

Imke Harjes

FIGURENBÄNDE DER RENAISSANCE

Entwicklung und Rezeption einer Buchgattung (1533–1600)



V&G

FIGURENBÄNDE DER RENAISSANCE

Imke Harjes

FIGURENBÄNDE DER RENAISSANCE

Entwicklung und Rezeption einer Buchgattung (1533–1600)

VDC

Besuchen Sie uns im Internet unter **www.vdg-weimar.de**

Der VDG startete 2000 den täglichen Informationsdienst für Kunsthistoriker
www.portalkunstgeschichte.de

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein

© VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN, Weimar 2008

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Gestaltung: Anja Waldmann, VDG

Umschlaggestaltung unter Verwendung von
Virgil Solis, Der Sündenfall, aus: Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments [...] 1560, W 4 Art. 111,
UB München

E-Book ISBN: 978-3-95899-322-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detail-
lierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

INHALT

Vorwort	7
1. FIGURENBÄNDE – EINE DEFINITION:.....	9
1.1. These und Forschungsstand	10
1.2. Methodische Überlegungen und Aufbau der Arbeit	16
1.3. Forschungsstand	17
2. KONTEXT UND ENTWICKLUNG DER FIGURENBÄNDE.....	27
2.1. Entwicklung der Buchgattung der Figurenbände.....	27
2.2. Frankfurt als Buchdruckerstadt	37
2.3. Figurenbände in Frankfurter Verlagen	45
2.3.1. Christian Egenolff.....	45
2.3.2. Der Verlag Gülfferich-Han-Erben	48
2.3.3. Sigmund Feyerabend und die Cumpanei.....	52
2.4. Der Vergleich mit Augsburg, Nürnberg und Lyon.....	59
2.5. Preise der Figurenbände	64
3. LITERARISCHE TOPOI – VORWORTE UND WIDMUNGSREDEN DER FIGURENBÄNDE.....	67
3.1. „ <i>der jugend und eynfeltigen Leuten zu gutem für die augen gestellt</i> “	68
3.2. „ <i>des gemäls nutzbarkeit</i> “	78
3.3. Das <i>Passional</i> von Martin Luther	81
3.4. „ <i>Darin auch iren lust und nutz haben mögen die Künstler</i> “	84
3.5. Der Vergleich mit Vorworten in französischen Figurenbänden.....	87
4. DAS BILD-TEXT-VERHÄLTNIS IN FIGURENBÄNDE.....	97
4.1. Frankfurt am Main	97
4.1.1. Die <i>Bibliche[n] Figure[n]</i> von Virgil Solis	97
4.1.2. Die <i>Neuwe[n] Bibliche[n] Figuren</i> von Jost Amman.....	118
4.2. Lyon	123

4.2.1.	Die <i>Quadrins Historiques</i> von Bernard Salomon.....	123
4.2.2.	Die <i>Metamorphosen</i>	127
4.3.	Basel: Die <i>Neue[n] künstliche[n] Figuren Biblischer Historien</i> von Tobias Stimmer.....	133
4.4.	Bewertung der Figurenbände aus Frankfurt.....	136
4.4.1.	Die <i>Neue[n] Biblische[n] Figuren</i> von Jost Amman	136
5.	DIE VISUELLEN TOPOI	143
5.1.	Luther und die Bibelillustration.....	144
5.2.	Biblische Figurenbände von Virgil Solis: Szenenauswahl und Ikonographie.....	148
5.3.	Biblische Figurenbände von Jost Amman: Szenenauswahl und Ikonographie.....	151
5.4.	Virgil Solis und seine Vorlagen.....	153
5.5.	Bildtradition und visuelle Topoi.....	158
5.5.1.	Die Bilder zur Bibel.....	158
5.5.2.	Die <i>Metamorphosen</i>	163
6.	NUTZUNG UND REZEPTION DER FIGURENBÄNDE	167
6.1.	Die buchgeschichtliche Einordnung: Die Picta-Poesis-Tradition	167
6.1.1.	<i>Das Narrenschiff</i>	169
6.1.2.	<i>Memorial der Tugend</i>	171
6.1.3.	Das <i>Betbüchlin</i> von Martin Luther.....	173
6.1.4.	Abgrenzung zur Emblematik.....	174
6.2.	Funktion und Bedeutung der Verse: Paratexte.....	181
6.3.	„Materielle“ Rezeption der Figurenbände	186
6.3.1.	Fassaden- und Wandmalerei, Innenausstattungen.....	186
6.3.2.	Kunsthandwerk.....	192
6.3.3.	Gebrauchsspuren und Buchbesitz.....	193
7.	SCHLUSS	197
8.	LITERATURVERZEICHNIS	203
	ABBILDUNGEN	217

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2006 von der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg als Dissertation angenommen. Für die Drucklegung wurde sie geringfügig überarbeitet.

Auf dem Weg zur Promotion erhielt ich wertvolle ideelle und finanzielle Unterstützung. Mein Dank dafür gilt zunächst meinen Betreuerinnen Prof. Gabriele Bickendorf und Prof. Katharina Krause für Beratung und Zuspruch während dieser Zeit, sowie Prof. Dorothea Diemer, die kurzfristig für die Disputation einsprang.

Weiterhin danke ich Prof. Johannes Burkhardt und Prof. Wolfgang E.J. Weber für die Aufnahme in das Graduiertenkolleg 510 „Wissensfelder der Neuzeit“ an der Universität Augsburg.

Des weiteren danke ich Dr. Christian Bracht, Leiter des Bildarchivs Foto Marburg und Dr. Sven Kuttner, Leiter der Abteilung Handschriften und alte Drucke der UB München für die gebührenfreie Reproduktionserlaubnis zahlreicher Abbildungen sowie der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses.

Darüber hinaus gilt mein besonderer Dank jenen, die mir in den Höhen und Tiefen der Arbeit zur Seite standen. Sabine Fastert wurde nicht müde, immer neue Versionen des schon Besprochenen kritisch zu lesen. Mit Sabine Häußermann und Christian Drupe konnte ich meine Inhalte endlos diskutieren. Sonja Wagner brachte mich mit oftmals auf den Boden der Realität zurück und Gerhild Klose stand mir mit ihren professionellen Korrekturarbeiten zur Seite. Flemming Schock sorgte neben allem Anderen für die notwendige emotionale Stabilität. Ihnen allen mein herzlichster Dank!

Augsburg, November 2007

I. FIGURENBÄNDE – EINE DEFINITION:

*„Wie dan hie in disem Biblischen Handbuch dessen ain
bewärtes muster steht zusehen. Welches / baides zu ergetzung
Gotsföchtiger herzen / und zu dinst den solcher
kunst ubenden und belibenden“.¹*

Diese programmatischen Worte wählte Johan Fischart 1571 in seiner Vorrede zu den in Basel verlegten *Neuwe[n] Biblische[n] Figuren*. Damit hebt er auf die Charakteristika eines Korpus' von Druckwerken ab, für die es zu damaliger Zeit keinen eigenen Gattungsbegriff gab; und doch gab es ein Gattungsbewusstsein. Denn Figurenbände bildeten ab der Mitte des 16. Jahrhunderts einen in weiten Teilen Europas verbreiteten Buchtypus. Umfangreiche Holzschnittzyklen bekannter Künstler der Zeit, wie beispielsweise Virgil Solis, Jost Amman und Tobias Stimmer, wurden in einer Art ‚Bilderbuch‘ mit kurzen Versen verlegt.

Zu Beginn soll eine Definition der Gattung gegeben und kurz auf den Terminus ‚Figurenband‘ eingegangen werden²: Bei Figurenbänden handelt es sich um in Buchform verlegte Bilderzyklen (i.d.R. 100–200 Blatt), die von wenig Text in Versform begleitet werden. Im Gegensatz zu Volltextausgaben wird in Figurenbänden die charakteristische Gestaltung der einzelnen Buchseiten durch eine Bild-Text-Einheit bestimmt (Abb. 1): Über einem zentral platzierten Holzschnitt steht in der einsprachigen Ausgabe eine kurze Überschrift und/oder die Literaturangabe der Szene, die den Verweis zur Volltextausgabe bietet; unter dem Bild folgen vier bis acht lateinische oder volkssprachliche Verse. In zweisprachigen Ausgaben sind auch über dem Holzschnitt Verse gedruckt, in lateinischer Sprache zumeist Distichen; die Zeilen in volkssprachlicher Übertragung schließen sich unterhalb des Bildes an. In einigen Ausgaben, besonders dann, wenn die Holzschnittfolgen im Quartformat verlegt wurden, sind die einzelnen Szenen von dekorativen Rahmungen umgeben; teilweise umfassen diese sowohl Bild als auch Text.

Neben diesem formalen Kriterium des drei-, bzw. vierteiligen Seitenaufbaus lassen sich inhaltliche Charakteristika benennen: Die thematisch zusammenhängenden Bilderzyklen stammen von zu ihrer Zeit angesehenen Künstlern – Hans Holbein, Sebald Beham, Virgil Solis, Jost Amman, Tobias Stimmer und Bernard Salomon – und die Holzschnitte dominieren das Erscheinungsbild der einzelnen Buchseiten. Die Verse sind von bekannten Autoren, wie beispielsweise Johannes Spreng aus Augsburg, Caspar

1 Vorwort von Johan Fischart, in: *Neuwe Biblische Figuren 1565*, unpaginiert.

2 In Anlehnung an Röhl 1992, S. 198, der bisher die einzige Definition für die Buchgattung vorlegte.

Scheidt, Johannes Posthius, Gilles Corrozet oder Johannes Fischart verfasst. Thematisch behandeln die Bände die Bibel (1560), die *Metamorphosen* des Ovid (1563), antike Geschichte nach Livius (1573) und die Fabeln des *Esop* (1566) in fortlaufender Erzählung. Darüber hinaus erschienen Figurenbände zu Themen ohne narrativen Zusammenhang, wie beispielsweise das *Frauentrachtenbuch* (1586), das *Ständebuch* (1568), das *Thierbuch* (1569) oder das *Jagd- und Weidwerck* (1582).

In Anschluss an Walter Röll³ wird für diesen Buchtyp der Name Figurenband verwendet. Der Begriff „Figuren“ oder in lateinischer Form „Icones“ wird von den Verlegern selbst auf den Titelblättern und in den Vorworten gebraucht. ‚Bilderbuch‘ hingegen meinte im damaligen Sprachgebrauch jedes mit Bildern ausgestattete Buch und hebt somit die besondere Gestaltungsform der hier untersuchten Bücher nicht hervor.⁴ Da zu dieser Zeit Druckwerke auf den Messen ungebunden und nicht aufgeschnitten zum Verkauf angeboten wurden, können die Schlagworte „Figuren“ / „Icones“ auf den Titelblättern als Hinweis für diese vom Bild dominierte Buchform gelesen werden.⁵ Zudem finden sich auf den Titelblättern und in den Vorworten besonders der deutschsprachigen Figurenbände explizite Hinweise zur intendierten Zielgruppe und möglichen Verwendungszwecken. Es wird die moraldidaktische Funktion der Bild-Text-Kombination hervorgehoben und die Nützlichkeit der Bände für Künstler als Vorlagenbuch betont.⁶

1.1. These und Forschungsstand

Bei der Buchgattung der Figurenbände handelt es sich um Bücher mit spezifischen Funktionen, die in den Vorworten der Werke von Verlegern und Autoren erläutert werden: Figurenbände sollten als Schriftersatz für ‚Analphabeten‘ und zur Unterweisung der Jugend dienen sowie als Memorierhilfe für die jeweiligen Inhalte fungieren. Neben diesen als topisch zu bezeichnenden Funktionen wird auf den Vorlagencharakter der Bücher verwiesen – sie sollten von Künstlern unterschiedlichster Richtung als Vorlagenbuch ge-

³ Röll 1992, S. 200–201.

⁴ In der Forschungsliteratur herrscht für die Benennung der Figurenbände keine terminologische Klarheit; um eine Begriffsfindung bemühen sich die Autoren lediglich für die biblischen Bände: Schmidt 1962, S. 25 nennt Figurenbände „biblische[...] Bilderfolgen oder Bilderbibeln“, den Begriff ‚Bilderbibel‘ verwendet auch Kunze 1993, S. 617, ebenso Kirchner 1952, S. 81 im Lexikon des Buchwesens und Michael 1992, S. 29; Oertel 1977, S. 23 verwendet den Begriff „Bilderalben“; van der Coelen 2002, S. 83 spricht von „Bilderbuch“, Engammare 1994, S. 550 hingegen versteht unter ‚figures de la bible‘ allgemein biblische Holzschnitte.

⁵ Zur werbenden Funktion des Titelblattes vgl. Wulff 1979, S. 129–157.

⁶ Die Vorworte bleiben in der Charakterisierung Rölls unberücksichtigt, doch sind sie ein wichtiger Bestandteil der Buchgattung und zeichnen sich durch eine spezifische Rhetorik und Verwendung von Topoi aus. Vgl. Kap. 3.

nutzt werden. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Gebrauchsfunktionen der Figurenbände nachzuzeichnen und die These von der Buchgattung mit spezifischen Funktionen zu bestätigen.

Figurenbände waren, im Gegensatz zur Emblematik und zu Holzschnittzyklen allgemein, die sich als Forschungsthemen etabliert haben, noch nicht Gegenstand umfassender Untersuchungen. In kunstgeschichtlichen Arbeiten dominierte bisher die isolierte Bearbeitung einzelner Holzschnitte aus den Zyklen unter stilistischen Gesichtspunkten. Figurenbände in ihrer Gesamtheit, d.h. mit den Versen und unter Berücksichtigung der Vorworte und Widmungsreden, wurden bisher nicht systematisch erforscht. Walter Röhl verfasste den einzigen, grundlegenden Aufsatz zu diesem Buchtyp.⁷ Er verzeichnet bibliographisch eine große Anzahl von Figurenbänden, liefert eine Kurzbeschreibung der Gattung und skizziert die Entwicklungslinien und Wechselwirkungen in den Produktionsstätten Lyon und Frankfurt am Main. Eine umfassende kunsthistorische Untersuchung der Buchgattung sowie eine buchgeschichtliche Verortung leistet die Studie nicht. Die oben vorgestellte Definition der Figurenbände wurde auf Grundlage der Kurzbeschreibung des Buchtyps nach Röhl entworfen. Der Beschreibung der äußeren Charakteristika der Figurenbände nach Röhl ist in der obigen Definition wenig hinzugefügt worden, ergänzt wurde der Verweis auf die Titelblätter und Vorworte, die ein entscheidendes Merkmal der Gattung bilden und bei ihm keine Berücksichtigung gefunden haben.

Zu widersprechen ist jedoch folgendem Punkt seiner Kurzbeschreibung: „Neben diesen *Figuren*-Ausgaben standen Text-Ausgaben derselben Verleger mit (im Prinzip) denselben Holzschnittfolgen; alle Bände, die diese Bedingung nicht erfüllen, werden von mir als peripher eingestuft.“⁸ Dieser Aspekt in Röhl's Argumentation wird nur im Zusammenhang mit seiner Hauptthese von den Figurenbänden als „Nebenprodukte der Offizine“ verständlich. Röhl geht davon aus, dass die in der Anschaffung teuren Holzstöcke in einer Offizin zur Amortisierung möglichst häufig zur Bebilderung verschiedenster Projekte gleichen Themas Verwendung fanden; von diesen wirtschaftlichen Interessen geleitet entstand, nach Röhl, die Buchgattung der Figurenbände. Zur Untermauerung seiner These berücksichtigt Röhl nur solche Figurenbände, deren Holzstöcke für die Bebilderung einer Volltextausgabe angeschafft wurden und für Figurenbände weiterverwendet worden sind. Bei der Drucklegung des ersten, von Sigmund Feyerabend im Jahre 1560 verlegten Figurenbandes⁹ mögen die wirtschaftlichen Interessen ausschlaggebend gewesen sein: Die Holzschnitte stammten aus der im selben Jahr verlegten Vollbibel, die Verse aus einem in Lyon gedruckten deutschsprachigen Figurenband. Doch schon die

7 Röhl 1992. Zu den *Icones* des Hans Holbein d.J. fertigte Manfred Kästner eine ausführliche monographische Studie an, in der er hauptsächlich auf die Bildwirkung der Holzschnitte eingeht, jedoch den Zyklus in keinen größeren Zusammenhang stellt und die Gattung außer Acht lässt: Kästner 1985.

8 Röhl 1992, S. 198, Nr. 10.

9 *Biblische Figuren* 1560, BSB München, Res 4 B.hist. 91.

folgende Auflage dieses Bandes weist ein verändertes Bildprogramm auf, das in dieser Form nicht aus der Volltextausgabe stammt. Die Bilderreihe wurde beständig erweitert und die Verleger investierten in zahlreiche neue Holzschnittzyklen, die teilweise explizit für Figurenbände angefertigt und erst später für Volltextausgaben weiterverwendet wurden. Anfangs war die Herstellung von Figurenbänden sicherlich von wirtschaftlichen Überlegungen geleitet, in der Folgezeit entwickelte sich diese Buchgattung jedoch zu einem erfolgreichen Buchtyp, der vielfach aufgelegt und gezielt hergestellt wurde; von einem „Nebenprodukt der Offizine“ kann daher nicht gesprochen werden. Es erfolgten Investitionen in neue Holzschnittzyklen zu unterschiedlichen Themen, statt die vorhandenen Holzstöcke weiter zu nutzen. Und es wurden neue Schriftsteller herangezogen, die die Verse verfassten, was erneut mit zusätzlichen Kosten verbunden war.

Grundlegend ist festzuhalten, dass Röll das wirtschaftliche Argument der „Nebenprodukte“ zu stark bewertet und damit die Autonomie der Buchgattung nicht erfasst. Zum einen erlangten die Bände große Popularität und erlebten viele Neuauflagen, zum anderen sind neben den wirtschaftlichen Aspekten die formalen Kriterien der Buchgestaltung stärker zu gewichten. Zwar beschreibt Röll den aus Bild und Versen komponierten Seitenaufbau als charakteristisches Merkmal, schließt jedoch zahlreiche Bücher mit eben dieser Seitengestaltung unter dem Hinweis auf ein Fehlen der Volltextausgabe aus. Doch auch nicht-narrative Bände wie das *Frauentrachtenbuch* oder das *Jagd- und Weidwerck* zeichnen sich durch eine vergleichbare Seitengestaltung und eine thematische Kohärenz aus. Sie werden, wie die von Röll genannten Figurenbände, mit Vorworten vergleichbarer Rhetorik eingeleitet. Hier nennen die Verleger unter Verwendung immer wiederkehrender Formeln potentielle Rezipienten und Nutzungsmöglichkeiten. Im Vordergrund der Argumentation steht einerseits die moraldidaktische Funktion der Bücher, die sich in der Kombination von Bild und Text begründet, andererseits wird die Nutzung als Vorlagenbuch für Künstler propagiert. Neben der formalen Struktur der aus Bild und Versen gestalteten Einzelseiten werden die unterschiedlichen Figurenbände durch die topischen Verweise der Vorworte zusammengehalten.

In der im Folgenden verwendeten, ergänzten Definition wird der formale Aspekt stärker betont, d.h. Bücher mit drei- bzw. vierteiliger Seitengestaltung und Holzschnittzyklen von der Hand eines Künstlers zu erzählerischen und nicht-erzählerischen Themenbereichen sind als Figurenbände zu bewerten, so lange es sich nicht um Emblembücher handelt. Zur Abgrenzung sei auf die Vorworte und Titelblätter verwiesen: Hier beziehen sich die Autoren und Verleger in keinem Fall auf die zeitgleich entstehenden Emblembücher, sondern entwickeln eine spezifische Rhetorik, bestimmt von Funktionshinweisen und besonders der moraldidaktischen Unterweisung durch die Kombination von Bild und Text.¹⁰

¹⁰ Vgl. Kap. 3.

In Untersuchungen zur Druckgraphik des 16. Jahrhunderts wurden bislang nur biblische Figurenbände berücksichtigt: Philipp Schmidt geht in seiner Studie *Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700*¹¹ von 1962 folgendermaßen auf Figurenbände ein, ohne den Begriff zu verwenden: „Es entstanden die sogenannten biblischen Bilderfolgen oder Bilderbibeln, wozu schon die von Virgil Solis zählte. Diese Bilderfolgen wurden von den Verlegern, oft mit lateinischen und deutschen Versen oder wenigstens kurzen Legenden in Albumform, meist im Format von Stammbüchern, herausgegeben. Später wurden die Bilder dann in den Text der von denselben Verlegern gedruckten Textbibeln an die passende Stelle eingefügt.“¹² Karsten Falkenau verwendet den Begriff ‚Figurenbände‘ und setzt diese Bücher mit Erbauungsbüchern gleich, als Beispiel nennt er die *Icones* von Hans Holbein¹³, Horst Kunze bezeichnet Figurenbände als ‚Bilderbibeln‘ und ‚Bilderbücher‘¹⁴ und im *Lexikon des Buchwesens*¹⁵ werden sie als ‚Bilderbibeln‘ und eine Art ‚Andachtsbuch‘ mit Holzschnittfolgen biblischer Bilder und kurzen Bibelziten oder Versen beschrieben und als eine Folgeerscheinung der Reformation deklariert. Diesen wenig differenzierten Äußerungen gehen in der Regel keine grundlegenden Studien voraus, Figurenbände finden lediglich kurze Erwähnung.

In der neueren Forschung werden Figurenbände, besonders im Kontext zu Studien mit biblischen Schwerpunkten zwar beachtet, jedoch nicht unter dem Aspekt der Buchgattung untersucht.¹⁶ In seiner sehr umfangreichen Arbeit geht van der Coelen unter anderem auf biblische Figurenbände ein. Ohne eine Definition zu geben, verwendet er den Begriff ‚Bilderbibeln‘ und subsummiert darunter Bücher biblischer Inhalte mit Bildern allgemein, schwerpunktmäßig jedoch Figurenbände.¹⁷ Wie schon Röll in seiner Untersuchung aufgezeigt hat, umfasst der Begriff ‚Bilderbibeln‘ im 16. Jahrhundert jedoch alle mit Bildern ausgestatteten Bibeln ohne weitere Differenzierung. In der Studie von van der Coelen steht die Frage nach der Bebilderung besonders des Alten Testaments in niederländischen Bibeln im Vordergrund des Interesses. Aufgrund des großen Bearbeitungszeitraumes bleiben viele Untersuchungen an der Oberfläche, so wird bezüglich der Figurenbände die Bild-Text-Relation nur sporadisch angesprochen, ohne auf die Fragen nach der Bilderzählung, der Differenz zwischen Bild und Text und letztlich der Erzählung im Zyklus einzugehen.¹⁸ Van der Coelen schließt sich der These Rölls vom ‚Nebenprodukt‘ der Figurenbände in den Offizinen an. Ausgangspunkt seiner Untersuchung bildet das *Passional* von Martin Luther, das der Autor als frühe Form einer von

11 Schmidt 1962.

12 Ebenda, S. 25.

13 Falkenau 1999, S. 134.

14 Kunze 1993, S. 617.

15 Kirchner 1952, S. 81.

16 Vgl. van der Coelen 2002, Engammare 1994.

17 Van der Coelen 2002, S. 13–14.

18 Ebenda, S. 17.

Luther intendierten ‚Laienbibel‘ betrachtet und aufgrund der Kombination von Holzschnitt und biblischen Versen den Bilderbibeln zuordnet. Im Anschluss daran werden die *Icones* von Hans Holbein und weitere Figurenbände als ‚Laienbibeln‘ eingeordnet. In diesem Zusammenhang verweist van der Coelen auf die fast zeitgleiche Entstehung der Emblematik und verwendet zur Beschreibung die Begriffe *Inscriptio*, *Pictura* und *Subscriptio*, ohne diese Terminologie zu problematisieren. So entsteht der Eindruck, beide Gattungen stünden in direktem Zusammenhang, was jedoch nur auf der strukturellen Ebene, nicht aber im funktionalen Zusammenspiel der Einzelteile zutrifft. Van der Coelens Interesse liegt nicht auf einer umfassenden Analyse der Buchgattung der Figurenbände, sondern er bearbeitet illustrierte biblische Bücher allgemein.

Ähnlich geht Max Engammare¹⁹ in seiner Studie vor: Im Mittelpunkt seiner Untersuchung stehen französische Bilderzyklen zur Bibel, die Illustration zur ganzen Bibel, eines Testaments, eines biblischen Buches wie Genesis oder Apokalypse oder einer biblischen Person umfassen können. Sie werden vom Autor unter dem Begriff ‚figures de la Bible‘ zusammenfasst. Den Prototyp der ‚figures de la Bible‘ sieht Engammare, wie auch van der Coelen, im *Passional* von Luther und führt zur Unterstützung dieser Einordnung das Vorwort des Reformators an. Zur Beschreibung der Text-Bild-Einheit greift auch er auf die Terminologie der Emblematik zurück.²⁰ Dieser Verweis auf die Emblembücher greift jedoch, wie im Kapitel 6.1.4. aufgezeigt wird, zu kurz und kann mit der Einordnung in die *Picta-Poesis*-Tradition präzisiert werden.

Neben diesen Studien, die einzelne Aspekte der biblischen Figurenbände beleuchten, finden die Bände ansonsten verallgemeinernd Erwähnung. Milada Lejsková-Matyášová beispielsweise geht mit einem Satz auf Figurenbände ein und orientiert sich in ihrer Kurzcharakterisierung an den Aussagen der Titelblätter: „Neben [...] kompletten Buchauflagen wurden aber bald darauf für weniger anspruchsvolle Leser und besonders für bildende Künstler aller Art separate kleine Bilderbücher mit Holzschnitten oder Kupferstichen herausgegeben, die, ohne Text, nur von erklärenden vier oder achtzeiligen deutschen und oft auch lateinischen Versen begleitet waren. Sie wurden ‚Figuren‘ oder ‚Icones‘ genannt und gehörten zu der selbstverständlichen und nützlichen Ausstattung jeder künstlerischen Werkstatt.“²¹

Im Gegensatz zu der Beurteilung der Figurenbände durch Röll, der die Produktion der Bände mit den ökonomischen Zwängen der Verleger begründet und die Bücher zu einem „Nebenprodukt“ der Offzine degradiert, wird hier die These vertreten, dass es sich bei Figurenbänden um eine eigene Buchgattung mit spezifischen Funktionen handelt, die schon von den Verlegern und Autoren in den Vorworten formuliert wurden:

19 Engammare 1994, S. 565.

20 Ebenda, S. 550.

21 Lejsková-Matyášová 1973, S. 49.

Buchgeschichtlich aus der *Picta-Poesis*-Tradition²² kommend, ergibt sich als eine Funktion die moralische Unterweisung, die durch die Bild- und Textkombination begründet wird. Dieser Punkt wird in den Vorworten der Figurenbände um den topischen Hinweis auf Gregor den Großen und seinen Auffassung von Bildern als Schriftersatz für Analphabeten ergänzt. Nach der Auffassung von Papst Gregor dem Großen (540–604) müssen Bilder von Heiligen an den Wänden der Kirchen für diejenigen sein, die nicht in den Büchern lesen können, denn in diesen Bildern sehen die Analphabeten, von ihm *illitterati* bzw. *idiotae* genannt, die Beispiele, denen sie folgen können.²³ Des weiteren betonen die Verleger in den Vorreden den großen Nutzen der Bücher für Künstler als Vorlagebuch – so heißt es beispielsweise in den *Biblichen Figuren* von Virgil Solis von 1560: „[...] *wir haben diese Figuren neben der Bibel in ein besonders Buch zusammen trucken wollen / [...] / Darnach auch darumb / dass Maler / Goldschmiede und andere liebhaber dieser Kunst / so aber die Bibel zu kauffen nicht alle vermögen / doch derhalben nicht müssten dieser seinen arbeit beraubt sein. Zulest auch umb der Einfältigen Christen willen / so die Schrift nicht lesen können / und dennoch lust und lieb darzu haben / denen werden diese Figuren ohn zweiffel auch desto lieblicher und tröstlicher / und gleich als eyn Leyen Bibel sein.*“²⁴

Neben der moralischen Unterweisung, den in den Vorworten genannten Aufgaben als Schriftersatz und Vorlagebuch, lassen sich aus Gebrauchsspuren weitere Funktionen und Verwendungszwecke der Figurenbände ableiten: In Adelskreisen fanden sie als Stammbücher (*album amicorum*) Verwendung und wurden zu Übersetzungsübungen genutzt. Ebenso dienten Figurenbände der Verbreitung von Bildideen; Tizian und Rubens zeichneten nach diesen Vorlagen und Figurenbände sind im Besitz einzelner Künstler nachweisbar (siehe Kap. 6.3.).

22 Die *Picta-Poesis*-Tradition umfasst gedruckte illustrierte Bücher allgemein, graphische Zyklen und weitere Bild-Text-Kombinationen mit moralisierender Funktion, häufig wurde für die Komposition auf eine den Figurenbänden vergleichbare Seitenstruktur zurückgegriffen. Eine ausführliche Definition und buchgeschichtliche Einordnung der Figurenbände erfolgt in Kap. 6.1.

23 In einem Brief an Serenus, den Bischof von Marseilles, aus dem Jahre 600 heißt es: „Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quod qui debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde praecique gentibus pro lectione pictura est.“ Zitiert nach Chazelle 1990, S. 140.

24 *Bibliche Figuren des Alten und Neuen Testaments gantz künstlich gerissen. Durch den weitberühmpten Virgilium Solis zu Nürnberg.* [mit Reimen von Caspar Scheid] Frankfurt/Main: D. Zöpfel, J. Rasch u. S. Feyerabend 1560. BSB München Res. 4 Diss. 1275, BeiBd. 3, Bl. Aii (v).

1.2. Methodische Überlegungen und Aufbau der Arbeit

Figurenbände als Buchgattung sind nur mit einem interdisziplinären Ansatz umfassend zu untersuchen. Eine rein kunsthistorische Bearbeitung reicht ebenso wenig wie ein ausschließlich kulturhistorischer oder buchwissenschaftlicher Ansatz aus, um diese Gattung hinsichtlich der Entstehungszusammenhänge und -bedingungen, des buchgeschichtlichen Kontextes oder möglicher Rezipientengruppen umfassend darstellen zu können. Die Fragestellung der Arbeit leitet sich aus den Verwendungsvorschlägen der Vorworte in den Figurenbänden ab. Den werkimmanenten Hinweisen bezüglich der Nutzung der Bände wird in den unterschiedlichen Kapiteln nachgegangen, um Rückschlüsse auf Verwendung und Funktion von Figurenbänden zu ziehen.

Nach der Darstellung des Entstehungskontextes in Frankfurt am Main und der Untersuchung der Produktionsbedingungen in der *Cumpanei*²⁵, werden die Figurenbände systematisch untersucht. Zunächst werden die Vorworte und verwendeten Topoi vorgestellt, die zahlreiche Hinweise auf die von den Verlegern postulierten Verwendungszusammenhänge bieten. Diese möglichen Verwendungen werden im Folgenden überprüft. Dazu werden zunächst die einzelnen Figurenbandseiten analysiert: Nach der Untersuchung der Bilderzählung wird auf die Relation der Bild- und Textelemente eingegangen, um die verschiedenen Rezeptionsbedingungen darstellen und Rückschlüsse auf den Gebrauchskontext ziehen zu können. Sowohl die Holzschnitte als auch die Verse werden bezüglich ihrer jeweiligen Funktion und Vermittlungsleistung auf einer Figurenbandseite untersucht. Die Rekonstruktion der Gebrauchsfunktion ermöglicht Aufschluss über Adressaten und Nutzung der Bände: Dabei ist die Absicht, die ein Produzent mit dem Produkt verbindet, also der intendierte Verwendungszweck und die tatsächliche Funktion, die das Produkt während seiner Nutzung erfährt, zu unterscheiden.²⁶ Im Zusammenhang mit der Untersuchung der literarischen Topoi der Vorworte und der postulierten Nutzung der Bände durch Analphabeten wird wiederholt auf Gregor den Großen und dessen Postulat von den Bildern als Schriftersatz zurückgegriffen. Die Verwendung der Begriffe ‚einfeltige Leute‘ oder ‚eynfeltige Christen‘ ist im 16. Jahrhundert uneinheitlich. Sie kann in der Tradition Luthers jene Laien meinen, die keine religiöse Ausbildung erhalten haben, denn der Ausdruck wurde von ihm nicht in Richtung ‚Analphabeten‘ konkretisiert. In den Vorworten der Figurenbände richtet der Frankfurter Verleger Sigmund Feyerabend sich jedoch explizit an ‚*Einfältige*[...] *Christen* [...] / *so die Schrift nicht lesen können*‘, also Analphabeten und stellt einen Bezug zu Gregor den Großen her. Im Folgenden wird in Anlehnung an diese Definition Feyerabends in den Vorreden von

25 In der sog. *Cumpanei* schlossen sich 1562 die Frankfurter Drucker und Verleger Georg Rab, Weigand Han-Erben und Sigmund Feyerabend zusammen. Vgl. Kap. 2.3.3.

26 Schnell 1998, S. 22–24.

Analphabeten gesprochen, der Begriff ‚Einfeltige‘ wird, nach Luther, zur Bezeichnung theologisch ungebildeter Laien verwendet.

1.3. Forschungsstand

Die Untersuchung der Bilderzählung ist keine neue Fragestellung in der Kunstgeschichte.²⁷ Schon Leon Battista Alberti postulierte in seiner Schrift *Della Pittura* von 1435, dass die wichtigste Aufgabe der darstellenden Kunst die *historia*, die Bilderzählung, sei. In der humanistischen Kunsttheorie wurde die Forderung nach der Einheit von Zeit und Raum in der Bilderzählung entwickelt, die über Jahrhunderte bestand und ihren Höhepunkt in der Malerei der französischen Akademie des 17. Jahrhunderts erreichte. Die humanistische Kunsttheorie übernahm von Horaz aus der *Ars Poetica* die Formel „ut pictura poesis“ (wie die Malerei so die Dichtung) und deutete diese Forderung nach einer bildhaften Dichtung auf die Malerei um.²⁸ Das heißt, Bilder sollten redend sein, eine *historia* – eine bedeutende menschliche Handlung – zeigen und diese mit den Mitteln der antiken Rhetorik umsetzen. Zu einem Bruch mit dieser erzählfreundlichen Forderung führte G. E. Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766; er forderte ein Ende der Gleichsetzung von Dichtung und Malerei und sprach sich gegen „redende Bilder“ aus. Lessing betonte die Verschiedenheit der beiden Künste: Obwohl beide als oberstes Ziel die Nachahmung der Natur hätten, würden sie dieses mit unterschiedlichen Mitteln erreichen. Die Malerei verwende Figuren und Farben, die im Raum angeordnet werden, die Dichtung artikuliert Töne im zeitlichen Verlauf. „Die nachahmenden Zeichen der Malerei bestünden nebeneinander und könnten daher nur Gegenstände ausdrücken, deren Teile nebeneinander existieren: ‚Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.‘“²⁹ Der eigentliche Gegenstand der Dichtung aber sei die Handlung. Die Teile der Handlung folgen aufeinander, so wie die nachahmenden Zeichen der Dichtung aufeinander folgten. In der Malerei könnten Handlungen nur andeutungsweise durch Körper ausgedrückt werden. Das Dilemma der Renaissance bestand nach Lessing nun darin, dass zeithaltige Handlungen dargestellt werden sollten und zugleich der Aristotelischen Forderung nach der Einheit der Handlung in Raum und Zeit nachgekommen werden musste. Lessing forderte, eine Handlung sollte durch die Darstellung des fruchtbarsten Augenblickes gezeigt werden, in dem das Vergangene und das Zukünftige angedeutet enthalten sein solle. Er unterschied also zwischen der Wortkunst als Zeitkunst und der Bildkunst als Raumkunst.

27 Karpf 1994, S. 9–14; Frank 1999, S. 35–52; Jäger 1996, S. 10–12.

28 Alberti, *Della Pittura Libri III*, 1435, gedruckt Basel 1540; Lee 1940, S. 196–269.

29 Rilla 1955, S. 5–346; Karpf 1994, S. 11.

Diese lang beibehaltene Trennung stellte der Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich in Frage. Mit Hilfe seines wahrnehmungspsychologischen Ansatzes konnte er nachweisen, dass die bildliche Kunst nicht ausschließlich dem Prinzip strenger Gleichzeitigkeit verpflichtet ist, genauso wenig wie die Literatur immer dem Prinzip der Sukzession gehorcht. Sukzessive Eindrücke sind gleichzeitig im Bewusstsein und werden nicht vollständig als nacheinander erlebt. Diese Wahrnehmungsspanne, ohne die man nicht in der Lage sei, eine Melodie zu erfassen oder gesprochene Rede zu verstehen, könne als etwas Räumliches empfunden werden.³⁰

Diese Trennung zwischen Raum- und Zeitkunst wird schließlich durch die Kunstwerke selbst in Frage gestellt. In Konfrontation mit antiken und mittelalterlichen Kunstwerken, die der Forderung nach einer einheitlichen Raum- und Zeitgestaltung nicht entsprachen, erwuchs ein Bewusstsein für die strukturellen Fragen der Bilderzählung. Franz Wickhoff unterschied in seiner Untersuchung der *Wiener Genesis*³¹ von 1895 drei bildliche Erzählstile: den komplettierenden, distinguierenden und kontinuierenden. Der komplettierende Illustrationsstil zeigt eine Haupthandlung, die durch zusätzliche Szenen vervollständigt wird, welche sich auf Momente beziehen, die sich vor oder nach der Erzählung abspielen.³² Während die komplettierende Erzählweise alles zeigt, was zur Handlung gehört, präsentiert der distinguierende Illustrationsstil ausgewählte Situationen aus dem Textverlauf und setzt diese als eine in sich geschlossene Einzelszene um. Der kontinuierende Erzählstil schließlich zeigt ein „Fließen der Bildereignisse“, eine fortlaufende Handlung und vereint verschiedene Szenen aus dem Textverlauf innerhalb eines Bildes, wobei sich die Handlungsträger des Geschehens nach einem fortlaufenden Kompositionsprinzip wiederholen. 1947 wurde die Terminologie Wickhoffs durch die Arbeit *Illustration in Roll and Codex* von Kurt Weitzmann einer kritischen Revision unterzogen.³³ Weitzmann fokussiert sein Interesse auf die Frage nach der Einheit von Zeit und Ort innerhalb der Bilder, was im Verhältnis zum linear fortschreitenden Erzählstil des zugrunde liegenden Textes erfolgt. Die sich dadurch ergebenden inhaltlichen Änderungen erläutert er mittels einer modifizierten Terminologie. Die drei von Weitzmann vorgeschlagenen Kategorien lauten: die simultane, die monoszenische und die zyklische Methode.³⁴ Eine Illustration, die nach der simultanen Methode erzählt, vereint verschiedene Handlungsmomente in einer einzigen Szene ohne jedoch die Handlungsträger selbst zu wiederholen; dabei ist die Zeit durchlässig (d.h. Einheit des Ortes ohne Einheit

30 Gombrich 1964, S. 293–306.

31 Wickhoff 1912, Bd. III, S. 9–21.

32 Der komplettierende Illustrationsstil will, so eBd. S. 14, „[...] ohne die handelnden Personen zu wiederholen, doch alles, was vor- und nachher geschieht und für die Handlung wichtig ist, vollständig [...]“ im Bild wiedergeben.

33 Weitzmann 1970, S. 12. Eine äußerst kritische Auseinandersetzung wiederum mit der Terminologie Weitzmanns unternimmt Karl Clausberg, vgl. Clausberg 1984, S. 62–70.

34 Weitzmann 1970, S. 12.

der Zeit).³⁵ Die monoszenische Methode dagegen basiert im Wesentlichen auf dem Prinzip der Einheit von Zeit und Ort und zeigt ein einziges Handlungsmoment aus einem Textverlauf. Die zyklische Methode schließlich vereint Einzelszenen, die jeweils eine Situation aus einem kohärenten Text unter Wahrung der Einheit von Zeit und Raum umsetzen und zu einer fortlaufenden Komposition ausbauen (polyszenisch-zyklisch).³⁶

In neuerer Zeit hat Aron Kibédi Varga den Versuch unternommen, eine Übersicht über mögliche bildliche Erzählformen zu entwerfen: Er gliedert die bildliche Erzählung nach den Szenen in einem Einzelbild und der Anzahl von Bildern, die für eine Erzählung benötigt werden. Das Einzelbild ist entweder monoszenisch oder polyszenisch (in der Terminologie Weitzmans *simultan*) organisiert. Neben der Narration in einem Einzelbild kann sich eine Erzählung über mehrere Bilder verteilt, also zyklisch, entfalten. Varga unterscheidet vier Grundtypen der Bilderzählung: das monoszenische Einzelbild, das polyszenische Einzelbild, die Reihe von monoszenischen Einzelbildern und den Zyklus von polyszenischen oder simultanen Einzelbildern, wozu die Figurenbände zu rechnen sind.³⁷

Zwar wurden in Anschluss an die Untersuchungen von Wickhoff und Weitzmann die Erzählformen und Strukturen der Bilderzählung in der Kunstwissenschaft untersucht, doch ging man weiterhin von der Priorität der verbalen gegenüber der visuellen Narration aus.³⁸ Die Eigenständigkeit der Bilderzählung wurde erst seit der Mitte der 1980er Jahre betont.³⁹ Max Imdahl rückt in seiner Untersuchung der Arenafresken von Giotto das Kunstwerk selbst in den Vordergrund und zeigt, dass sinnbildliches Gestalten keine sekundäre Tätigkeit, sondern vielmehr ein eigenständiges produktives Vermögen sei.⁴⁰ Zur Untersuchung dieses Aspektes der sinngebenden Struktur der Bildsprache führt Imdahl eine neue Teildisziplin neben der Ikonographie und Ikonologie ein, die Ikonik: „Während aber Ikonographie und Ikonologie dasjenige aus den Bildern erschließen, was ihnen als Wissensinhalte vorgegeben ist, was vom Beschauer gewußt werden muß und sich durch Wissensvermittlung mitteilen läßt, sucht die Ikonik eine Erkenntnis in den Blick zu rücken, die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist. Ikonographie und Ikonologie reduzieren das an Bildern erkennbare auf das Nur-Wißbare, die Ikonik will dagegen zeigen, daß das Bild seine ihm vorge-

35 Die simultane Methode entspricht weitgehend der komplettierenden Erzählweise Franz Wickhoffs. Der Fokus hat sich leicht verschoben und betont nun Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungen: „[...] that within the limits of a single scene several actions take place at the same time, i.e. simultaneously.“; ebenda, S. 14.

36 Weitzmann merkt an, dass er damit die von Franz Wickhoff geprägte Kategorie der kontinuierlichen Erzählweise nicht ersetzen, sondern erweitern wolle, siehe Weitzmann 1970, S. 26.

37 Varga 1990, S. 360–365.

38 *Texte et Image. Acte du Colloque international de Chantilly* (13–15. Oct. 1982), Centre de recherche de l'Université de Paris, Paris 1984.

39 Vgl. Frank 1999, S. 40.

40 Imdahl 1980, S. 89.

gebenen Wissensinhalte in einer Weise überbietet, der durch Wissensvermittlung allein nicht mehr entsprochen werden kann. Die Ikonik sucht zu zeigen, daß das Bild die ihm historisch vorgegebenen und in es eingegangenen Wissensgüter exponiert in der Überzeugungskraft einer unmittelbar anschaulichen, das heißt ästhetischen Evidenz, die weder durch die bloße Wissensvermittlung historischer Umstände noch durch irgendwelche (fiktiven) Rückversetzungen in diese historischen Umstände einzuholen ist.“⁴¹

Wolfgang Kemp stellt die geschichtliche Perspektive des Erzählbildes in den Vordergrund und unterstreicht den Aufbruch des Bildes zur narrativen Selbständigkeit in den Glasfenstern des Mittelalters. Diese Kunst sei nicht dem Diktat von der Einheit von Raum und Zeit unterworfen und konnte textferne Bilderzählungen hervorbringen, Geschichten neu produzieren. Diese Kunst „produziert textferne, eigene, neue, andere, in sich stimmige Erzählungen“.⁴² Das Kunstwerk erscheint in seinen Arbeiten als Ordnungssystem von Beziehungen, deren Strukturen durch eine Analyse aufgezeigt werden können. Kemp lehnt sich stark an die Methodik der strukturalistischen Erzählforschung an, was Jutta Karpf in ihrer Studie aufgegriffen hat.⁴³ Die strukturalistische Erzählforschung will mit ihrer Betrachtungsweise dem Inhalt der Bilderzählung gerecht werden. Während Karpf betont, sie wende die strukturelle Erzählforschung an, um Bilderzyklen inhaltlich zu bearbeiten, weist Thomas Jäger in seiner Untersuchung *Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts* darauf hin, dass die „strukturelle Erzählforschung [...] sich explizit mit den elementaren Bauformen der Narration – der spezifischen Gestaltung von Zeit und Sinn [befasst].“⁴⁴ Seine fallbezogene Untersuchung kommt jedoch zu keinen verallgemeinerbaren Ergebnissen, da er in seiner Analyse Inhalt und Struktur vermengt und die Erzählstruktur aus dem Inhalt ableitet. Er stellt die Frage nach dem Zusammenhang der Einzelbilder und kann in seiner Untersuchung unterschiedliche Formen aufzeigen, nur handelt es sich dabei um formale Bildmittel, die er auch mithilfe einer Bildbeschreibung erreicht hätte.⁴⁵

Die Wechselbeziehung von Literatur und Kunst ist bereits seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ein Thema der Forschung und die Frage nach dem Text-Bild-Verhältnis gewinnt im Zuge einer fächerübergreifenden Diskussion weiter an Interesse.⁴⁶ Betont wird die prinzipielle Gleichwertigkeit beider Medien und der Fokus der Forschungen richtet sich auf das Zusammenwirken von Bild und Text.⁴⁷ Felix Thürlemann hebt die

41 Imdahl 1980, S. 97.

42 Kemp 1987, S. 267.

43 Karpf 1994.

44 Jäger 1996, S. 13.

45 Die strukturalistische Erzählforschung hat Kritik hervorgerufen, da eine der Philologie entstammende Herangehensweise den Besonderheiten des Bildes im Grunde nicht gerecht werden kann. Vgl. Suckale 1990, S. 15.

46 Eine Zusammenfassung der jüngeren Forschungsentwicklung liefert Jakobi-Mirwald 1998, S. 63–74

47 Harms 1990, S. 5–6; Krüger 1996.

„unabhängige, bedeutungsgenerierende Größe“ des Bildtextes hervor und löst die Bilder aus der dienenden, illustrativen Funktion.⁴⁸ Die Wendung von der Textillustration zum Bildtext bedeutet eine genaue Untersuchung der erzählerischen Möglichkeiten von Bildern und betont deren teilweise auch den Texten widersprechenden Aussagen. Während die Ikonologie darum bemüht ist, literarische Vorlagen ausfindig zu machen, ist für Thürlemann von Bedeutung „nach dem zu fragen, was ein Werk selbst hervorbringt.“⁴⁹ Seine Methode entlehnt das analytische Instrumentarium der Semiotik und betont die spezifischen anschaulichen Qualitäten der Kunstwerke selbst.

Neben der Frage nach den spezifischen Leistungen der Bilderzählung rückt Joachim Brand in seiner Studie die Frage nach dem Zusammenwirken von Bild- und Textteilen in druckgraphischen Zyklen des 19. Jahrhunderts in den Vordergrund.⁵⁰ In seiner Funktionsanalyse spricht Brand den die Druckgraphik begleitenden Texten die Aufgabe von Paratexten zu: „Die subsidiären Paratexte zu graphischen Folgen und Zyklen haben die Aufgabe, eine der Rezeption der Bildfolge vorangehende Kommunikation zwischen dem Betrachter und der Bildfolge herzustellen und zu steuern, um den Darstellungen zu einer, den Intentionen seines Senders entsprechenden Aufnahme in der Welt des Diskurses zu verhelfen. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive kann man die Paratexte den Zugangsbedingungen zuschlagen. Sie nehmen den Rezipienten in ihre Obhut und liefern ihm die Vororientierung, die er braucht, um sich nicht der Ratlosigkeit angesichts der Vielsinnigkeit der Bilder auszusetzen.“⁵¹ Auf Brands Bewertung der textlichen Bestandteile in druckgraphischen Zyklen wird im Kapitel 6.2. eingegangen. In diesem Zusammenhang zu erwähnen sind die Arbeiten von Lieselotte E. Saumar-Jeltsch, in deren Zentrum hauptsächlich so genannte Gebrauchshandschriften mit lavierten Federzeichnungen aus oberrheinischen Werkstätten – beispielsweise Diebold Lauber in Hagenau – stehen.⁵² Sie räumt den formalen Kriterien der Integration von Text und Bild einen erheblichen Stellenwert ein und diskutiert Fragen des Layouts, welche der inhaltlichen Auseinandersetzung mit Buchillustration vorausgehen müssen und auch für die Analyse der Figurenbände entscheidende Bedeutung haben.⁵³

Es ist Christine Jakobi-Mirwald darin zuzustimmen, dass aufgrund der Vielfalt der möglichen Text-Bild-Kombinationen das Fehlen einer verbindlichen und allgemeingültigen Methode kennzeichnend für die Text-Bild-Forschung ist.⁵⁴ Die Herangehensweise

48 Thürlemann 1989, S. 90.

49 Ebenda, S. 89.

50 Brand 1995.

51 Ebenda, S. 230–231.

52 Saumar-Jeltsch 2001.

53 Saumar-Jeltsch 1988.

54 Jakobi-Mirwald erklärt, dass sich die vielfältigen Beiträge zur Text-Bild-Forschung nur darin zusammenfassen lassen, dass sie eine spezifische Text-Bild-Kombination als Analyseobjekt haben; vgl. Jakobi-Mirwald 1998.

wird immer wieder im Hinblick auf die jeweils vorliegenden Objekte, ihren zeitlich-kulturellen Kontext und das spezifische Erkenntnisinteresse neu definiert.

In der folgenden Untersuchung wird auf die strukturelle Bilderzählung zurückgegriffen und mit der Ikonik von Imdahl sowie der Untersuchung des Text-Bild-Verhältnisses kombiniert. Die Holzschnitte werden als Kommunikationsmedium⁵⁵ nach dem in der Rezeptionsästhetik gebräuchlichen Medienbegriff verstanden. „Die Untersuchung der Bedeutung des Bildes als Medium schließt die Berücksichtigung des Feldes, in dem es als solches agiert, als seinen Kontext ein. Kontext meint sowohl das größere geistes- und sozialgeschichtliche Umfeld der Entstehung eines Werkes als auch den spezifischen Kontext, den Ort beispielsweise, für den es geschaffen wurde, vor allem aber die unmittelbaren und gut kalkulierbaren Rezeptionsbedingungen.“⁵⁶

Die Rezeptionsästhetik arbeitet werkorientiert und untersucht die Bedingungen, unter denen Betrachter und Kunstwerk zusammenkommen. Das Interesse gilt nicht der Produktionsweise sondern der Zugangsweise des Betrachters zum Kunstwerk. „Ein Medium ist demnach eine formal bestimmbare Bildform, die in Bezug zu einer jeweils spezifischen Rezeptionsform steht. Das Bild wird hierbei als Medium des Erzählens und der Kommunikation verstanden.“⁵⁷ Dieser Medienbegriff in Kombination mit dem rezeptionsästhetischen Ansatz stellt die Rahmenbedingungen für die nun anschließende Untersuchung eines Figurenbandes dar. Sowohl das Buch ‚an sich‘ als auch die Holzschnitte werden als Kommunikationsmedien verstanden. Die Art der Rezeption der Holzschnitte im Kontext des Buches soll geklärt werden. Dazu müssen die bildspezifischen Organisationsformen, die die Rezeption des Betrachters leiten, herausgearbeitet werden. Jedes Bildmedium bedingt eine andere Rezeptionsform: Es besteht ein fundamentaler Unterschied zwischen einer Deckenmalerei, einer Wandmalerei und einem druckgraphischen Zyklus, den der Betrachter zur Hand nehmen und an beliebigem Ort durchblättern kann. Anders als bei einer Holzschnittfolge ist bei einer Raumgestaltung ein vielschichtigeres Beziehungssystem möglich. Im Buchdruck hingegen hat der Betrachter ein oder zwei Szenen der Erzählung vor Augen, dann muss er umblättern und kann die nächsten Szenen betrachten. Um die Rezeptionsform in den Figurenbänden zu bestimmen, werden die innere Erzählstruktur, der Betrachterbezug sowie die topischen

55 Der Begriff „Medium“ erfreut sich in der derzeitigen Diskussion großer Beliebtheit, führt jedoch durch seine Offenheit und Unschärfe zu uneinheitlicher Verwendung. Weiland-Pollerberg schlägt eine Unterscheidung in drei kunsthistorisch relevante Verwendungen vor: Erstens den produktionsorientierten Mediumsbegriff: Als zentrales Kriterium zur Unterscheidung der einzelnen Medien wird hier ihr Produktionsverfahren angesehen. Jede Maltechnik ist als eigenes Medium zu betrachten. Zweitens der anthropologische Medienbegriff: Hier steht die Frage im Mittelpunkt, welcher mentale Prozess sich beim Betrachter während des Anschauens eines Bildes abspielt. Und drittens die Ableitung des Medienbegriffs aus der Rezeptionsästhetik, in Anlehnung an Kemp. Dieser Medienbegriff ist im Text erläutert und wird für die Untersuchung verwendet. Weiland-Pollerberg 2004, S. 7.

56 Schlie 2002, S. 14.

57 Weiland-Pollerberg 2004, S. 7.

Vorworte untersucht. Nach der innerbildlichen Erzählstruktur ist auf das Wort-Bild-Verhältnis einzugehen. Dabei soll das Verhältnis der Holzschnitte zum biblischen Volltext betrachtet werden und im Anschluss konkret das Zusammenspiel der Bilder und Verse auf den einzelnen Buchseiten.

Neben der Rezeptionsästhetik sind ebenso rezeptionsgeschichtliche Aspekte zu berücksichtigen, also die Wanderung von Bildmotiven durch die Zeiten und Kunstlandschaften, um eventuelle Neuerungen in der Ikonographie besonders der biblischen Holzschnitte beurteilen zu können. Seit dem Beginn des illustrierten Buchdrucks steht die Illustration der Bibel in einer langen Tradition, auf die sich auch ein Großteil der Ikonographie der Figurenbände zurückführen lässt. Aufgrund der Vorworte, die sich explizit auf Luther berufen, stellt sich die Frage, ob in Figurenbänden eine genuin protestantische Bildsprache Verwendung fand. In diesem Zusammenhang hat sich herausgestellt, dass die Illustrationen der Luthervollbibeln hinsichtlich der ikonographischen Neuerungen durch den Reformator nicht ausreichend untersucht sind. Eine grundlegende Untersuchung der Illustrationen der Lutherbibel in Bezug auf Einflüsse und ikonographische Vorlagen steht noch aus, besonders die Fragen nach den theologischen Grundlagen und Einflüssen auf die neue Szenenauswahl sind nicht umfassend bearbeitet. Albrecht Schramm hat 1923 ein Verzeichnis der wechselnden Illustrationen in verschiedenen Auflagen der Lutherbibeln erstellt, jedoch keine theologische Einordnung oder inhaltlich-ikonographische Analyse unternommen.⁵⁸ Die grundlegende Studie zur Geschichte der Bibelillustration von Philipp Schmidt von 1962 untersucht zwar die Holzschnitte der Lutherbibeln, geht aber auf die Bebilderung nur cursorisch ein. So postuliert der Autor beispielsweise, nur knapp ein Viertel der Bilder gehe auf frühere Holzschnitte zurück, bleibt aber einen Nachweis oder eine genauere Auflistung schuldig.⁵⁹ Er verzichtet mit folgendem Hinweis auf eine grundlegende Untersuchung: „Der exegetische Gehalt der Bibelillustration der Reformationszeit brachte ein Neues, das durch keine formale Vergleichung mit den alten Vorbildern erfasst werden kann, mögen auch noch so oft Züge dieser Vorbilder und Vorläufer verwendet worden sein. Für dieses Neue gibt es keinen Traditionsnachweis.“⁶⁰ Dennoch wäre es ergebnisfördernd, die Illustration der Lutherbibeln bezüglich der möglichen Grundlagen und Einflüsse zu untersuchen, um beurteilen zu können, inwieweit sich Luther von der Illustrationstradition der vorreformatorischen Bibeldrucke löste und ob er eine neue/protestantische Ikonographie initiierte. Auch Hermann Oertel betrachtet die Bildauswahl und Illustrationstradition der Lutherbibeln wenig differenziert: „In der Bildausstattung gleicht die Lutherbibel der ersten durchillustrierten deutschen Bibel, der niederdeutschen Kölner Bibel von 1478/9, insofern beide das Alte Testament reich, das Neue Testament nur in

58 Schramm 1923.

59 Schmidt 1962, S. 19.

60 Ebenda, S. 30.

der Offenbarung illustrieren. Verschieden ist aber beider Bilderkanon.“⁶¹ Weiter führt er aus, Luther behalte von der Kölner Bibel und der *Biblia Pauperum* nur ein Drittel der Bildthemen bei, worauf sich aber die neuen Bibelbilder gründen, bleibt unerwähnt. „Luther will das theologisch bedeutsame, nicht das stofflich interessante Bild; die Bebilderung [...] soll Exegese sein.“⁶² Mit dieser Äußerung weist Oertel darauf hin, dass bei Luther ein reges Interesse an alttestamentlichen Themen zu verzeichnen ist, die nach seiner Auslegung auf das Neue Testament hindeuten, wie z.B. die Bebilderung der Simson-Geschichte und der Propheten.

In der Einleitung zur *Leien Bibel*, die 1540 in Straßburg bei Wendelin Rihel gedruckt wurde, geht Ernst-Wilhelm Kohls kurz auf die Holzschnitte des Druckes und die Frage nach protestantischer Kunst ein: „[...] die Straßburger „Leien Bibel“ Wendelin Rihels [zeigt] einen neuen Weg, indem sie die neue evangelische Bedeutung der Kunst für die Aussage und Erhellung des Inhaltes der biblischen und evangelischen Botschaft zeigt.“⁶³ Ähnlich wie die vorherigen Autoren beschränkt sich Kohls auf die pauschale Postulierung der Erneuerungen in der Bibelillustration durch den Reformator ohne diese detailliert zu untersuchen oder zu benennen.

Dieses Forschungsdesiderat erschwert die Beurteilung der Illustration der Lutherbibel hinsichtlich ihrer ikonographischen Neuerungen oder traditionellen Gebundenheit. Die Holzschnitte der Figurenbände können aus diesem Grund lediglich im Vergleich mit der Lutherbibel bearbeitet werden, um die Einflüsse dieser Bibelbilder aufzeigen zu können. Dabei sind keine umfassenden Vergleiche angestrebt, sondern es sollen lediglich mögliche Abhängigkeiten aufgezeigt und Einflüsse plausibel gemacht werden. Der erwünschte Vergleich der vorreformatorischen und lutherischen Bibelillustration (welche Szenen der Heiligen Schrift sind bis zur Reformation illustriert, gibt es eine Änderung mit Luthers Bibelübersetzung? Hat sich im Zuge der Reformation, bzw. der Konfessionalisierung eine protestantische Bildersprache und somit eigene Ikonographie in der Bibelillustration entwickelt?) ist aufgrund fehlender Vorarbeiten nicht umfassend zu leisten und auf die Figurenbände anzuwenden. Die Definition einer protestantischen Bildsprache auf theologischer Grundlage ist aufgrund der schlechten Lage der Forschungsliteratur nahezu unmöglich. Kleinere Neuerungen, die sich aus Abweichungen von der herkömmlichen Ikonographie und neuen illustrierten Szenen ergeben, konnten benannt werden.

Auch wenn die Struktur des Seitenaufbaus der Figurenbände der eines Emblems ähnelt, unterscheidet sich das funktionale Zusammenspiel der Wort- und Bildteile. Das Emblem als „offenes Kunstwerk“ (Zymner) lässt dem Betrachter mehr Assoziationspielraum als

61 Oertel 1983, S. 76.

62 Oertel 1977, S. 17.

63 Kohls 1971, S. 15.

ein Figurenband. Durch die kurze Überschrift – die *Inscriptio* – wird über die Aussage des Bildes hinausgewiesen. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei den Figurenbänden um Zyklen mit einem bestimmten inhaltlichen Zusammenhalt, in diesem Fall der Bibel oder den *Metamorphosen*, wodurch die Interpretation in bestimmten Grenzen gehalten wird. Die aus Versen und Bildern komponierte Blattstruktur hat schon vor dem Emblem eine lange Tradition, beispielsweise zeichnen sich auch das *Narrenschiff* oder das *Memorial der Tugend* durch diese typische Wort-Bild-Kombination aus. Die Entstehungszeit des Emblems, die mit der Entstehungszeit der Figurenbände zusammenfällt, ist nicht grundlegend untersucht; ebenso gibt es keine verbindliche Definition für das frühe Emblem, was die Trennung vom Figurenband erschwert. Die buchgeschichtliche Einordnung der Figurenbände in die Picta-Poesis-Tradition ermöglicht eine Abgrenzung von der Emblematis, auf die im Kontext der Bände oftmals verkürzt verwiesen wurde. In der strukturellen Anlage ähneln sich Emblembücher und Figurenbände zwar, jedoch nicht im funktionalen Zusammenspiel der Einzelteile. Zudem verweisen die Verleger und Autoren der Vorworte in den Figurenbänden in keinem Fall auf die Emblematis, die also auch in der Herstellungszeit schon als eigene Ausprägung verstanden wurde. Embleme werden als Teil der Picta-Poesis-Tradition begriffen, die nach der Definition von Ingrid Höpel illustrierte Fabel- und Exempelsammlungen, christlich-moralisierende Tierbücher, die *Biblia Pauperum*, Heilsspiegel, Totentanz- und ‚*Ars morendi*‘-Folgen, Mode- und Ständebücher, sowie Sammlungen von „*Icones*“ berühmter Persönlichkeiten umfasst.⁶⁴ Allen diesen Formen ist neben der Verbindung von Bild und Text das Prinzip einer offenen Reihung eigen: „Eine überschaubare Anzahl von für sich jeweils ähnlichen, nach einem festen Schema aufgebauten Einzelementen wird neben- bzw. nacheinander angeordnet. Dabei kann die Reihenfolge nahezu beliebig wie bei den ‚*Icones*‘ oder Stammbüchern sein; sie kann einer traditionellen oder auch inhaltlichen Logik des Ablaufs folgen wie in den Ständebüchern, den Totentänzen, der ‚*Ars morendi*‘ oder in den illustrierten Bibeln; fast immer aber ist die Reihe beliebig erweitert, fortgesetzt oder auch gekürzt denkbar. [...] Gemeinsam ist diesen Formen und den späteren Emblembüchern auch ein moralisch-didaktisches Anliegen.“⁶⁵

Die Künstler der Holzschnittzyklen – Hans Holbein, Hans Sebald Beham, Bernard Salomon, Virgil Solis, Jost Amman und Tobias Stimmer – waren vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre, dann wieder vereinzelt ab den 1970er Jahren, Gegenstand kunsthistorischer Forschungen, unter besonderer Berücksichtigung stilkritischer Fragen. Für die Künstler Solis und Amman wurden um 1900 die Oeuvres zusammengestellt und kunsthistorische Bewertungen vorgenommen. Andreas Andresen beurteilt in seinem beschreibenden Katalog von 1864 den „manieristischen“ Stil von Jost Am-

64 Bei dem Begriff der Picta-Poesis-Tradition handelt es sich nicht um eine historisch gewachsene Gattung oder einen verbindlichen Literaturkanon. Für die ausführliche Darstellung siehe Kap. 6.1.

65 Höpel 1987, S. 12.