Exemplar aus der elsässischen Werkstatt Diebold Laubers war als eindrucksvolles Bilderbuch nicht lediglich ein informatives ‚Sachbuch‘, sondern ein durchaus repräsentatives Werk. Trotz der verhältnismäßig unaufwändigen Technik und dem Verzicht auf präziöse Materialien wie feines Pergament, Blattgold und teure Farben handelt es sich um ein eindrucksvolles Schaustück für hochstehende und vermögende Auftraggeber – eher ‚coffee-table-book‘ als Nachschlagewerk. Neben die häufig kleinformatige minutiös gemalte Pergamenthandschrift meist religiösen Inhalts, wie etwa das Eberhard-Gebetbuch (Kat.Nr. I.30), tritt hier als neue Kostbarkeit das auf großformatige Papierbögen geschriebene und in jeder Hinsicht substanzielle Bildkompendium zur umfassenden Erschließung der sichtbaren, materiellen Welt. Dass die Bildausstattung des „Buch der Natur“ selbst aus der gleichen Werkstatt je nach Kundenwunsch unterschiedlich umfangreich gestaltet werden konnte, zeigen die weiteren beiden Exemplare aus der Hagenauer Werkstatt des Diebold Lauber.¹⁵ Eine solche Flexibilität konnte der frühe Buchdruck nicht bieten, dafür stellte er erstmals eine – für damalige Verhältnisse – hohe Anzahl von Exemplaren von völlig einheitlicher Qualität zur Verfügung. Dabei war eine Tendenz hin zu einer seriellen und arbeitsteiligen Arbeitsweise auch in der Buchmalerei seit langem wirksam. Die immer wieder neue Verwendung der gleichen Werkstattvorlagen und Bildkonventionen schuf zwar in der Regel weniger gleichförmige Darstellungen als die mehrfache Anwendung eines Druckstockes, dürfte den neuen Reproduktionstechniken des 15. Jahrhunderts jedoch bei



Abb. 8

Der Knabe mit Frau Venus im Geheimzimmer und vor dem Buch mit dem Recht der Liebe. Der elende Knabe:
Der Minne Gericht, UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 344, 22^v (Kat.Nr. I.24)

Produzenten wie Rezipienten den Weg gebahnt haben.¹⁶ Die Werkstatt Diebold Laubers im elsässischen Hagenau bietet ein eindrucksvolles Beispiel für die effiziente und relativ umfangreiche Produktion illustrierter Handschriften. Sie war von 1427 bis gegen 1470 aktiv. Fast 80 Handschriften aus ihrer Produktion sind ganz oder teilweise erhalten, eine ungleich höhere Zahl an im Laufe der Jahrhunderte untergegangenen Bänden können wir voraussetzen. Von den zahlreichen, über die Jahre kooperierenden Zeichnern und Malern scheinen zwei am „Buch der Natur“ gearbeitet zu haben. Dem wohl jüngeren der beiden (Maler I) schreibt Saurmajetsch die Konzeption und die Vorzeichnungen der Bilder zu, während der wahrscheinlich ältere und in etlichen Produkten der Werkstatt tätige Maler B die Bilder ausgearbeitet und mit Farbe versehen habe.¹⁷ Somit hätten wir einen zweistufigen Arbeitsprozess vor uns, in dem die ersten Arbeitsschritte von einer Hand stammen und die Fertigstellung von einem anderen Maler ausgeführt wurde. Aus welchem Grund dies im vorliegenden Fall geschah, wissen wir nicht. In der Regel ging es wohl darum, umfangreiche Aufgaben in relativ kurzer Zeit zu bewältigen. Zudem ist zu bedenken, dass die Maler in den meisten Fällen nicht allein als Buchmaler arbeiteten, sondern auch andere Malereien ausführten. So stand wahrscheinlich nicht jeder Maler zum gewünschten Zeitpunkt voll zur Verfügung. Beide Maler scheinen sonst nicht regelmäßig als ‚Gespann‘ aufgetreten zu sein. Vielmehr treten sie als Mitglieder eines ‚Produktionszirkels‘ auf, einer Gruppe von Malern und Schreibern, die immer wieder zur Realisierung umfangreicherer Werke kooperierten. Prinzipiell ist eine solche Arbeitsweise nicht ganz neu. In den großen europäischen Zentren, vor allem Paris, entstanden seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert Handschriften nach diesem Prinzip.¹⁸ Bemerkenswert sind jedoch die relative stilistische und thematische Geschlossenheit sowie der lange Zeitraum der Produktion über mehr als 40 Jahre. Der organisatorische und kommerzielle Kopf des Unternehmens dürfte jener Diebold Lauber gewesen sein, der auch als Schreiber und Lehrer auftrat. Ein Verzeichnis der über ihn lieferbaren Bücher hat sich in dem Heidelberger Cod. Pal. germ. 314 aus den 1440er

Jahren erhalten (Bl. 4*r). Wahrscheinlich hat er nicht nur die Herstellung und Vermarktung der Bücher organisiert, sondern auch die Bereitstellung von Materialien, vor allem des Papiers. Dies erforderte bereits einen gewissen Kapitaleinsatz, der jedoch weit unter den Summen gelegen haben dürfte, die für die Einrichtung einer Druckerei erforderlich waren. Die ‚Lauber-Werkstatt‘ war sicherlich kein Unikum, an ihr lassen sich exemplarisch Produktionsweisen erkennen, die für die Epoche durchaus als typisch gelten können.

Die Komödien des Terenz aus der Straßburger Offizin Johann Grüningers, vollendet am 1. November 1496 (Kat.Nr. II.4), waren eine aufwändige Studienausgabe mit Interlinearglossen, Kommentar und Illustrationen. Alles in allem findet sich die stolze Anzahl von 162 zusammengesetzten Holzschnitten im komplex aufgebauten Satzspiegel. Der Druck ist somit kein ganz gewöhnliches Beispiel für eine mit Holzschnitten illustrierte Textausgabe. Die Bilder zu den einzelnen Szenen der Komödien wurden aus einer begrenzten Anzahl von Versatzstücken aufgebaut. 88 Druckstöcke reichten aus, um jeder Szene ein Bild voranzustellen, in dem die handelnden Personen mit ihren Namensbeischriften in einer passenden Szenerie gezeigt werden. Die Anordnung der zumeist fünf Elemente erlaubte sogar, durch Zu- und Abwendung sowie die Einfügung von trennenden Elementen, die wesentlichen Beziehungen zwischen den Figuren anzudeuten. Insgesamt enthält der Druck somit 746 Einzelholzschnitte. Der Nachteil der Drucktechnik, zwar preiswert viele Bilder produzieren zu können, diese aber immer genau gleichförmig, nur stereotyp wiederholen zu können, wird so zum Teil kompensiert. Das Ergebnis ist zunächst beeindruckend, im Einzelnen aber wenig elegant. Die Trennfuge zwischen den Einzelblöcken ist zumeist gut erkennbar, auch passen die Versatzstücke nicht immer gut zueinander. Technisch schlichter, im Ergebnis aber harmonischer sind die aus jeweils zwei Teilen in wechselnder Kombination zusammengesetzten Holzschnitte im „Plenar“ des Straßburger Druckers Thomas Anshelm von 1488. Schon in der „Edelstein“-Ausgabe von Albrecht Pfister von 1461 waren die Szenen mit der daneben gestellten Figur eines darauf zeigenden Mannes kombiniert wor-



Abb. 9

Stadtansicht von Mantua. Schedelsche Weltchronik, UB Heidelberg, B 1554 B fol. INC, Bl. 84a (Kat.Nr. II.1)

den, wobei ein und derselbe Druckstock jeweils mit den wechselnden Szenenbildern kombiniert wurde.¹⁹ Allerdings wurden dabei klar abgegrenzte Druckstöcke nebeneinander gesetzt. Bei den ‚Kombinationsholzschnitten‘ handelt es sich um ein Phänomen des Übergangs. Zusammengefügte Druckstöcke im Holzschnitt werden in der Folge vor allem bei außergewöhnlich großen Formaten angewendet, da sowohl die Größe gut handhabbarer Druckstöcke als auch das Format der Papierbogen begrenzt war. Die konsequente Anwendung eines solchen ‚modularen Systems‘ für die Illustration eines umfangreichen Werkes blieb letztlich Episode.

Einen Druckstock immer wieder in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen zu verwenden, war jedoch weithin üblich. In der Schedelschen Weltchronik Anton Kobergers (Kat.Nr. II.1)

etwa – einem der aufwändigsten Druckwerke der Inkunabelzeit – finden sich Bilder mit relativ unspezifischen Stadtansichten, die für zahlreiche Städte Verwendung finden.²⁰ So teilen sich Siena und Mantua den gleichen Druckstock (Abb. 9).²¹ Dass Grüninger seine Holzschnitte für beide Terenzausgaben von 1499, die lateinische wie die deutsche, verwendete und sie bei einer weiteren Auflage von 1503 erneut einsetzte, war naheliegend und üblich. Der Illustrationsaufwand hielt sich so trotz der sehr hohen Zahl von Bildern in Grenzen. Einige der Holzstöcke fanden auch in der Horazausgabe von 1498 Verwendung, wurden also für einen anderen Text adaptiert.

Doch der Grüninger’sche Terenz enthält nicht nur die zusammengesetzten Szenenbilder, sondern auch ein großes Titelbild mit einer gotischen Phantasiearchitektur für ein fiktives The-



Abb. 10

Eingangsbild zur Komödie „Andria“, in dem mit Linien die Beziehungen der Figuren zueinander angedeutet werden. Publius Terentius Afer: Comoediae, UB Heidelberg, D 4790 A qt. INC, Bl. Ib (Kat.Nr. II.4)

ater sowie sechs Eingangsbilder zu den einzelnen Komödien, in denen mittels verbindender Linien die Beziehungen der Figuren zueinander angedeutet werden (Abb. 10).²² So ergibt sich ein dreistufiges Illustrationsschema: das Titelblatt mit dem ‚Theater‘ als gemeinsamem Ort der Inszenierung, die großformatigen Bilder zu Beginn der Komödien als Übersichtsdarstellung von Personen und Handlungen und die Szenenbilder als Veranschaulichung der jeweils auftretenden Personen und des Schauplatzes. Ein solches hierarchisch gestuftes Illustrationsschema trug zur übersichtlichen Gliederung des Textes bei. Vergleichbar abgestufte Ausstattungsschemata finden sich schon in der Buchmalerei, im Druck werden sie jedoch noch regelmäßiger und klarer geordnet.

Aufbau und Betrieb einer Buchdruckerei war ein höchst kapitalintensives Unterfangen. Gerätschaften und Materialien waren teuer und mussten beim Druck einer Auflage bereit stehen. Dagegen dauerte der Verkauf der gedruckten Auflage eines Werkes seine Zeit, der Geldrücklauf und damit die Amortisation der Investitionen konnte sich jahrelang hinziehen. In der Zwischenzeit konnten konkurrierende Ausgaben in preiswerterer Aufmachung erscheinen. In den seltensten Fällen dürften die Drucker ohne Kredite in erheblicher Höhe ausgekommen sein. So wundert es kaum, dass für etliche von ihnen wirtschaftliche Engpässe bis hin zur Überschuldung mit rechtlichen Konsequenzen (z.B. Ausweisung aus der Stadt) bezeugt sind.²³ Nicht wenige der heute berühmten Höhepunkte des Inkunabeldrucks waren wirtschaftlich gesehen Fehlschläge, so etwa die bereits genannte Schedelsche Weltchronik.²⁴ Eine Möglichkeit, aufwändige Drucke oder Editionen neuer, noch wenig bekannter Texte zu realisieren, bestand in der Zusammenarbeit mit zahlungskräftigen Partnern. Die Übersetzungen Steinhöwels etwa, die bei Johannes Zainer in Ulm erschienen (Kat.Nr. II.3), dürften zu erheblichen Teilen von diesem selbst finanziert worden sein. Auch die Übersetzung des „Eunuchus“ von Terenz, erschienen in der Offizin Dinckmuts, wird kaum ohne die Finanzierung durch den Ulmer Patrizier Hans Neithart

realisiert worden sein. Es ist die erste deutsche Übersetzung eines antiken Theaterstückes, das im Druck erschien. Die Absatzmöglichkeiten waren kaum vorher abschätzbar. Dinckmuts Ausgabe sollte jedoch eine gewisse Verbreitung erreichen, denn 29 erhaltene Exemplare lassen sich heute noch nachweisen.²⁵

Neuerungen wie der bald massenhafte Druck von Bildern und Texten, aber auch Instrumente und Techniken wie die mechanische Uhr, kartographische Errungenschaften und seetüchtige Schiffe kennzeichnen die Zeit des ausgehenden Mittelalters. Sie veränderten den europäischen Kulturraum mit zunehmender Geschwindigkeit. Die Entdeckungsfahrten des 15. und 16. Jahrhunderts, schließlich soziale wie religiöse Umwälzungen taten ein Übriges. Im Buchwesen ist die Wende zu einer neuen Epoche bis etwa 1530 erfolgt. Handschriften und Buchmalerei führen nur noch ein Nischendasein. Die wissenschaftliche Katalogisierung der handgeschriebenen Überlieferung setzt hier nicht umsonst eine Zäsur: Neuzeitliche Buchhandschriften unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht von ihren mittelalterlichen Vorgängern. Das gedruckte Buch und das Buchwesen insgesamt hingegen haben nun wesentliche Merkmale und Strukturen entwickelt, die sich über Jahrhunderte bewähren sollten, etwa das Titelblatt, dem die wesentlichen Informationen zu Inhalt, Autor und Verlag zu entnehmen sind. Die Druckgraphik wurde einerseits durch Künstler wie Schongauer und Dürer zum vollgültigen künstlerischen Medium entwickelt. Andererseits spannte sich ein breiter Bogen praktisch ausgerichteter Anwendungen vom illustrierten Flugblatt zu aktuellen Ereignissen und Kontroversen über Vorlageblätter für Kunsthandwerker bis hin zur Illustration wissenschaftlicher Werke. Neue Arbeiten bekannter Künstler werden nun durch Stiche verbreitet und können über weite Entfernungen rezipiert werden. Die ‚Sichtbarkeit‘ der Autoren und Künstler, die es zur Verbreitung im Druck bringen, wird erheblich größer. Was nicht gedruckt wird, bleibt dagegen auf wenige Rezipienten vor Ort beschränkt und wird zumeist als wenig relevant betrachtet.

- 1 Ein eindrucksvolles Beispiel bietet RISCHEPLER 2014.
- 2 MERKL 1999, S. 279–285, Kat.Nr. 7. Vgl. auch die grundsätzlichen Erörterungen zum Werkstattbetrieb bei SAURMA-JELTSCH 2014.
- 3 Hierzu vor allem: SAURMA-JELTSCH 2001, Bd. 1, S. 222–227 und öfter.
- 4 Vgl. STROMER 2000.
- 5 HÄUSSERMANN 2008; FISCHER 1963.
- 6 NEDDERMEYER 1998, Bd. 1, S. 309–317, Bd. 2, v.a. S. 670, Diagramm 7 und S. 676, Diagramm 12.
- 7 Vgl. auch NEDDERMEYER 1998, Bd. 2, S. 682–686, Diagramme 2–5.
- 8 WLB Stuttgart, Cod. mus. I 2° 63–65.
- 9 UB Heidelberg, z.B. Cod. Sal. VIII,16 oder Cod. Sal. IXc–d (Kat.Nr. I.29).
- 10 Das früheste Beispiel ist: Antonio da Siena: Monte santo di Dio. Florenz: Nicolaus Laurentii, 10.IX.1477 (GW 02204). Stiche finden sich auch in weiteren Drucken Laurentiis, in der „Geographie“ des Francesco Berlinghieri (GW 03870) und der Danteausgabe (GW 07966).
- 11 Zur Verwendung von Holzschnitten zur Handschriften-Illustration (eingeklebt und eingedruckt): SCHMIDT 2003.
- 12 Randall HERZ: Anton Sorg, in: ²LgB, Bd. 7, Stuttgart 2007, S. 140f.
- 13 SPYRA 2005, S. 213.
- 14 Vgl. OTT 2001, S. 21–29.
- 15 SPYRA 2005, S. 48.
- 16 Hierzu auch: SAURMA-JELTSCH 1983, S. 128–135.
- 17 SAURMA-JELTSCH 2001, S. 121f., 131f. sowie 134.
- 18 Vgl. etwa ROUSE / ROUSE 2000 und SAURMA-JELTSCH 2014, v.a. S. 177–183.
- 19 Plenar: GW M34123, Boners „Edelstein“ von Albrecht Pfister: GW 4839, vgl. HÄUSSERMANN 2008, S. 110–112, 123.
- 20 Die rund 1800 Illustrationen wurden von etwa 640 Stöcken gedruckt, RESKE 2000, S. 63.
- 21 Siena auf Bl. LXXX und Mantua Bl. LXXXIII. Die völlig unterschiedliche topographische Situation der beiden Städte fand im Bild keine Berücksichtigung.
- 22 Das ausgestellte Exemplar der UB Heidelberg enthält nur noch das erste Eingangsbild zu „Andria“, die Seiten mit den restlichen Eingangsbildern wurden entfernt.
- 23 Zum Beispiel Johannes Zainer in Ulm (AMELUNG 1979, S. 18–32). Auch für die Ulmer Drucker Konrad Dinckmut und Lienhart Holl sind Probleme durch Überschuldung belegt (ebd. S. 156f., 268f.).
- 24 Vgl. ZAHN 1991 sowie RESKE 2000.
- 25 Vgl. AMELUNG 1970/72.