

zwei, sondern eine große Kremser Schmidt-Ausstellung in Wien zu veranstalten und diese mit einem umfangreichen Forschungsprojekt zu verbinden. Die letzte systematische Untersuchung der Werke dieses Malers ist immerhin schon dreißig Jahre her. Außerdem hätte eine große Schau in Wien sicher auch viele Besucher dazu angeregt, die zahlreichen niederösterreichischen Sammlungen und Stifte zu besuchen, aus denen die Ausstellungsstücke stammten. Somit bleibt nur zu hoffen, dass eine neuerliche konsequente Bearbeitung von Martin Johann Schmidts Werk durch diese beiden Ausstellungen und das Symposium in Krems zumindest angeregt wurde.

ANNA SIMON
Wien



Catarina Zimmermann-Homeyer; Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 36); Wiesbaden: Harrassowitz 2018; 464 S., 88 s/w-Abb.; ISBN 978-3-447-10939-0; € 98

Es handelt sich bei diesem Band um eine veröffentlichte Dissertationsschrift zu Buchillustrationen der Inkunabel- und Postinkunabelzeit. Als besonderes Verdienst kann für diese Schrift herausgestellt werden, dass sie mit großer Vollständigkeit die vorhandene Literatur zusammenstellt. Außerdem hat die Autorin zahlreiche Quellen aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen und somit einem weiteren Leserkreis zugänglich gemacht. Sehr gut arbeitet die Schrift das vorhandene Wissen zu den Druckern jener Zeit um 1500 heraus und bindet zahlreiche neue Quellen ein. Bis heute nicht selbstverständlich in der Behandlung von Buchillustrationen ist der Anspruch, nicht nur die einzelnen Bilder, sondern das Buch in seiner Gesamtheit und im Vergleich mit anderen Ausgaben und Editionen zu betrachten. Dieser für Buchillustrationen notwendige Ansatz ist immer noch erfrischend und neuartig in der kunsthistorischen Literatur zu Büchern und ihren Illustrationen.

Die Dissertation geht von der Beobachtung aus, dass – bis die ersten bebilderten Terenz-Komödien 1493 bei Johannes Trechsel in Lyon erschienen – kein lateinischer Klassiker mit Illustrationen gedruckt wurde, während die volkssprachlichen Ausgaben schon Illustrationen aufwiesen (31). Diese durchaus spannende Beobachtung wird dann zum hauptsächlichen Kriterium für die Eingrenzung des zu studierenden Materials gewählt, womit aber ein methodisches Problem entsteht. Das Hauptanliegen der Autorin scheint es, gegen die Unterstellung früherer Forscher zu argumentieren, die aufgrund dieser Beobachtung den humanistischen Gelehrten dieser Zeit eine Bilderfeindlichkeit unterstellten. Dieses Anliegen ist sicher richtig, und doch kann die

Sprache der Publikationen nicht notwendigerweise zur methodischen Eingrenzung des zu bearbeitenden Materials genutzt werden. Hier wäre zunächst zu fragen, was sich mit der Volkssprache ändert und das ist in der frühen Neuzeit durchaus die Leserschaft. Auch wenn die Eliten und Gelehrten in Lateinschulen früh in dieser Sprache unterwiesen wurden, konnte ein Verleger mit volkssprachlichen Ausgaben auch die Leser erreichen, die des Lateins nicht vollumfänglich mächtig waren. Während das Interesse der gelehrten Leser eher auf den verschiedenen Kommentaren der Literatur lag, konnte dieser gesamte Apparat in volkssprachlichen Editionen wegfallen und die Werke mit Bildern angereichert werden. Aus verlegerischer Sicht war die Aufnahme von Bildern sicher immer ein Weg, die volkssprachlichen Ausgaben für Käufer interessant zu machen, während die kostspieligen Bilder wenig am Absatz der lateinischen Ausgaben geändert hätten. Zudem sind die Bilder der Ausgaben ab 1493, wie die Autorin schlüssig am Straßburger Terenz darstellt, sehr didaktisch aufbereitet und lassen auf eine eher schulische Verwendung der Bücher schließen. Dass ab 1493 lateinische Ausgaben illustriert wurden, könnte folglich an einem neuen Einsatzbereich oder einer neuen Leserschaft der lateinischen Ausgaben liegen und weniger an der Sprache selbst. Der wesentliche Unterschied zwischen illustrierten lateinischen Klassikern und illustrierten volkssprachlichen Klassikern wäre aber noch zu zeigen und wird sich möglicherweise mehr am anvisierten Publikum orientieren als an der Sprache an sich. Über den Fokus auf Johannes Reinhard, genannt Grüninger, der sich von 1482 bis 1532 in Straßburg sehr erfolgreich auf illustrierte lateinische Ausgaben spezialisiert hatte, wurde in der vorliegenden Arbeit versucht, der Menge der Editionen Einhalt zu gebieten. Denn schon ohne die volkssprachlichen Ausgaben ist die untersuchte Zahl an Editionen für ein Promotionsvorhaben extrem groß und so bleibt zu fragen, ob die Eingrenzung nicht entlang anderer Linien hätte erfolgen müssen.

Die Illustrationszyklen der verschiedenen angesprochenen Editionen umfassen selten weniger als 100 Illustrationen und neben allen lateinischen Terenz-Ausgaben (Basel 1492/93 ungedruckt, Lyon 1493, Venedig 1497, Straßburg 1496, 1499, 1503, 1511) untersucht die Autorin auch eine illustrierte Boethius-Ausgabe von 1501 und eine Vergil-Ausgabe von 1502, jeweils unter Berücksichtigung der volkssprachlichen Ausgaben und der venezianischen Adaptionen. Der Anspruch an ihre Untersuchung, der in der Einleitung formuliert wird, ist sehr hoch: Es sollen die Arbeitsprozesse und die Intentionen der Drucker, Herausgeber und Entwerfer der Bilder nachvollzogen sowie schriftliche und bildliche Quellen zur Einordnung aufgespürt werden, und nebenbei will die Autorin zeigen, „wie unterschiedlich die verfügbaren Quellen zu einer frühen und experimentellen Antikenrezeption und -rekonstruktion im frühneuzeitlichen Massenmedium Buch interpretiert wurden“ (14). Neben einem gründlichen Studium der Bilderzyklen und einer paratextuellen Untersuchung soll auch die Ausbildung der beteiligten Gelehrten sowie ihre Netzwerke und die ihnen verfügbaren Schrift- und Bildquellen beforscht werden. Als ihr Hauptinteresse stellt sie die Frage, welchen Zweck die Illustration lateinischer Klassiker hatte und welches Publikum damit angestrebt wurde. Die mnemotechnische Funktion setzt die Autorin dann schon voraus, indem sie prüfen will, „inwieweit die Bilder die Lektüre besser

einprägnant machten und damit als visuelle Unterstützung für den frühneuzeitlichen Leser des antiken Textes dienen“ (14). Mit dieser Setzung verbaut sich die Autorin dann auch den Blick für andere mögliche Funktionen der Bilder.

Die ersten 146 Seiten dieser ambitionierten Dissertationsschrift sind der vergleichenden Untersuchung der Terenz-Ausgaben gewidmet, die von unterschiedlichen Gelehrten editiert wurden. Sie strebt eine umfassende Betrachtungsweise an, die Druckort, Verlagsprogramm und Rezeption gleichermaßen in die Analyse mit aufnimmt.

Die Autorin zeigt in ihrer Arbeit, dass zwischen den Ausgaben aus Lyon, Straßburg und Venedig – eventuell sogar einer ungedruckten Bilderfolge aus Basel, die hier etwas näher betrachtet wird – inhaltliche Beziehungen bestehen und folglich zwischen diesen Druckerzentren zu dieser Zeit ein Austausch stattfand. Diesen Austausch versucht sie auch an der Biographie des Straßburger Druckers Markus Reinhard festzumachen, der bis 1482 in Lyon nachweisbar ist und erst wieder 1489 im Elsass auftaucht. In der Zwischenzeit wird er in der Offizin Grüningers (Johannes Reinhard), möglicherweise einem nahen Verwandten, vermutet. Auch wenn es der Autorin nicht gelingt, hier eindeutige Beweise zu erbringen, sind solche Stellen, an denen sie die Quellenlage überprüft, sehr wertvoll für die weitere Forschung. Erfreulich ist die detailliert recherchierte, auf neuen Quellen basierende, biographische Einführung zu dem schwer greifbaren Drucker Johannes Grüninger und seiner Offizin. Letztlich zeigen die Bücher selbst, dass die jeweiligen Drucker von den Druckerzeugnissen aus den anderen Städten wussten, indem sie Inhalte und Bildfindungen aufgriffen.

Während die Ausführungen zu den jeweiligen Druckern sehr informativ sind, hätten die Diskussionen zu den Bildern einer stärkeren Reflexion bedurft. Ein Hauptdiskussionspunkt in diesem ersten Teil ist die Antikenrezeption in den Titelblättern, an der vor allem frühere Theaterwissenschaftler Anstoß nahmen oder zumindest in Erklärungsnot gerieten. Dies ist nicht weiter erstaunlich, da die grundlegenden Prämissen ihrer Bildbetrachtung mit den vorliegenden Blättern unvereinbar sind. Sie gehen davon aus, dass ein Titelblatt zu Terenz' Komödien zumindest die zur Drucklegung zeitgenössische Aufführung dieser widerspiegeln, im Idealfall aber die Aufführung der Komödien in einem antiken Theater zeigen sollte. So wird in der älteren theaterbezogenen Forschung genau das auch gesucht und mit Not gefunden, oder aber, wenn das nicht der Fall war, der Illustration ihre Qualität abgesprochen. Anstatt diese Grundannahmen der älteren Forschung infrage zu stellen, versucht die Autorin diese Argumentationen fortzuführen.

Hier hätte es einer stärkeren Auseinandersetzung mit der Frage bedurft, was denn Bilder grundsätzlich anders sein lässt als Texte. Ein ganzer Fragenkomplex bleibt an dieser Stelle ausgeklammert: Was zeichnet Illustrationen medienhistorisch aus? Wie wurden diese Bilder in ihrem zeitgenössischen Kontext gesehen und verstanden? Wie hat sich das Betrachten und Verstehen von Bildern historisch verändert? Denn was die Betrachtung von Illustrationen so verhältnismäßig einfach macht, ist der klare Kontext, in dem sie betrachtet werden können. Dafür sind Illustrationen dann auch so hilfreich für die Interpretation anderer frühneuzeitlicher Bilder, bei

denen der Kontext nicht oder nur bruchstückhaft bekannt ist, wobei eine Übertragung von Interpretationen ohne Berücksichtigung des Kontextes immer problematisch ist.

Betrachtet man die frühneuzeitliche Bildauffassung, so ist die hauptsächlich von Zimmermann-Homeyer untersuchte Frage nach der Antikenrezeption eine, die die Aufgabe der Bilder verkennt. Statt mit den Theaterwissenschaftlern nach antiker Architektur in der Abbildung zu suchen, kann der Betrachter nämlich ganz klar den Typus eines Theaters erkennen.¹ Dieser Typus eines *theatrum*, also eines Schauplatzes, ist nicht gleichzusetzen mit dem Typus eines Schauspielhauses mitsamt seiner Bühne, der gerne von den theaterinteressierten ForscherInnen gesehen worden wäre. Wie alle von der Autorin angeführten Illustrationen nämlich zeigen, sind die Zuschauer viel prominenter dargestellt als die Schauspieler oder gar eine Bühne. Das kann durchaus auch daher kommen, dass das lateinische *theatrum* neben der Bedeutung für Schauplatz auch die Zuschauer oder das Publikum bedeuten konnte. Dieser Sachverhalt wird von allen Illustrationen zweifellos dargestellt, die durchweg wohlhabende Männer in verschiedenen Rängen abbilden.

Da das Bild als Bild funktionieren muss, und nicht als Darstellung einer realen Situation gemeint ist, ist im Titelbild der Ausgabe von Lyon 1493 das Schauspiel direkt vor den Augen des Bildbetrachters aufgeführt, nicht aber vor denen der Zuschauer in der Illustration (Abb. 1). Und da es sich bei dem Buch um die Komödien des Terenz handelt, also eine Gattung, die eine „von der Wirklichkeit weithin losgelöste autonome Welt“ darstellte, deren unrealistischer Charakter sich auch dadurch zeigte, dass sie „im Gegensatz zum griechischen Sprechdrama ein Singspiel ist, in dem der größere Teil entweder zur Flötenbegleitung melodramatisch rezitiert oder sogar gesungen“ wurde, ist passend zum Genre auf der Bühne ein Flötenspieler zu sehen.² Und da, wie die Autorin selbst feststellt, „Hetären in den Stücken des Terenz eine nicht unbedeutende Rolle spielen“ (84) und sogar von dem frühchristlichen Schriftsteller Isidor als Charakteristikum von Komödien gesehen wurden (84, Anm. 334), sind eben diese im unteren Teil als Schauspiel zu sehen. Ob die darauf folgende Interpretation Zimmermann-Homeyers, dass das Titelbild die Zweiteilung des Theaters in einen gehobenen und einen niederen Bereich der Unterhaltung zeige oder gar die schädlichen Auswirkungen des römischen Theaters auf die Betrachter thematisiert werden, ist also mehr als fraglich. Darin spiegelt sich vielmehr die Auffassung der späteren BetrachterInnen und InterpretInnen, die die Autorin aber nicht weiter relativiert, sondern weitestgehend kommentarlos stehen lässt. Dazu gehört auch ihr Fazit, in diesem Titelblatt zeige sich eine erste ernsthafte Rekonstruktion des antiken Theaters, die insgesamt auf Vitruv und den ihn rezipierenden Alberti sowie Isidor zurückgehe.

Grüningers 1496 gedruckte Ausgabe des Terenz hat die Ausgabe aus Lyon weitestgehend aufgegriffen, was den Text, aber auch die Illustrationen angeht. Der

1 Siehe zum Typus: Carsten-Peter Warncke, *Sichtbare Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1985, S. 64ff.

2 Eckard Lefèvre, „Die römische Komödie“, S. 46. Sonderdrucke aus der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Originalbeitrag erschienen in: *Römische Literatur*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, Frankfurt am Main 1974, S. [33]–62.

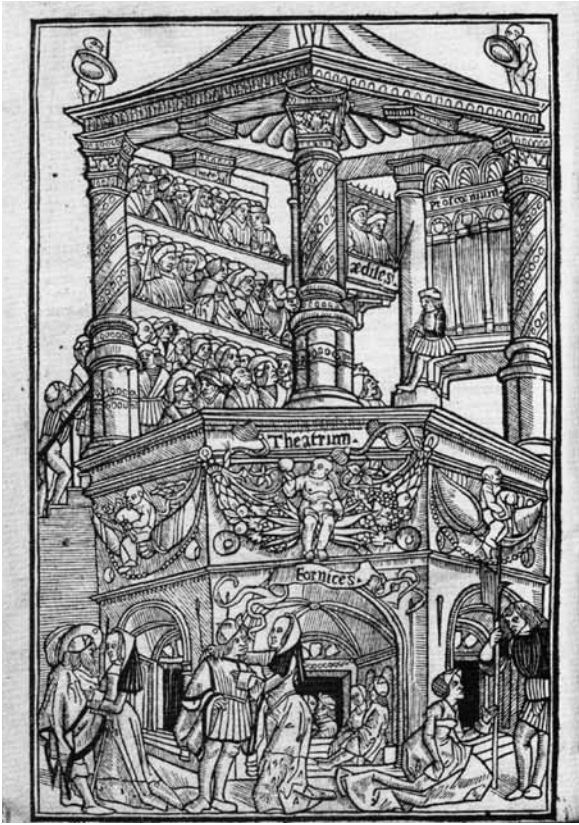


Abb. 1: Titelbild, Holzschnitt;
Terenz: *Comoediae*, Lyon:
Trechsel 1493 4° (374)

Drucker hat jedoch das Format seiner Edition grundlegend verändert und das Buch als Folio herausgegeben, während die Lyoner Ausgabe 1493 noch als Quartband erschienen war. Eine Änderung, die kaum bis gar keine Beachtung findet, was zeigt, dass dem eigenen Anspruch der Autorin, das gesamte Buch zu betrachten, schon in diesem zentralen Beispiel ihrer Arbeit nicht Genüge getan wurde. Änderungen der Illustrationen betreffen die Ökonomisierung ihrer Herstellung und ihre höhere Didaktisierung sowie eine andere Interpretation des Typus *theatrum* im Titelbild (Abb. 2). Auch hier ist die Suche der Autorin nach der Darstellung eines „antiken Theater[s], beziehungsweise [...] Schauspielhaus[es]“ (110) fehlgeleitet. Wie im vorherigen Titelbild geht es in diesem Blatt nicht um die Rekonstruktion eines Theaters, ob antik oder zeitgenössisch. Worum es geht, ist das Zeigen eines Schauplatzes und von Zuschauern. In diesem Titelblatt sind die Zuschauer viel lebhafter dargestellt als in dem drei Jahre älteren Blatt: die Männer zeigen und reden über das unten Dargestellte. Wichtig in der Darstellung ist die soziale Stellung der gezeigten Zuschauer, die 1499 im Vorwort von Jakob Locher, dem zweiten Herausgebers des lateinischen Grüninger-Terenz, dezidiert angesprochen wird. In diesem Vorwort ist der gelehrte Herausgeber

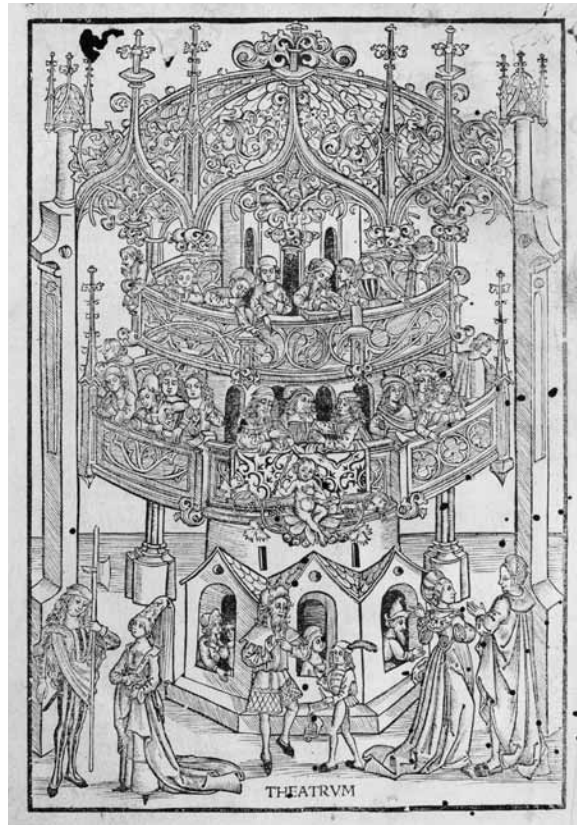


Abb. 2: Titelbild, Holzschnitt;
Terenz: *Comoediae*, Straßburg:
Grüninger 1496, 2° (376)

voll des Lobes über dieses Titelblatt.³ Wie die Illustration selbst hebt Locher den Zuschauer hervor, nicht den Schauspieler und stört sich nicht weiter daran, dass seine Beschreibungen des „weiten Runds des Amphitheaters“, der „Theaterplätze, die mit Vorhängen umhüllt, mit Tapisserien geschmückt, mit phönizischem Purpur verziert, gewissermaßen in einem höchst eleganten Arrangement und mit Mosaikbildern bunt-scheckig ausgestattet sind“, nur am Rande mit der bildlichen Darstellung übereinstimmen. (49, Anm. 668) Für ihn war das Gezeigte offenbar zufriedenstellend, was die zentrale Aussage, nämlich den Reichtum der Verzierungen, anging. Was gezeigt wird, sind gut gekleidete Zuschauer in einer fantastischen, aber reichen und aufwendigen Architektur, die eindeutig als solche zu erkennen ist, während die beiden Paare in den unteren Ecken die im Buch befindliche Literatur als Komödien identifizieren. Sehr schön rezipiert dieses Titelblatt im Übrigen Vitruvs Erklärung zur Dekoration von Komödien: Im Gegensatz zu der „tragischen Dekoration, die mit Säulen, Giebeln, Bild-

³ Terenz, *Comoediae*, Straßburg 1499, S. 2, online abrufbar: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iv-78/0002/image> (Zugriff zuletzt am 11.2.2019).

Ähnlich der Erörterung der Titelblätter diskutiert die Autorin die Illustrationen unter starker Bezugnahme auf ältere und teils fachfremde Aussagen. Sie rezipiert vor allem Stellungnahmen über die Qualität und den ästhetischen Wert der Illustrationen sowie deren frühere stilistische Bewertung, ohne die Bilder an sich wirklich zu untersuchen. (119–124) Interessant wäre beispielsweise, ob sich die sozialen Marker des Straßburger Titelbildes auf den Illustrationen wirklich wiederfinden und ob zum Beispiel die gezeigten Häuser inhaltliche Bedeutungen haben.

Die Illustrationen der einzelnen Szenen gehen auf die Illustrationen aus Lyon zurück, wurden in Straßburg aber kostensparender gedruckt: Statt 157 größere Blöcke schneiden zu lassen, wurden 88 kleine hochformatige Blöcke geschnitten, die Personen oder Gebäude zeigen, und dann je fünf nach Bedarf so kombiniert, dass sie passend zu der Szene die handelnden Personen darstellen. (Abb. 3) Das war eine Abwandlung der in der Frühzeit des Buchdrucks üblichen Illustrationspraxis, in der häufig dieselben Abbildungen zur Illustration verschiedener Textstellen verwendet wurden.⁶ Diese Praxis wurde nur unterbrochen, wenn Schlüsselszenen nicht in dieser Art dargestellt werden konnten. Auch im Straßburger Band wurden in zwei Szenen zusätzliche Holzschnitte angefertigt, da das Personal dieser Szenen die fünf zur Verfügung stehenden Stellen überschritt. (123)

Eine dritte Neuerung dieser Ausgabe bestand darin, jede Komödie einzeln mit einem ‚Argumentumbild‘, also einem Frontispiz, zu versehen. Zwischen diesen Argumentumbildern und den Illustrationen bestehen inhaltliche Zusammenhänge, beispielsweise sind die Figuren in direktem Bezug zu den Illustrationen gestaltet, aber die großformatigen Einführungsbilder fassen, unter Zuhilfenahme graphischer Linien, die gesamte Komödie zusammen und nicht nur einzelne Szenen (Abb. 4). Sie sind begleitet von einer schriftlichen Erklärung, einer *Declaratio Figuræ*, die wiederum das Bild und die Konstellation der *personae dramatis* erklärt. Zu Recht sieht die Autorin in den visuellen Beigaben dieser Ausgabe einen didaktischen Impuls, der explizit in den Argumenten dargelegt wird. Bildlich wird diese Intention verstärkt durch die Linien, die dem Leser die Beziehungen klar vor Augen bringen sollen. Dazu ist das Bild in Regionen aufgeteilt, in denen die Häuser der handelnden Personen dargestellt sind. Im Bild sind aber auch die sozialen Unterschiede herausgearbeitet, die jeweils das Grundproblem in den Handlungssträngen der Komödien darstellen. Sie zeigen sich nicht nur in Kleidung, sondern auch in der gezeigten Architektur und sind sprechende Bilder, die die jeweilige Position der Figuren nicht nur im Stück vor Augen führen, sondern auch ihre gesellschaftliche Position erklären. (133)

Das Fazit, dass es sich hierbei um keine Bühnenbilder handle, sondern um visuelle Argumente oder visuelle Zusammenfassungen der Komödien, möglicherweise für Schüler zur Erleichterung des Lesens, hätte durchaus aus dem visuellen Material selbst entwickelt werden können. Wie in den Kapiteln zuvor werden diese Erkennt-

6 Carsten-Peter Warncke, *Sichtbare Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1985, S. 64.



Abb. 4: Argumentumbild zu *Eunuchus*, Holzschnitt; Terenz: *Comoediae*, Straßburg: Grüninger 1496 2° (388)

nisse aber zumeist aus den Zitaten anderer ForscherInnen gewonnen und wenig am Bild selbst erarbeitet.

Dazu gehört auch die Erkenntnis, dass die Argumentumbilder mnemotechnische Aspekte aufweisen. Diese stammt hauptsächlich daher, dass diese Illustrationen ausschließlich aus der Perspektive des Theaters betrachtet wurden und nicht, wie es angebracht wäre, aus der der Buchillustration. (138f.) Verwirft man den Wunsch, darin einen Spiegel zeitgenössischer Aufführungspraxis zu sehen, so stellt man fest, dass auch hier Vitruvs Anspruch, die Komödie in der Stadt zu platzieren, zunächst Genüge getan wird. Das Geschehen ist als Komödie im städtischen Umfeld erkennbar, der Leser kann sich auf die Handlung vorbereiten, das eigene Theaterspiel im Kopf imaginieren und sich beim Lesen immer wieder die Konstellationen oder Personen vor Augen führen. Die Illustrationen der einzelnen Szenen helfen dabei und sind zudem ein visueller Anker, der dem Leser eine schnelle Einordnung erlaubt. Es ist unbestreitbar, dass Illustrationen im Drama sicher auch einen mnemonischen Aspekt aufweisen und doch wäre eine Analyse ihrer sonstigen Funktionen wünschenswert gewesen. Denn es sind vor allem diese Argumentumbilder, die in den folgenden

Octav-Ausgaben (1503 und 1506) des Verlegers Johan Prüss d.Ä. in Straßburg übernommen werden.⁷ In diesen Ausgaben fehlen die *Declarations*, die Grüninger noch zu den Bildern druckt, was darauf schließen lässt, dass die Bilder als genügend erklärend betrachtet wurden. So bleibt die Analyse an der Oberfläche der von TheaterwissenschaftlerInnen vorgeschlagenen Erklärungen, ohne dass sich die Kunsthistorikerin davon zu befreien und in die Tiefe vorzudringen vermag. Das wird sicher an der ungenügend erfolgten Einschränkung des zu untersuchenden Materials liegen.

Nach 180 Seiten beginnt dann Teil C, *Sebastian Brant und die Illustration der Straßburger Vergil-Ausgabe von 1502*. So richtig einleuchtend ist die Aufnahme der nun folgenden Besprechungen in das Buch nicht. Es handelt sich nicht um vergleichbare Literatur: Terenz mit den gesammelten Werken Vergils oder Boethius' *Consolatio Philosophiae* in Beziehung zu setzen, scheint nicht zielführend, da diese Werke gänzlich anderen Gattungen angehören und auch ganz andere Erwartungen der Leser bedienen. Offensichtlich hatte der Verleger mit der Herausgabe einer Vergil-Ausgabe höhere Ansprüche zu erfüllen, was die Illustrationen anging. Im Gegensatz zu den Komödien von Terenz und Plautus handelt es sich bei diesen Illustrationen um großformatige Holzschnitte; für die Arbeiten Vergils oder Boethius' konnten sie nicht in der gleichen Art wie für Terenz gestaltet werden.⁸

Wieder versucht die Autorin, die mnemonischen Aspekte der Illustrationen der Boethius-Ausgabe von 1501 hervorzuheben. Während diese mnemonische Funktion bei einer für reiche Lateinschüler konzipierten Ausgabe von Komödien möglicherweise noch zu suchen sein mag, ist sie das bei Boethius' Buch zur Philosophie nicht mehr unbedingt und es wäre nach weiteren Funktionen zu fragen. Dass der Redakteur Johannes Kurtz am Beginn des Buches darauf hinweist, dass die 79 Holzschnitte den Leser unterhalten und überzeugen mögen, hätte ernst genommen werden müssen. Denn das ist ein klar formulierter Anspruch an Bilder, der die rhetorische Forderung an Texte widerspiegelt und für die frühe Neuzeit an anderer Stelle bezeugt ist. (190)

Gleichermaßen hätten die weiteren Bedeutungsebenen, die durch die zeitgenössische Illustration der *Aeneis* in Grüningers Vergil-Ausgabe von 1502 ins Spiel kommen, noch mehr Beachtung verdient. Was für eine Bedeutung hatte denn die *Aeneis* für die Zeitgenossen? Die vielen Anleihen aus anderen Illustrationsfolgen zeigen, dass diese illustrierte Ausgabe des Vergil einen reichen Schatz an Verknüpfungen und Interpretationsansätzen bietet und weitere Aufmerksamkeit verdient hat. Ob der Herausgeber Sebastian Brant tatsächlich der *inventor* der zahlreichen Illustrationen war, bleibt Spekulation. Seine Vorrede, die zu dieser Vermutung Anlass bietet, war hochrhetorisch und bediente sich zahlreicher Tropen, wie zum Beispiel der, dass die Bilder für die Ungelehrten seien, die den Text nicht lesen können. Ein weiterer Grund,

7 Erfreulich ist die vergleichende Untersuchung der Druckstöcke: Während die Linien der Grüninger-Ausgaben mit Metallstreifen hervorgerufen wurden, wurden bei Prüss Kordeln benutzt, deren Abnutzung auf den Drucken zu beobachten ist. (160)

8 Aus diesem Grund ist eine Vergil-Ausgabe auch nur bedingt mit einer Ausgabe des Terenz oder Plautus zu vergleichen.



Abb. 5: Illustration Aeneis I, Holzschnitt koloriert; Vergil: Opera, Straßburg, Grüninger 1502 2° (428)

den Brant nennt, ist die erhöhte Einprägbarkeit des Textes durch die Illustrationen. Dazu lobt Brant die Malerei und hebt sie hervor, indem er die berühmtesten Meister der griechischen und römischen Antike nennt, um die Illustration seiner Vergil-Ausgabe zu rechtfertigen. (232f.) All diese Argumente begründen rhetorisch die Anwesenheit der Bilder und zeigen eine sich verändernde Einstellung zu Bildern. Die Funktion der Bilder beschränkt sich jedoch nicht auf diese Begründungen.

So scheint auch in der Analyse der Vergil-Ausgabe ein moderner Anspruch von Zimmermann-Homeyer an die Illustrationen durch (Abb. 5). Sie schreibt beispielsweise: „Als erstes fällt dem heutigen Betrachter auf, dass die Handlung des antiken Versepos in die oberrheinische Gegenwart verlegt ist. Dies ist in der Forschung stets der größte Kritikpunkt der Straßburger Vergil-Illustrationen: der als gotisch oder mittelalterlich klassifizierte Stil der Bilder zu Beginn der Renaissance, wo man doch bereits auf ein antikisierendes Formenrepertoire hätte zurückgreifen können.“ (214) Statt hier eine schlüssige Erklärung anzubieten und diesen modernen, ahistorischen Anspruch als solchen zu entkräften, lässt die Autorin solche Wertungen unkommentiert stehen oder sucht Erklärungen für diese empfundene Vernachlässigung. In der Schluss-

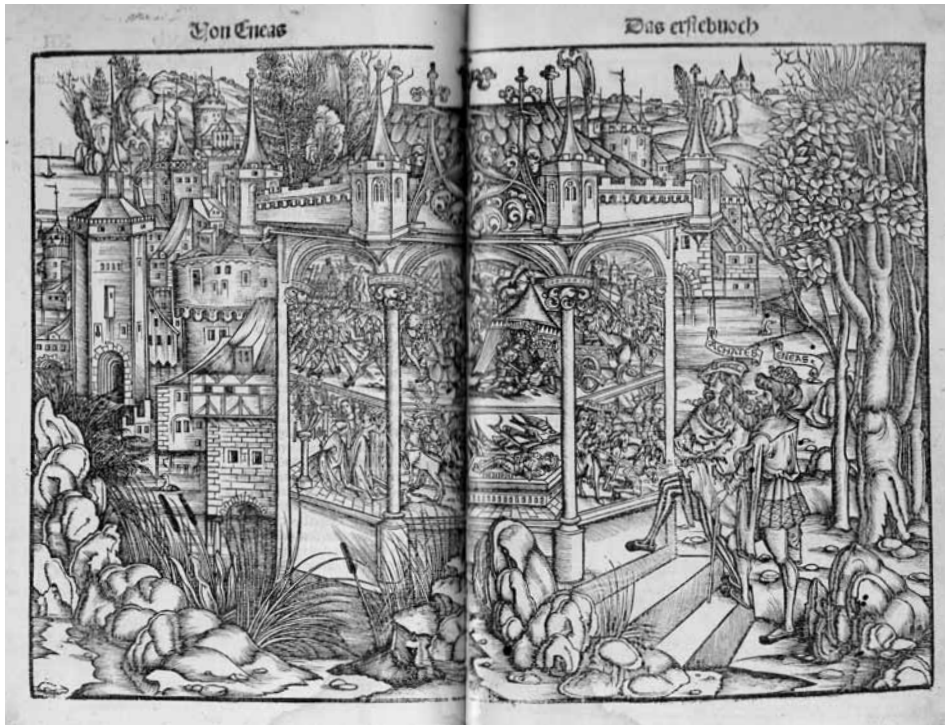


Abb. 6: Illustration Aeneis I, Holzschnitt; Vergil: Aeneis, dt. Straßburg: Grüninger 1515 2° (414f.)

betrachtung diskutiert sie folglich frühere Erklärungsversuche, warum ein zeitgenössisches Gewand für antike Inhalte benutzt wurde: „Am ehesten gilt daher für die Illustrationen noch die Vorstellung, die dem Panofskyschen ‚Law of Disjunction‘ zugrunde liegt, wonach die nordalpinen Meister weniger mit antiken römischen Bauwerken und ihrer Ornamentik vertraut waren und eine stärker quellengestützte und inhaltlich fundierte Antikendarstellung pflegten, während die südalpinen Meister das Altertum formal rekonstruierten und dabei durchaus die inhaltlichen Aspekte vernachlässigten.“ (296) In diesem Fall versucht Zimmermann-Homeyer aufzuzeigen, dass die Terenz-Ausgaben ja durchaus antikes Material rezipieren; da aber ihre Analyse nicht überzeugend ist, verliert dieses Argument hier an Kraft. Man hätte stattdessen aufzeigen können, dass der Maßstab, der an die Illustrationen getragen wurde und der sich an einer wie auch immer gearteten Rekonstruktion der Antike orientiert, der falsche Anspruch für diese Illustrationen ist, die ihr Publikum erfreuen und überzeugen wollen.

Auch im Schlusswort fehlt also eine klare kunsthistorische Positionierung, die zeigt, dass es den Illustratoren gar nicht darum ging, eine inhaltlich fundierte Antikendarstellung zu pflegen, sondern dass sie eine aus der Illumination tradierte Bildsprache benutzten, um bestimmte im Buch beschriebene Sachverhalte zu zeigen. Zu

verdeutlichen, worum es den Illustratoren nun ging und welche Bilder und Konnotationen sie benutzten, um die Inhalte zu transportieren, wäre also eine noch zu erfüllende Aufgabe. Selbstverständlich rezipieren die Illustrationen die Antike, aber eben nicht in der seit dem 18. Jahrhundert gewünschten Form – das war vor allem nicht Hauptaufgabe der Illustrationen. Ihre Form ist dann aber nicht mit einer stärkeren, moraldidaktischen Funktion der Bilder zu erklären, sondern mit einem gänzlich anderen Verständnis von der Bedeutung von Zeichen. Die Arbeit bleibt häufig auf der deskriptiven Ebene und fasst vorhergegangene Meinungen, meist zum Stil der Illustrationen, zusammen. Anstatt die Bücher und ihre Bilder von einem selbst definierten Interpretationsansatz zu betrachten, lässt sich Zimmermann-Homeyer von den zahlreichen Meinungen und Interpretationen der TheaterwissenschaftlerInnen irritieren, die aufgrund ihrer Fragestellung und ihres Blickwinkels die Bilder einem ahistorischen Anspruch unterwerfen. Eine konkretere, dezidiert kunsthistorische Fragestellung hätte hier sicher Abhilfe geschaffen und hätte auch zur besseren Eingrenzung des Materials beigetragen.

Die Arbeit beleuchtet einen spannenden Zeitraum in der Buchgeschichte, in dem sich die vielen Versuche der Buchdrucker zu Traditionen zu verfestigen beginnen. Die Autorin hat viel interessantes Material in ihrem Buch versammelt und zudem eine Fülle neuer Quellen fruchtbar gemacht. Die Arbeit bietet ungeachtet ihrer methodischen Mängel eine gute Arbeitsgrundlage für folgende Untersuchungen und wird künftig zu Rate gezogen werden müssen, wenn die Buchillustration um 1500 im Zentrum des Forschungsinteresses steht. Auch wenn die zahlreichen Editionen teilweise nur oberflächlich besprochen werden, so macht das Buch Lust auf eine stärkere Auseinandersetzung mit den schönen Ausgaben.

GITTA BERTRAM
Tübingen



Philipp Oswald (Hrsg.); Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau bis Mexiko (Bauwelt Fundamente 164); Basel: Birkhäuser Verlag 2019; 560 S.; ISBN: 978-3-0356-1724-5; € 29,95

Das gut 550-Seiten starke und kleinformatige Taschenbuch ist Anfang des Jahres in der traditionsreichen, architekturtheoretischen Reihe *Bauwelt Fundamente* erschienen und fügt sich in die lange Publikationsliste anlässlich des Bauhaus-Jubiläumsjahres ein. Als vordere Umschlagseite wurde das Rückcover der von Hannes Meyer gestalteten

Werbebrochüre *junge menschen kommt ans bauhaus* von 1929 programmatisch passend