Buchmalerei in Serie : zur Frühgeschichte der Vervielfältigungskunst

Autor(en): **Stamm, Lieselotte E.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **40 (1983)**

Heft 2: **Die Buchmalerei des Mittelalters und ihre Beziehungen zu anderen Gattungen = L'enluminure du moyen âge et ses relations avec les autre techniques**

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-168132

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Buchmalerei in Serie: Zur Frühgeschichte der Vervielfältigungskunst

von LIESELOTTE E. STAMM

Um 1400 war – wie BREDEKAMP in Anlehnung an BENJAMIN schreibt – «das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit erstmals angebrochen»[1]. Wenn auch die Erstmaligkeit in dieser Striktheit nicht zutrifft, lässt sich nun doch von da an die Vervielfältigung von Kunstwerken in einer Breite beobachten, wie sie vorher nicht bekannt war, zudem wird sie zu einem wichtigen Gestaltungsmoment, dessen Geschichte noch weitgehend ungeschrieben ist[2]. Als Zeugen vermehrter Serienproduktion sei, um nur einige Beispiele zu nennen, an die Tonfiguren vom Mittelrhein, die Alabasterarbeiten aus England und die Brasses aus den Niederlanden erinnert. In die gleiche Reihe gehören, allerdings an noch zu präzisierender Stelle, auch die sogenannten «Volkshandschriften» des deutschen Südwestens[3]. Die Herstellung in Serie nun hat in diesen Handschriften zu neuen Formen der Buchausstattung geführt, die meines Erachtens als Symptome eines tiefergreifenden Wandels in der Buchproduktion gewertet werden müssen. Als Hypothese, die im folgenden freilich nur fragmentarisch belegt werden kann, möchte ich das Entstehen des neuen Buchtyps in Zusammenhang bringen mit dem Heranwachsen einer neuen Schicht von Kulturträgern, sowohl im Bereich der Hersteller als auch der Konsumenten.

Aus der grossen Zahl der neuen «Volkshandschriften» möchte ich mich im weiteren auf die Rüdiger-Schopf-Hand-

Abb. 1 Universitätsbibliothek *Basel,* A II 5, fol. 195v: Ausfall der Bethulier.

Abb. 2 Universitätsbibliothek *Basel,* A II 1, fol. 82: Joseph und seine Brüder.

Abb. 3 Universitätsbibliothek *Heidelberg*. Cod. pal. germ. 27, fol. 24v: Der achte Alte.

Abb. 4 Universitätsbibliothek *Heidelberg*, Cod. pal. germ. 27, fol. 29v: Der neunte Alte.

schriften[4] konzentrieren sowie auf die Arbeiten der sogenannten Werkstatt von 1418[5] und der Lauber-Werkstatt[6]. Das Neuartige ist bereits an ihrer äusseren Gestaltung erkennbar: Es sind fast ausnahmslos Papierhandschriften, deren oft in wilder Kursive geschriebener Text und mit Flatterrand versehener Schriftspiegel nichts mit der geordneten Kalligraphie der üblichen Pergamenthandschriften gemeinsam hat. Handschriften aus Papier sind nun allerdings gerade im Elsass, wo wahrscheinlich in Strassburg die *Werkstatt von 1418* und in Hagenau *Lauber* gearbeitet haben, keineswegs eine Selbstverständlichkeit, hat doch SCHMITT belegt, wie stark die Widerstände gegen das neue Material in dieser Region während der ganzen ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren[7]. Aus dem Rahmen der üblichen Gebrauchshandschriften, für die allein in grösserem Umfang Papier verwendet wurde, ragen die «Volkshandschriften» durch ihre Bebilderung deutlich heraus. Die Rüdiger-Schopf-Handschriften können beanspruchen, die erste grössere Gruppe illustrierter Papierhandschriften zu sein, und die Werkstatt von 1418 und diejenige Laubers gelten bereits als die ersten Ateliers, die sich auf die Produktion solcher Codices spezialisierten.

Es sind vor allem auch die Bilder, die diese Arbeiten gegenüber herkömmlichen Kategorien unterscheiden. Der Prozess einer allmählichen Entwicklung des neuen Bildtypus lässt sich gerade an den Rüdiger-Schopf-Handschriften besonders gut beobachten: Während in den weitgehend konzeptionslos illustrierten älteren Bänden noch die «klassischen» Formen entweder der sorgfältig lavierten Federzeichnung oder des geschlossenen Deckfarbenbildes ausprobiert werden (Abb. 1), setzt sich in den jüngeren Handschriften der Illustrationstypus durch, der nicht nur die weitere Bebilderung der Gruppe, sondern in perfektionierter Form auch die Arbeiten der Werkstatt von 1418 und von Lauber bestimmen sollte. Das mit einem Rahmen und allenfalls mit Hintergrund versehene, zentrierte Bild, in dem Umgebungsschilderung und Situationsangaben die Szene erweitern, wird ersetzt durch zunehmend chiffrenhaft werdende Illustrationen (Abb. 2). Auf einem schmalen Terrainstreifen reihen sich die Figuren nebeneinander. Auf sie als Träger der Handlung ist die Darstellung konzentriert. Umgebungsschilderungen werden nun – zu Zeichen abgekürzt – beigegeben, sofern sie für das Verständnis der Darstellung unbedingt nötig sind. Mit diesem neuen Illustrationstypus geht – wie sich an den Rüdiger-Schopf-Handschriften klar verfolgen lässt – auch eine zunehmende Veränderung des Formenschatzes einher: Figuren und Gegenstände werden in ihrer Typenvielfalt verringert, das Vokabular rationalisiert und die Zeichentechnik standardisiert; ein Vorgang, der im folgenden kurz analysiert werden soll.

Verglichen mit den «alten» Illustrationen (Abb. 1) sind die Gestalten (Abb. 2) nun mit knappen, immer gleichbleibenden

Abb. 5 Zentralbibliothek *Zürich,* Ms. C. 5, fol. 81v: Joseph und seine Brüder.

Strichen oder oft sogar in einem stereotypen Pinselzug hingeworfen. Umriss und wenige Binnenangaben reichen aus zur Charakterisierung einer Figur oder eines Gegenstandes. Gerade diese Rationalisierung der Zeichentechnik, die weitgehend auf ein differenziertes Binnennetz verzichtet, gibt den Figuren ihre unverkennbare Silhouettenform. Eine stereotype Farbengebung, die eher der farbigen Kennzeichnung bestimmter Flächenbezirke als der konkreten Schilderung dient, und deren auf wenige Lokalfarben beschränkte Palette gehören zu demselben Rationalisierungsprozess, der schon vom Technischen her die Illustrationen von der herkömmlichen Buchmalerei oder Federzeichnung unterscheidet.

Sparsamkeit des Aufwandes bestimmt nun nicht allein die technische Herstellung, sondern kommt noch deutlicher in der Beschränkung des Formenvokabulars zum Ausdruck. Die 24 Alten des Otto von Passau in der Heidelberger Handschrift (Abb. 3, 4), vermutlich aus der Werkstatt von 1418[8], sind mit geringen Veränderungen als gleichbleibender Figurentyp gezeichnet. Einzige Variablen sind die Gesten und die jeweilige Drapierung des Gewandes an der Saumpartie. Könnte hier ein derart uniformes Formenset noch inhaltlich bedingt sein, so dürfte die stereotype Verwendung der gleichen Figuren, Gewandtypen, Gesichter, Gesten und Landschaftsformeln in den beiden Darstellungen aus der Lauberschen Historienbibel in

Abb. 6 Zentralbibliothek *Zürich,* Ms. C. 5, fol. 157v: Josuahs Landteilung.

Zürich (Abb. 5, 6) eine solche Erklärung nicht mehr zulassen[9]. Das stereotype Vokabular des Zeichners dagegen legt den Schluss nahe, dass gerade in der Wiederholbarkeit von Figuren und Szenen eine entscheidende Gestaltungsabsicht zu sehen ist. Es sind denn auch keineswegs Kopien oder Pausen, die solche Übereinstimmungen erklären. Vielmehr ist der Topos für eine redende Gestalt oder für eine Gruppe von Zuhörern in einer Landschaft so vertraut, dass Szenen unterschiedlichsten Inhalts – hier Joseph und seine Brüder und Josuahs Landteilung (Abb. 5, 6) – dank ihrer verwandten Struktur gleichartig wiedergegeben werden. Die weitgehende Vereinheitlichung belegt vielleicht am eindrücklichsten die mimische Eintönigkeit der Gesichter.

Durch all diese Charakteristika erweisen sich die «Volkshandschriften» als Produkte rationalisierter Serienarbeit, einer Herstellungsweise, die schon früher bekannt war. Es gilt nun im folgenden kurz das Neue gegenüber solchen älteren, serienmässigen Handschriften herauszuarbeiten. Es sind dies dieselben Unterschiede, die auch schon im Vergleich zur üblichen, einzel gefertigten Buchausstattung zu nennen waren: Das Papier als Material, die flüchtige Kursive und die Chiffrenillustration. Verallgemeinernd liesse sich sagen, dass frühere Massenprodukte versuchen, billiger und rascher einmalig entstandene Arbeiten zu imitieren. Selbst relativ anspruchslose Exemplare der berühmtesten industriellen Buchproduktion,

der bolognesischen Rechtshandschriften, zeigen diesen Anspruch. Eine solche – etwa der Basler Band des Corpus Iuris Civilis[10] – zeichnet sich durch die Verwendung feinsten Pergaments, eines kalligraphisch gearbeiteten Schriftspiegels und üppiger Initialornamentik aus. Hier macht sich die Serienarbeit einzig in der relativen Bescheidenheit des figürlichen Schmucks und der Aufteilung der Arbeit unter je einen spezialisierten Figuren- und Initialmaler bemerkbar. Aber auch solche unprätentiösen Manuskripte müssen als Prunkhandschriften in Serie bezeichnet werden, eine Qualität, welche die «Volkshandschriften» nicht anstreben. Über diese formalen Unterschiede hinaus lassen sich auch noch entscheidende Differenzen in der Kommunikationsabsicht der neuen Handschriftenkategorien feststellen. Frühere in Serie arbeitende Werkstätten beschränken sich nämlich jeweils auf eng spezialisierte Sparten, wie etwa die massenhaft produzierten Bibeln oder Romanhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts zeigen[11]. Entsprechend dem eingeschränkten Programm solcher Verlage sollen auch nur bestimmte Ausschnitte eines möglichen Abnehmerkreises angesprochen werden. Eine ganz andere Ausrichtung spricht aus Laubers berühmtem Werbetext: «Item zu hagenowe vil húbscher buechere geistlich oder weltlich húbsch gemolt by diebolt louber schriber und guote latinsche buechere»[12]. Sie belegt mit ihrem breiten Angebot aus allen Bücherkategorien mit Ausnahme der wissenschaftlichen, wie entscheidend sich das Programm gegenüber älteren Massenproduktionen erweitert hat. Dies dürfte sich, was noch auszuführen sein wird, auch in der Struktur des Publikums widerspiegeln.

Das Papier als Material, die rationalisierte Herstellungsweise und die standardisierte Formengebung sind nun aber Merkmale, welche die «Volkshandschriften» mit einem neuen Medium, dem Holzschnitt, teilen. Es kann in diesem Zusammenhang, der lediglich die strukturelle Verwandtschaft zwischen den beiden Gattungen aufzeigen will, nicht darum gehen, die oberrheinische Herkunft einzelner früher Einblattholzschnitte zu diskutieren. Diese Fragen wären meines Erachtens mit Hilfe der bisher zu wenig beachteten Beziehungen zwischen den beiden Medien neu zu überdenken[13]. Immerhin sollen die Übereinstimmungen auch im Formenschatz der «Volkshandschriften» mit den frühen Einblattdrucken, wie sie von COHN und HEUSINGER für die Werkstatt von 1418 bereits belegt wurden[14], nicht ganz unerwähnt bleiben. So scheint mir die üblicherweise als schwäbisch eingeordnete Anbetung der Könige in der National Gallery in Washington[15] (Abb. 7) gerade wegen ihrer besonderen Nähe zu einem der Meister der Rüdiger-Schopf-Handschriften an den Oberrhein lokalisierbar: Die Konzentration auf den Umriss, das feste Liniengerüst, das – die Gewänder durchfurchend – die Figuren in ein festes Netz einspannt, sowie die Chiffren der Köpfe, diese Elemente erinnern an Darstellungsweisen dieser Handschriften (Abb. 2). Wichtiger als solche einzelne Übereinstimmungen in der Form sind nun vor allem, neben den bereits erwähnten Verwandtschaften im Material und in der vervielfältigenden Arbeitstechnik, die «Ortlosigkeit» der Herstellung[16]. Mit der Multiplizierbarkeit der Handschriften ist nämlich die Anfertigung für einen, mit einem bestimmten Ort verbundenen Auftraggeber theoretisch aufgegeben. Zumindest für Lauber ist dieser Vorgang in den Quellen belegt, arbeitete er doch auf Vorrat, wie man aus seinen Bücheranzeigen ersehen kann[17]. Mit dem Begriff «Ortlosigkeit» ist jedoch nicht allein die Arbeit ohne festes Zielpublikum, sondern auch ohne präzisen Ort der Herstellung gemeint. Darunter sollen insbesondere die noch darzustellenden Ansätze zur Auslagerung der Arbeit verstanden werden. In dieser so umschriebenen «Ortlosigkeit» sehe ich den entscheidenden gemeinsamen Nenner von Holzschnitt und «Volkshandschriften», erweisen sich doch ihr zufolge die beiden Medien als Antworten einer neuen Herstellerschicht auf die Nachfrage eines gewandelten Publikums. Diese Zusammenhänge sollen hier wenigstens skizzenhaft angedeutet werden.

Im späten 14. und beginnenden 15. Jahrhundert mehren sich Berichte stadtsässiger Schreiber, die auf Messen Bücher feilbieten und eine Art Verlagswesen zu leiten scheinen[18]. In diesem neuen Klima der Konkurrenz nehmen die Anstrengungen zu, die Preise der immer noch sehr kostspieligen Bücher zu senken[19]. Wie BOZZOLO/ORNATO belegen können, gelingt nun aber eine effiziente Verbilligung des Buchpreises nicht – wie man zunächst meinen möchte – über die Verwendung billigeren Materials, sondern allein über die Verringerung der Arbeitszeit[20]. Hier setzen denn auch der Weltgeistliche und Gelegenheitsschreiber Rüdiger Schopf, der unbekannte Leiter der Werkstatt von 1418 und Diebold Lauber mit ihren neuen Arbeitsformen ein. Durch die Rationalisierung des Aufwandes, den wir in der Schrift und Illustration beobachten können, vermögen sie den Preis zu senken und gleichzeitig das Angebot zu vermehren. Mit diesen Schreiberunternehmern[21] scheinen auf ähnliche Rationalisierungsprinzipien eingestellte Maler zusammenzuarbeiten. Die Missverständnisse zwischen der Konzeption des Schreibers und der nachträglichen Illustration belegen für die Rüdiger-Schopf-Handschriften, dass Schreiber und Maler nicht nur nicht identisch, sondern sogar in getrennten Unternehmen tätig gewesen sein müssen[22]. Ob sich bei Lauber die Arbeitsteilung innerhalb derselben Werkstatt abspielt oder auch durch Auslagerung ermöglicht wird, lässt sich beim heutigen Forschungsstand noch nicht entscheiden. Ein Hinweis mag in Laubers Aufforderung an den Käufer gesehen werden[23], die Kosten «zu molen und inzubinden» zu begleichen, womit sogar eventuell eine getrennte Abrechnung zweier Betriebe gemeint sein könnte[24]. Am Prinzip der Arbeitsteilung allerdings lassen die Objekte selbst wohl keinen Zweifel mehr zu. So fehlen etwa in der Berliner Flore- und Blanscheflur-Handschrift[25] die Bilder, obwohl für sie nicht nur der Platz freigelassen wurde, sondern sich in der Handschrift sogar eine Werbeanzeige für bemalte Bücher befindet. Auch die über Rubrizierung und Fälze gemalten Bilder etwa in der Zürcher Historienbibel belegen, dass die Maler mit ihrer Arbeit in den bereits zum Binden vorbereiteten Lagen beginnen. Solche Hinweise auf getrennte Arbeitsabläufe lassen eine Organisation von Malerwerkstätten vermuten, die nur zeitweise mit Schreiberbetrieben verbunden sind und daneben

Abb. 7 National Gallery *Washington:* Anbetung der Könige, Holzschnitt (Schreiber 102).

anderen Ausstattungsarbeiten nachkommen können. Diese Annahme bestätigen auch die vielfachen Verbindungen zu anderen Techniken der Malerei, was geradezu als charakteristisch für die «Volkshandschriften» angesehen werden muss. Hier wären nicht allein die Beziehungen zum neuen Medium des Holzschnittes zu nennen, sondern Verwandtschaften lassen sich auch feststellen zur Wand- und Glasmalerei, zum Kunstgewerbe wie der Malerei an Kästchen oder Leuchterstangen[26]. Die Nähe des Heidelberger Heiligenlebens aus der Werkstatt von 1418[27] zum sogenannten Bergheimer Antependium[28] und zum Stuttgarter Holzschnitt mit den beiden Johannesfiguren[29] lässt die Variationsbreite einer solchen Werkstatt erfahren, die von der Goldgrundmalerei bis zur Buchmalerei und zu Arbeiten der neuen Drucktechnik reichen kann.

Dass solche mit mehreren Gebieten der Malerei vertraute Unternehmen tatsächlich bestanden haben, belegen wiederum die Quellen. So bemalt Meister Hartmann in Hagenau beispielsweise Lichtstöcke, Kreuzstöcke und eine Uhr, daneben ist er auch für die Ausmalung der Apsis und des Lettners von St. Georg zuständig[30]. Ebenso lässt sich nachweisen, dass diese Betriebe auch mit Buchmalerei beschäftigt sind, tritt doch Hermann von Schadeberg in Strassburg nicht nur als Glas- und Tafelmaler, sondern auch als Buchmaler in Erscheinung[31]. Die Zunftordnungen – in Strassburg bilden die Maler zusammen mit den Goldschmieden bis 1437 eine Zunft[32] – erlauben dieses breite Tätigkeitsfeld vom Schilder-, Wand-, Tafel- bis hin zum Buchmalen. Schon ROTT vermochte am Beispiel jenes in der St. Galler Lauber-Bibel signierenden Hans Ott[33] zu zeigen, dass auch «Volkshandschriften» in solchen Werkstätten illustriert worden sind. Es dürfte sich nämlich um denselben Maler handeln, der auch in Eschau und im Agneskloster in Strassburg als Wandmaler tätig war. Hans Ott, der übrigens (so die Quellen) selber als Gelegenheitsschreiber genannt wird[34], ist ein typischer Angehöriger einer Produzentenschicht, die es in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor allem in Strassburg zu Wohlhabenheit bringt und meist im Rat sitzend auch Ansehen geniesst. Mit ihren flexiblen Betrieben und rationalisierten Arbeitsformen erweisen sich diese Maler, genau so wie schon die Schreiber, als Vertreter eines neuen Unternehmertums, das, unter einem gewissen Konkurrenzdruck stehend[35], die Nachfrage zu erfüllen sucht.

Wer nun allerdings die Initiatoren der neu entstandenen Nachfrage sind, dies zu bestimmen, ist ausserordentlich schwierig. Seit der Untersuchung von WERNER FECHTER aus dem Jahr 1938 wissen wir, dass der «Kundenkreis des Diebold Lauber»[36] sich keineswegs aus dem Volk rekrutierte, sondern den gehobenen Schichten angehörte. Nun ist, wie BOZZOLO/ORNATO belegen können[37], im 14. und 15. Jahrhundert eine Umstrukturierung des Bücherbesitzes zu beobachten: Mehr Leute beginnen Bücher zu besitzen, jedoch nicht in dem Umfang herkömmlicher Bibliotheken. Dieselbe Entwicklung trifft auch für den Bereich anderer Kunstgegenstände zu und dürfte nicht zuletzt für die Verbreitung des Holzschnittes eine gewisse Rolle gespielt haben[38]. Wie ich meine, am Beispiel der

Zürcher Profanmalerei gezeigt zu haben[39], hat gerade diese Tendenz am Oberrhein bereits eine längere Tradition, stellte doch dort die städtische Oberschicht mit bestimmten repräsentativen Wohnhäusern und der entsprechenden Ausstattung ihre Bedeutung unter Beweis. Obwohl der heutige Forschungsstand es noch nicht erlaubt, die Besitzer der Lauberschen Produkte mit einer über FECHTERS Untersuchung hinausgehenden, grösseren Sicherheit zu belegen, lassen einzelne Hinweise vermuten, dass seine Annahme eines fast ausschliesslich adeligen Publikums etwas differenzierter gesehen werden muss. Abgesehen davon, dass grössere Adelsbibliotheken wie diejenige der Blankenheim oder auch der Grafen von der Pfalz, in denen sich Lauber-Handschriften befanden, eher geschlossen auf uns gekommen sein dürften als kleinere Bibliotheken, lassen Ergebnisse der Literaturgeschichte den Schluss zu, dass gerade das konservative Laubersche Verlagsprogramm mit seiner Konzentration auf ältere Literatur und Erbauungsbücher[40] die städtische Oberschicht besonders angesprochen haben muss. Aus diesen Kreisen nennt denn auch FECHTER einige Namen und führt uns zum Beispiel mit dem Besitzer der St. Galler Historienbibel, Heinrich Ehinger, dem Säckelmeister von Konstanz[41], genau in den Kontext hinein, der sich auch in Zürich als massgebend für die vermehrte Nachfrage herausgestellt hat: Eine städtische Oberschicht, die sich aus Ministerialenadel, Patriziat, aber auch aus bürgerlichen Aufsteigern zusammensetzt. Auf das Prestigebedürfnis einer relativ breiten Schicht reagieren die neuen Werkstätten der Schreiber-Maler-Unternehmer.

Für die hier nur angedeuteten Zusammenhänge zwischen Kunstproduktion und dem tiefgreifenden Wandel bei Konsumenten und Produzenten im späten 14. und beginnenden 15. Jahrhundert scheinen die «Volkshandschriften» symptomatisch zu sein. Gerade durch ihre strukturelle Verwandtschaft zum neuen Medium des Holzschnittes haben sie ihre Eigenständigkeit gegenüber herkömmlichen Buchausstattungen erwiesen. Sie nehmen Teil an der Entwicklung zum Zeitalter des technisch reproduzierten Kunstwerks.

ANMERKUNGEN

1 HORST BREDEKAMP/HERBERT BECK, in: *Kunst um 1400 am Mittelrhein.* Ausstellung im Liebighaus, Frankfurt a.M. 1976, S. 89.

2 Eine der umfassendsten Übersichten über Serienproduktionen ist weitgehend unbeachtet geblieben: LUCIEN FEBVRE, *Le commerce des œuvres d'art au moyen âge,* In: Mélanges d'histoire sociale 3, 1943, S. 19ff.

3 Der Begriff «Volkshandschriften» von HANS WEGENER, *Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters,* In: Festgabe für Hermann Degering, Leipzig 1926, S. 316ff. erstmals ausführlich dargestellt, ist in der Literatur zu einem feststehenden Begriff für eine ganz bestimmte Gruppe von Handschriften geworden, weshalb ich ihn vorläufig beibehalten und nicht gegen den von A.A. SCHMID vorgeschlagenen, aber wesentlich allgemeineren der «Gebrauchshandschriften» eintauschen möchte. Dazu s. ALFRED A. SCHMID, Kommentarband zum Faksimile *Die Schweizer Bilderchronik des Luzerners Diebold Schilling 1513,* Luzern 1981, S. 694, Anm. 93.

4 Basel, Universitätsbibliothek, A II 1– A II 13; Karlsruhe, Landesbibliothek, Tennenbach 8. – Dazu: LIESELOTTE E. STAMM, *Die Rüdiger-Schopf-Handschriften,* Aarau 1981.

5 Zusammenstellung s. HANS WEGENER, *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilderhandschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek,* Leipzig 1927, S. 11ff. – Zur neueren Literatur s. STAMM (vgl. Anm. 4), S. 333, Anm. 19.

6 RUDOLPH KAUTZSCH, *Diebold Lauber und seine Werkstatt in Hagenau,* in: Centralblatt für Bibliothekswesen 12, 1895, S. 1ff. und S. 57ff. – Für weitere Literatur s. SCHMID (vgl. Anm. 3), S. 694, Anm. 91, 94–96.

7 PIERRE SCHMITT, *Essai d'une histoire du papier en Alsace,* in: Revue d'Alsace 99, 1960, S. 40f. – S.a. CHARLES SCHMIDT, *Filigranes de papiers employés à Strasbourg de 1343 à 1525,* in: Bulletin de la société industrielle de Mulhouse XLVII, 1877, S. 518ff.

8 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 27. Auf die isolierte Stellung dieser Handschrift innerhalb der Werkstatt hat schon KARIN JAENECKE aufmerksam gemacht, in: *Der spiegel des lidens christi,* Diss. Hannover 1964, S. 106.

9 Zürich, Zentralbibliothek, Ms. C 5. – Literatur s. ELISABETH LANDOLT-WEGENER, *Darstellungen der Kindheitslegenden Christi in Historienbibeln aus der Werkstatt Diebold Laubers,* in: ZAK 23, 1963/64, S. 225.

10 Basel, Universitätsbibliothek, C I 2. Abb. – KONRAD ESCHER, *Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken und Museen und Archiven,* Basel 1917, Taf. XXIII. Noch deutlicher ist dieser Anspruch rasch produzierter Prunkhandschriften in Serie in den Produkten industriell arbeitender Laienateliers, wie sie publiziert worden sind von FRANCESCA D'ARCAIS, *L'organizzazione del lavoro negli Scriptoria laici del primo Trecento a Bologna,* in: La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana, Cortona 1978 (Hrsg. GRAZIA VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG, Firenze 1979), S. 357ff.

11 Typisches Beispiel sind die Serienarbeiten der Pariser Ateliers. FRANCOIS AVRIL, *A quand remontent les premiers ateliers d'enlumineurs laics à Paris,* in: Les dossiers d'archéologie 16, 1976, S. 36ff. – Einzige mir bekannte frühere vergleichbare Produktionen sind die neapolitanischen Romanhandschriften; s. BERNHARD DEGENHART/ANNEGRET SCHMITT, *Frühe angiovinische Buchkunst in Neapel. Die Illustrierung französischer Unterhaltungsprosa in neapolitanischen Scriptorien zwischen 1290 und 1320,* in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 71ff.

12 Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 18. – KAUTZSCH (vgl. Anm. 6), S. 12.

13 HANS KÖRNER, *Der früheste deutsche Einblattholzschnitt,* = Studia Iconologia, Bd. 3, München 1979, S. 139, bestätigt zwar «die in der neueren Literatur allgemein akzeptierte Dominanz des alpenländischen Raumes am erhaltenen Bestand der frühesten Blätter», ordnet aber kein einziges Beispiel dem Oberrhein zu.

14 WERNER COHN, *Untersuchungen zur Geschichte des deutschen Einblattholzschnitts im 2. Drittel des 15. Jahrhunderts,* Studien zur deutschen Kunstgeschichte 302, Strassburg 1934, S. 20, macht auf die Beziehung der Berliner Passion (Schreiber 151a ff.) zur Werkstatt von 1418 aufmerksam; von CHRISTIAN VON HEUSINGER, *Studien zur oberrheinischen Buchmalerei im Spätmittelalter,* Diss. Freiburg i.Br. 1953 (Maschinenschrift), S. 26ff. weiter vertieft. Besonders nah ist Cod. pal. germ. 27 (vgl. Abb. 3, 4) mit den Holzschnitten verwandt. Vgl. MAX LEHRS, *Holzschnitte der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin.* Graphische Gesellschaft, VII. Veröffentlichung, Berlin 1908, Taf. XIV.

15 Schreiber 102, Literatur s. KÖRNER (vgl. Anm. 13), S. 127f.

16 Der Begriff wird mit KÖRNER (vgl. Anm. 13), S. 39f. verstanden.

17 Dazu KAUTZSCH (vgl. Anm. 6), S. 11ff.

18 WILHELM WATTENBACH, *Das Schriftwesen im Mittelalter,* Leipzig 1896³, S. 565ff. – HENRI J. MARTIN, *Le livre et la civilisation écrite,* Paris 1968, Bd. 1, S. 45ff.

19 CARLA BOZZOLO/ENZIO ORNATO, *Pour une histoire du livre manuscrit au moyen âge,* Paris 1980, S. 27ff.

20 BOZZOLO/ORNATO (vgl. Anm. 19), S. 44ff.

21 Lauber darf als Unternehmer bezeichnet werden, koordiniert er doch nicht bloss die einzelnen Arbeitsstadien, sondern lässt vermutlich über Agenten seine Ware vertreiben. Dazu: HANS-JOACHIM KOPPITZ, *Studien zur Tradierung der weltlichen mittelhochdeutschen Epik im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert,* München 1980, S. 49. – Vergleichbare Übergangsformen des Unternehmers kennt z.B. das Tuchgewerbe, wo der «entrepreneur drapier» durchaus selber an der Produktion beteiligt ist; dazu: GUILLAUME DES MAREZ, *L'organisation du travail à Bruxelles au XVe siècle,* Mémoires couronnés et autres mémoires publiées par l'académie royale des sciences des lettres et des beaux-arts de Belgique LXV, 1904, S. 197f. – Zum Begriff «Unternehmer» s. WERNER SOMBART, *Der moderne Kapitalismus,* Bd. I, 1. Hälfte, München 1922⁵, S. 321f.

22 STAMM (vgl. Anm. 4), S. 25ff.

23 Strassburg, Universitätsbibliothek, L 513. – KAUTZSCH (vgl. Anm. 6), S. 5.

24 Am weitesten fortgeschritten ist die arbeitsteilige Organisation und vergleichbare Sammelabrechnungen im Bereich der Textilproduktion; s. dazu die bereits deutliche Trennung in den Makler Nicolas de Bataille, den Werkstattunternehmer Robert Prinçon, den Makettenentwerfer Jean de Bruges und schliesslich die ausführende Werkstatt im Fall der Apocalypse d'Angers. FABIENNE JOUBERT, *L'apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historiée,* in: Bulletin monumental 139, 1981, S. 125ff.

25 Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 18

26 STAMM (vgl. Anm. 4), S. 224ff. – Zur Werkstatt von 1418 s. LILLI FISCHEL, *Eine Strassburger Malerwerkstatt um 1400,* in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, 3. Folge, I, 1950, S. 159ff.

27 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 144. Abb. s. STAMM (vgl. Anm. 4), Abb. 140, 141.

28 Colmar, Musée d'Unterlinden, Inv. Nr. 62, 63. Abb. s. STAMM (vgl. Anm. 4), Abb. 137.

29 Stuttgart, Landesbibliothek, Ms. VIII. Philol. 8 (Schr. 1502), Abb. s. PAUL HEITZ/WILHELM L. SCHREIBER, *Formschnitte des 15. Jahrhunderts in der königlichen Landesbibliothek und königlichen Hofbibliothek in Stuttgart,* Bd. I (= P. HEITZ, *Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts,* Bd. XXXIX), Strassburg 1912, Taf. 7. – Auf die Beziehung hat erstmals HEUSINGER (vgl. Anm. 14), S. 28ff. aufmerksam gemacht.

30 HANS ROTT, *Quellen und Forschungem zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert,* III. Der Oberrhein, Quellen Bd. I, Stuttgart 1936, S. 159.

31 ROTT (vgl. Anm. 30), S. 187.

32 ROTT (vgl. Anm. 30), S. 190.

33 ROTT (vgl. Anm. 30: Der Text, Stuttgart 1938), S. 52f, dort auch Abb. 27.

34 ROTT (vgl. Anm. 30), S. 196.

35 Wie konjunkturabhängig die finanzielle Situation der Maler ist, belegt Herman von Schadeberg, der 1401 ein grösseres Weingut kauft, 1417 hingegen in Zahlungsschwierigkeiten ist; s. ROTT (vgl. Anm. 30), S. 186.

36 WERNER FECHTER, *Der Kundenkreis des Diebold Lauber,* in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 55, 1938, S. 121ff.

37 BOZZOLO/ORNATO (vgl. Anm. 19), S. 98ff.

38 Vor allem KÖRNER (vgl. Anm. 13), S. 39ff. betont die Bedeutung der Privatisierung für die Entwicklung des Holzschnittes.

39 LIESELOTTE E. STAMM, *Der «heraldische Stil»: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert,* in: Revue d'Alsace 107, 1981, S. 37ff.

40 Zum Verlagsprogramm s. KOPPITZ (vgl. Anm. 21), S. 38ff.

41 FECHTER (vgl. Anm. 36), S. 125, 129.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Lieselotte E. Stamm, Basel
Abb. 3, 4: Universitätsbibliothek Heidelberg
Abb. 5, 6: Zentralbibliothek Zürich
Abb. 7: National Gallery Washington