



## Bericht zum 17. Basler Renaissancekolloquium

am 29. Oktober 2010  
von Maike Christadler

---

### «Buchgeld - Die Versprechungen der Hypnerotomachia Poliphili»

In einer kurzen Einführung wies Achatz von Müller auf die Bedeutung der „Hypnerotomachia Poliphili“ für die Renaissance als Paradigma der Moderne hin: der „Liebeskampftraum“ des Poliphil ist zugleich Buchobjekt und bringt in der Auseinandersetzung mit dem Stoff multi- und polyvalente Bedeutung hervor. Es ist als prototypisch für die „Medienrenaissance“ im Rahmen der „Medienrevolution“ (Giesecke) gehandelt worden. Die Vielfalt seiner Deutungen entspricht den Disziplinen, die sich um eine Konstruktion der Renaissance bemühen: von psychoanalytischen über alchemistische, neuplatonische, phantastisch-danteske, symbolische und philologische Verstehensansätze bis hin zu Fragen der Autorschaft des Werkes ist es als ‚das Buch an sich‘ konzipiert und rezipiert worden – jeweils Versprechen für Unterschiedliches. Doch es bleiben durchaus Fragen offen: z.B. nach dem Gewinn oder Verlust der „Medienrevolution“, die die dem Buch eigene mediale Präsenz des Wissens häufig untergehen lässt; oder auch noch immer Fragen nach der Rolle und Funktion des Textes und seiner Bilder, nach der Intermedialität des Gesamtkonzepts und damit auch nach der Formation von Wissen – allgemein und spezifisch in diesem Werk.

**Prof. Dr. Rafael Arnold (Paderborn)**  
**Buchpreis. Die «Hypnerotomachia Poliphili»**

Was Arnold im Titel seines Vortrags wortspielerisch schon aufgerufen hatte, gliederte er in seinem Vortrag in zwei größere Kapitel: Er handelte im ersten Teil vom Buchpreis als einer ökonomischen Kategorie, die ganz konkret nach den Kosten für ein Exemplar der Hypnerotomachia fragte. Arnold konnte anhand von Quellen zeigen, dass man ca. einen Dukaten für den Erwerb des Buches aufbringen musste – womit sich gleich die Frage nach einer Umrechnung für modernes Kostenempfinden stellt. Für einen Dukaten konnte man um 1500 z.B. auch 25 kg Muskatnüsse erwerben; oder man orientiert sich am Goldwert eines Dukaten, der 3,5 g wog – und so heute etwa 125 Franken kosten würde. Hier allerdings ist – was Achatz von Müller in der Diskussion zur Sprache brachte – der heutige Handelswert der Hypnerotomachia weit höher. Doch dieser ‚Mehrwert‘ spielte im Vortrag Arnolds keine Rolle.

Im zweiten Teil seines Beitrags fasste Arnold den Buchpreis als einen Lobpreis, den er über den Nachweis berühmter Besitzer (oder Kenner) des Buches fasste, wie Rabelais, Castiglione oder Dürer.

Diese kurze Aufzählung verweist bereits auf die internationale Rezeption des Buches, das bereits im 16. Jahrhundert ins Französische und Englische übersetzt wurde. Aber nicht nur eine sprachlich-literarische Rezeption lässt sich nachweisen, sondern auch eine visuelle: die Holzschnitte wurden in anderen Illustrationen weiter getragen, aber z.B. auch in eine Relief transponiert.

Dennoch war der Druck zunächst ein (ökonomischer) Flop. Erst das 18. Jahrhundert entdeckte die Hypnerotomachia wieder, v.a. auf Grund ihrer Rätselhaftigkeit, deren Wirkung in Sprache und Bild bis ins 20. u. 21. Jahrhundert nachzuverfolgen ist. Dabei gab es immer auch kritische Stimmen, wie z.B. die des italienischen Literaturkritikers und Philosophen Benedetto Croce, der der Sprache Francesco Colonnas ihre Künstlichkeit vorwarf und erklärte, das Buch sei nur aufgrund seines „allone misterioso“ (geheimnisvoller Aura) berühmt.

Den letzten Teil seines Beitrags nun widmete Arnold der Erklärung genau dieses Mysteriosums, das er zum Großteil der Sprache des Buches zuwies. Diese Sprache ist eine Mischung von Latein, Griechisch und verschiedenen italienischen volgare-Varietäten und ist zudem durch eine gehäufte Nutzung ‚altertümlicher‘ Wortformen charakterisiert. Sie inszeniert ein unerschöpfliches Spiel mit dem lexikalischen Reservoir, mit onomastischen Listen, wie z.B. der Aufzählung von Blumen u.a.; sie listet unzählige Synonyme und setzt Worte phantasiereich zusammen. In diesem Überfluss werde Präzision suggeriert, die jedoch durch Überdeterminierung zu Diffusität führe. Grenzen der Sprache würden ausgelotet und überschritten – worin nach Arnold die eigentliche Versprechung der Hypnerotomachia liegt.

**Prof. Dr. Sabine Heiser (Darmstadt)**

#### **Akkumulation und Reduktion. Bild- und Verblüffungsstrategien in der «Hypnerotomachia Poliphili» und in Sebastian Brants Narrenschiff**

In ihrem Vergleich der beiden Inkunabeln, die beide praktisch zur gleichen Zeit aber doch an sehr unterschiedlichen Orten erschienen sind, lenkte Sabine Heiser den Blick vor allem auf die Illustrationen, bzw. das Text-Bild-Verhältnis. Sie interpretierte die reiche Ausstattung der beiden Bücher mit Holzschnitten als Effekt eines Standardisierungsprozesses des Textes, der durch die Hinzufügung von Bildern wiederum individualisiert werde. Vor einem Hintergrund, der Bilder als ‚immaterielle Währungen‘ konzipiert, in denen Wissen und Bedeutung akkumuliert werden kann, werden die Illustrationen der Hypnerotomachia und des Narrenschiffs zu spezifischen Qualitäten der beiden Bücher, die ihre Form, ihre Aussage und ihren Wert maßgeblich mitbestimmen.

Mit ihrer genauen Analyse der Holzschnitte der Hypnerotomachia im Kon-Text der Poliphilus-Geschichte konnte Sabine Heiser zeigen, dass die Illustrationen einen eigenen Bild-Text bilden, aber zugleich die erzählte Geschichte visuell umsetzen und um weitere Facetten bereichern. So spielen Bilder und Text beide mit Beschreibungen, die in beiden Medien spezifisch umgesetzt sind und jeweils andere Effekte erzielen. So schildert der Text den Nymphenbrunnen als eine Nymphe aus Fleisch und Blut, aus deren Brustwarzen warmes und kaltes Wasser strömt, das eine reiche Vegetation hervorbringt. Die Schönheit der Statue wird sogleich mit der Venus des Praxiteles verglichen – berühmt vor allem aufgrund ihrer großen Lebendigkeit. Der Holzschnitt dagegen präsentiert ein stark abstrahierendes Bild im Stil der ‚ligne clair‘; die Nymphe hat wenig Fleischliches und ihre Funktion als Brunnenfigur bleibt völlig verborgen. Beide Zeichensysteme, Bild und Text, scheinen hier in einen Paragone einzutreten, in dem die Literatur als eigentlich erotisches Medium den Sieg davon zu tragen scheint. Dem Leser/Betrachter wird jedoch zudem deutlich gemacht, dass die beschriebene Nymphe jeweils gemäß ihrer medialen Repräsentation wahrgenommen wird.

Für Brants Narrenschiff legte Sabine Heiser überzeugend dar, wie intensiv und konstruktiv Bilder und Texte als Einheit wahrgenommen werden – und wahrgenommen werden sollen. Schrifteinfügungen in Bilder und selbst das Bildsignet des Druckers Johann Bergmann von Olpe wurden in der Analyse der Autorin zu bedeutungstiftenden Medien, die – wie sie überzeugend zeigen konnte – in ganz raffinierter Weise um den Autor des Werks, Sebastian Brant, kreisen. Worte werden im Narrenschiff quasi zu signethaften Bildern, die Bilder ihrerseits werden über ergänzende Worte suggestiv

aufgeladen. So konnte Heiser Bezüge zwischen dem Titelblatt, dessen eingeschriebenen Worten, dem Autor – Brant, der als Doktor Gryff bezeichnet wird – und dem Bild und den Versen des ersten Kapitels herstellen. Dort ist ein falscher (nährischer) Gelehrter mit unnützen Büchern vorgestellt, und die Verse ergänzen: Das jch sytz vornan in dem schyff / Das hat worlich eyn sundren gryff – womit der Doktor des Titelblatts zusammen mit dem Büchernarren aufgerufen wird. Zwischen Bild und Text können Leser / Betrachter Hinweise aufnehmen und weiterspinnen, sie können unerwartete Muster und Verweisstrukturen entdecken, die sich erst im Zusammenspiel der beiden Medien Wort und Bild herstellen lassen. Für das Gelingen des Unterfangens – und das gilt ebenso für die Hypnerotomachia Poliphili – ist jedoch die Aufmerksamkeit gefragt, die selbst der geringsten Nebensächlichkeit gewidmet werden muss, um die idiosynkratischen Effekte des Mehrwerts des Bildes zu genießen.

**PD Dr. Norbert Ott (München)**

### **Markt-Strategien. Zur Produktion illustrierter Handschriften und Drucke in Spätmittelalter und früher Neuzeit**

Norbert Ott richtete den Blick weniger konkret auf die Hypnerotomachia Poliphili, machte vielmehr den Übergang vom handschriftlichen zum gedruckten Buch zu seinem Thema – mit der These, dass schon vor der Durchsetzung des Drucks der Herstellungsprozess des illustrierten Buches aus ökonomischen Gründen rationalisiert worden sei. Die Form des gedruckten Buches habe sich zunächst am Vorbild Handschrift orientiert, erst im Zuge seines Markterfolges hätten die technologischen Veränderungen in der Herstellung zur Entstehung des Buchholzschnitts als eigenständiger Kunstform geführt.

Im Übergang vom Manuskript zum Frühdruck lag nach Norbert Ott weniger ein Bruch denn Kontinuität: Layout, Textgestaltung und Bebilderung waren im Frühdruck der Handschrift möglichst ähnlich – fast scheine es, man habe Angst vor der Sichtbarkeit der neuen Technologie gehabt.

Diese Beobachtung gilt auch für die Illustrationen, vor allem der volkssprachlichen Literatur. Ganze Bilderfolgen werden von den Codices in Holzschnitte übertragen und generell wird der Holzschnitt stilistisch der Federzeichnung der Manuskripte angeglichen – so dass die gedruckte Illustration wie die gezeichnete aussah. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurde der Holzschnitt als Medium mit eigenen Möglichkeiten wahrgenommen, in seiner spezifischen Linearität, in seinen Kontrasten und der Wirkung seiner schwarz-weiß Ausführung. Doch zunächst ist in der Frühzeit der gedruckten Illustration die Wiederholung der gleichen Holzschnitte für den Druck geradezu konstitutiv, allerdings nicht, ohne auch hier Sinn in der Gegenüberstellung von Bild und Text zu produzieren. Dennoch ist die Ökonomisierung des Herstellungsprozesses deutlich sichtbar und Typisierung und Multifunktionalität gehen miteinander einher.

Die Mehrfachverwendung setzt sich schließlich sogar über Textgrenzen hinweg und geht in die Ikonographie verwandter literarischer Stoffe, was Ott am Beispiel des Alexanderromans von Johann Hartlieb zeigte, der zunächst von Johann Bämle 1473 illustriert wurde und der in den folgenden Ausgaben von Anton Sorg bis 1483 mit z.T. denselben, aber auch (z.T. seitenverkehrt) kopierten und zusätzlich aus anderen Werken übernommenen Holzschnitten versehen wurde. Ab 1488 verlagerte sich der Druck des ‚Alexander‘ von Augsburg nach Straßburg, wo die Illustrationen wiederum übernommen, kopiert, ergänzt und um Holzschnitte anderer Werke bereichert wurden, so dass 1503 aus den ursprünglich 28 Holzschnitten 74 geworden waren. Mit der Übernahme zahlreicher Illustrationen aus anderen Schriften wird der Textbezug immer schwächer, während das Bildmaterial sich ständig vermehrt und immer verfügbarer wird. Denn wurde zunächst nur aus thematisch ähnlichen Schriften kompiliert, so gelangten ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch Holzschnitte aus völlig anderen Schriften in den ‚Alexander‘, so aus dem ‚Laurin‘ und gar aus den ‚Heiligenleben‘.

Diese Rationalisierung des Druckverfahrens hat ihre Anfänge bereits in der Produktionsweise von Handschriften im 15. Jahrhundert, die quasi seriell hergestellt wurden. Von der Forschung irreführend

als „Volkshandschriften“ bezeichnet, waren diese zwar tatsächlich wesentlich günstiger in der Herstellung als Pergamentcodices; und sie waren auch für einen breiteren Markt entwickelt worden, aber ihre leichte Verfügbarkeit machte sie schließlich auch für die Gelehrten interessant, die vorher Zielgruppe der Codices gewesen waren.

Am Beispiel der Werkstatt des Diebold Lauber aus dem elsässischen Hagenau erläuterte Ott den arbeitsteiligen Produktionsprozess und die textuell-visuellen Charakteristiken dieser späten Handschriften. Thematisch liegen vor allem Schriften vor, die hohen Absatz versprachen, wie „Parzival“, „Tristan“ und andere höfische Literatur. Zunächst wurde in einem rationalisierten Verfahren erst der Text abgeschrieben, für die Illustrationen wurden Lücken gelassen. Die Zeichnungen konnten dann – vermutlich sogar an einem anderen Ort – von verschiedenen Vorlagen übernommen und ‚seriell‘ eingefügt werden, was zu einer deutlichen Stereotypisierung geführt hat. Ott macht für diese Entwicklung wiederum ökonomische Bedingungen verantwortlich, u.a. die Herausbildung von ‚Bücherfreunden‘, die für den eigenen Bedarf anfertigen ließen. Aber auch die Bildproduktion passte sich den Produktionsbedingungen an: mit einem kleinen Vorrat an Figuren, die durch bestimmte Eigenschaften charakterisiert sind, kann ein immer gleiches Kompositionsschema variiert und auf neue Bildinhalte hin akzentuiert werden. Über Darstellungsformen und –formeln wurde frei verfügt. In dieser variierenden Wiederholung zeichnet sich durchaus das Verfahren des frühen Drucks ab, der denselben Holzschnitt zur Illustration verschiedener Episoden verwendete.

Bis sich der Buchdruck und mit ihm der Holzschnitt zu einer eigenständigen Kunstform entwickelte, unabhängig von den frühen Buchherstellungsprozessen, dauerte es noch eine ganze Weile. Und auch diese Ablösung von seinem Vorbild verdankt der Buchdruck ökonomisch-technischen Bedingungen: so wurde z.B. der Kolorierung erfordernde Umriss-Holzschnitt von einem graphischeren Holzschnitt abgelöst, der den zusätzlichen Arbeitsschritt des Ausmalens nicht mehr erforderlich machte. Diese ‚Entdeckung‘ der eigenen künstlerischen Qualität des Holzschnitts führte schließlich vermehrt dazu, dass Bücher auf den Markt kamen, deren Illustrationen sich mit großen Meisternamen verbinden lassen, was zu einer Aufhebung der Grenzen zwischen Buchillustration und freier Graphik führte.