

Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band: 75 (1975)

Artikel: Sebastian Brants Gedicht an den heiligen Sebastian : ein neuentdecktes Basler Flugblatt
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-117865>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sebastian Brants Gedicht an den heiligen Sebastian

Ein neu entdecktes Basler Flugblatt

Fundbericht

von

Wolfgang D. Wackernagel

Bei Restaurations- und Konservierungsarbeiten an Büchern des im Staatsarchiv Basel-Stadt deponierten Archivs der Basler Zunft zu Rebleuten kamen im Jahre 1974 Fragmente eines bisher unbekannten Einblattdruckes aus dem Jahre 1494 mit Holzschnitt-Illustration zum Vorschein. Durch den Restaurator des Basler Staatsarchivs, Herrn Hermann Senn, konnten aus den Deckeln des «Einnahmenbuches» der Rebleutenzunft¹ insgesamt sechzehn Fragmente, je acht linke und rechte Hälften, dieses Inkunabel-Einblattdruckes herausgelöst werden.

Der schmale, hochformatige Folioband (Höhe 41,8 cm, Breite 16,5 cm; Gesamtumfang 198 fol.) mit dem Titel «Dis ist das inneme(n) diser Zunfft um alles das ingenuine(n) wirt» enthält in fortlaufender Aufzeichnung von fol. 2 bis fol. 175 die Einnahmen der Zunft aus den Jahren 1525 bis 1659. Hinten folgen spätere Eintragungen über Feuer- und Wasserwehr sowie ausgeliehene Kapitalien aus den Jahren 1564 bis 1701.

Der Einband ist ein Klappenband, d. h. der hintere Deckel ist so weit verbreitert, daß sein Rand wie ein Schutzdeckel über den Vorderschnitt des geschlossenen Buches geschlagen und auf dem Vorderdeckel mit Riemen verschnürt werden kann. Der Ledereinband trägt als Dekoration Prägungen von Rollstempeln zeitgenössischer Manufaktur, Ranken und geometrische Muster. Gemäß den frühesten Einträgen im Einnahmenbuch wird der Einband und somit die Verwendung der Einblattdrucke als Makulatur für Klebepappe in die Zeit um 1525 zu datieren sein.

Alle sechzehn Fragmente sind oben oder unten beschnitten und tragen deutliche Spuren von der Verwendung als Bindemakulatur in den Buchdeckeln: sie haben Löcher, die vom Heften herrühren. Das Papier ist wegen der Verleimung stockfleckig. Es hat kein Wasserzeichen.

¹ Staatsarchiv Basel, Zunftarchive, Rebleutenzunft 29.

Es ist nicht möglich, aus den Fragmenten ein vollständiges Exemplar des Einblattdruckes zusammenzustücken. Auch bei Kombination der besterhaltenen Fragmente bleibt in der Mitte des Blattes eine Fehlstelle offen in Form eines senkrechten Mittelstreifens von 4–6 mm Breite, was Bild- und Textverluste zur Folge hat. Die Breite dieser vertikalen Fehlstelle lässt sich durch Ergänzung der Lettern annähernd abschätzen.

Bei je vier rechten und linken Seiten ist der Holzschnitt einigermaßen intakt erhalten (abgesehen von den erwähnten Verlusten); bei den restlichen rechten und linken Seiten ist der obere Teil so stark beschnitten, daß der Holzschnitt schwer in Mitleidenschaft gezogen wird. Mit den verschiedenen vorhandenen Fragmenten wurde eine Photomontage des Holzschnittes hergestellt mit einem Minimum an Bildverlust (Tafel 2).

Was die Maße anbelangt, so ist das folgende zu bemerken: Alle Fragmente sind wie gesagt in der Höhe beschnitten. Die Originalbreite lässt sich ebenfalls nicht ganz genau feststellen, weil auch bei Kombination sämtlicher Fragmente die schon erwähnte Fehlstelle nicht geschlossen werden kann. Ferner ist darauf hinzuweisen, daß durch die Verklebung und deren Auflösung die Dimensionen des Papiers sich beträchtlich verändert haben; bei den verschiedenen Fragmenten differieren die Maße in der Höhe bis zu 1 cm. Aus diesen Gründen können keine präzisen Angaben über die Größe bzw. die Originalmaße des Einblattdrucks gemacht werden.

Wir nennen die Maße des hier auf der Falttafel abgebildeten zusammengestückten Blattes: Höhe links 46,8 cm, Höhe rechts 47,7 cm; Breite, inklusive Fehlstelle, am unteren Bildrand gemessen 33,2 cm. Länge der Leisten: links 40,3 cm, rechts 39,6 cm. Satzspiegel (mit Leisten) inklusive Fehlstelle 28,5 cm. Höhe Bildfeld (Holzschnitt): 13 cm (links), 13,3 cm (rechts); Breite Bildfeld: linke Hälfte (unten) 12,5 cm, rechte Hälfte (unten) 5,2 cm, Gesamtbreite (unten), montiert, mit Fehlstelle 18,2 cm.

Die gefundenen Fragmente stehen im Eigentum E.E. Zunft zu Rebleuten und werden zur Zeit im Basler Staatsarchiv aufbewahrt. Der Zunftvorstand hat beschlossen, je ein montiertes Exemplar als Depositum an das Kupferstichkabinett² und an die Universitätsbibliothek Basel³ abzugeben.

² Signatur: Inv. 1975. 2.

³ Signatur: Einblattdrucke saec. XV Nr. 24.

Das Flugblatt und sein Inhalt

von

Vera Sack

Druck, Drucker und Überlieferung

Der Einblattdruck mit dem Gedicht von Sebastian Brant an den heiligen Sebastian ist in der von Paul Heitz 1915 herausgegebenen Sammlung der «Flugblätter des Sebastian Brant»¹ nicht enthalten; er findet sich auch nicht unter später bekannt gewordenen Stücken, die sämtlich im 1930 erschienenen 4. Bande (Sp. 614–650) des Gesamtkatalogs der Wiegendrucke² beschrieben und nachgewiesen werden. Dagegen ist der Text des Blattes, ein Gedicht an den heiligen Sebastian in Form einer sapphischen Ode, nicht neu zu entdecken und der Fachwelt seit langem vertraut. Er war von Brant bereits in der ersten Ausgabe seiner Gedichte veröffentlicht worden, die nicht vor 1494 unter dem Titel «In laudem gloriose Virginis Marie multorumque sanctorum varii generis carmina» in der Basler Offizin des Johann Bergmann von Olpe erschien³, und wurde dann auch in die erweiterte Neuausgabe der «Varia carmina» mit übernommen, die der gleiche Verlag 1498 herausbrachte⁴.

Die für die Brant-Forschung nicht ganz unwichtige Frage, ob nämlich die Verse zuerst selbstständig oder im Rahmen seiner ersten Gedichtsammlung publiziert wurden, lässt sich auf Grund der allerdings nur sporadisch anzutreffenden variierenden Lesarten eindeutig beantworten⁵: das Flugblatt hat zeitlichen Vorrang. Auch von etlichen anderen seiner Gedichte ist es bekannt, daß sie zunächst auf fliegenden Blättern verbreitet wurden, von weiteren vermutet man es⁶; das wird auch unterstützt durch eine allerdings nicht ganz klar

¹ P. Heitz: Flugblätter des Sebastian Brant. Mit einem Nachwort von F. Schultz. Straßburg 1915 (Jahresgaben d. Ges. f. elsäss. Literatur 3).

² Gesamtkatalog der Wiegendrucke. Bd. 4. Leipzig 1930. (Zit. als GW).

³ GW 5067.

⁴ GW 5068.

⁵ Vgl. die Edition des Gedichts am Ende dieses Aufsatzes.

⁶ Vgl. die bibliographischen Notizen im GW (s. Anm. 2); dazu auch die Ausführungen bei Ch. Schmidt: Histoire littéraire de l'Alsace à la fin du XV^e et au commencement du XVI^e siècle. T. 1. Paris 1879, S. 264f. Der dem Leben und Werk Seb. Brants gewidmete Teil dieses Bandes ist noch immer die umfassendste und kenntnisreichste Arbeit, die über ihn geschrieben wurde, wenn auch in manchem überholt.

formulierte Angabe bei Trithemius⁷, aus der man herauslesen kann, daß einige der Gedichte als Einzeldrucke bekannt wurden. In der dort zusammengestellten Liste Brantscher Werke findet sich auch unser «*In laudem sancti Sebastiani*» mit dem unverwechselbaren Incipit «*Quid tuas coner*».

Das Flugblatt ist firmiert, d.h. es enthält bereits die für eine Druckzuweisung wesentlichen Angaben: es nennt als Drucktermin das Jahr 1494, und aus den Namensinitialen «I.B.» der Schlußschrift mit beigefügter Devise «*Nihil sine causa*» läßt sich auch zweifelsfrei der volle Druckername «*Johann Bergmann*» und der Druckort «*Basel*» ergänzen. Der Einblattdruck ist somit ein frühes Produkt der Presse des wohlhabenden Basler Domkaplans Johann Bergmann von Olpe⁸, die zwar kurzlebig war (1494 bis ca. 1499) und sich nicht durch eine große Produktion auszeichnete, der aber wegen der literarischen und typographischen Qualität ihrer Drucke im humanistischen Buchdruck Basels eine entscheidende Rolle zukommt. Bergmanns Tüchtigkeit in weltlichen Geschäften ist von Domkapitel und Bischof oft erprobt worden. Er war zudem als gebildeter und kunstsinniger Mann geschätzt, der in engen Beziehungen zu den Humanisten Johannes Reuchlin, Jakob Locher, Jakob Wimpeling und besonders Sebastian Brant stand und ihre volkspädagogischen und politischen Bestrebungen teilte und unterstützte. In ihrem Kreise erscheint er als Mäzen, der nicht nur die finanziellen Mittel für ihre Druckvorhaben zur Verfügung stellte, sondern auch seinen Geschäftssinn bei der Errichtung einer eigenen Offizin einsetzte. Hierbei muß man ihn freilich nur als Verleger, Organisator, Betriebsinhaber, nicht eigentlich als Handwerker und Techniker sehen. Wackernagel schildert ihn als «überlegten Praktiker», aber auch als «behaglich geistigen, geschmackvollen Menschen»⁹, Locher rühmte seine «*humanitas et munificentia*»¹⁰. Er war unabhängig genug, das Verlagsprogramm eigenen Interessen unterordnen zu können, wobei Brant sicherlich entscheidende Impulse gab. Wie wichtig Brants Mitwirkung für diese Presse war, zeigt der Umstand, daß sie nach seinem Wegzug nach Straßburg ihre Tätig-

⁷ J. Trithemius: *De scriptoribus ecclesiasticis*. Hrsg.: J. Heynlin. Basel: J. Amerbach, nach 28. III. 1494, gez. Bl. 134b.

⁸ Zu J. Bergmann vgl. H. Koegler: Joh. Bergman von Olpe in Basel und seine Druckwerke. In: *Frankfurter Bücherfreund*, Jg. 13 (1919/20), S. 469–474; F. Geldner in: *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 2. Berlin 1955, S. 87; derselbe: *Die deutschen Inkunabeldrucker*. Bd. 1. Stuttgart 1968, S. 128f.; aber auch R. Wackernagel: *Geschichte der Stadt Basel*. Bd. 1–3. Basel 1907–24, insbes. Bd. 2,2 (1916), S. 613f.; Bd. 3 (1924), S. 133 und 160.

⁹ Vgl. Bd. 3, S. 613.

¹⁰ Zitiert nach Wackernagel Bd. 2,2, S. 114* unter Anm. zu S. 614.

keit nicht mehr aufnahm¹¹. Die Drucke kamen zum Teil in bibliophiler Ausstattung heraus, was sich in der Wahl der Typen, der Anordnung des Satzes zeigt, aber auch in der Qualität ihrer Holzschnitte, die teilweise hoch über der zeitgenössischen Buchillustration stehen.

Das vorliegende Flugblatt ist im gleichen Jahr wie der Erstdruck des «Narrenschiffs» erschienen. Einen Teil seines Buchschmucks, nämlich etliche Leisten, entdecken wir auf unserem Fund wieder; doch auch die enge Verbindung zwischen Bild und Text ist beiden Drucken gemeinsam. Typographisch wie inhaltlich am nächsten steht unserem Druck aber das ebenfalls 1494 als Flugblatt publizierte Gedicht auf den heiligen Onophrius¹². Beide Blätter müssen etwa um dieselbe Zeit entstanden sein. Sie sind mit denselben Typen und Initialen gedruckt; die Anordnung des Satzes und die Zeilenzahl (71 bzw. 72 Zeilen) stimmen überein. Zu beiden Heiligen hatte Brant ein besonders enges Verhältnis, wie weiter unten dargelegt wird.

Als Nachtrag zum Gesamtkatalog der Wiegendrucke, in dem alle bis zum Jahre 1500 erschienenen Drucke Brants bereits verzeichnet sind, soll die typographische Beschreibung unseres Fundes folgen, wobei die verwendeten Typen und Initialen nach dem Haeblerschen Typenrepertorium¹³ bezeichnet werden; die erstgenannten sind nach internationalem Brauch kurz charakterisiert durch die Angabe der Höhe von 20 Zeilen in mm und einem Sigle für die Letternform (R = Antiqua, G = gotische Type).

Brant, Sebastian: Ad divum Sebastianum martyrem . . .

[Basel:] I[ohann] B[ergmann] 1494.

1 Blatt, einseitig bedruckt. 403 × 281/83 mm (Satzspiegel).

3 Spalten. 71 Zeilen. Typen: 1:109 R, 2:180 G. Initiale d.

1 Holzschnitt (129/31 × 180/82 mm). 6 Leistenstücke.

Zeile 1: [unter dem zweispaltenbreiten Holzschnitt]: Ad diuū Sebastianū martyrem [mi]litēq[ue] glorio//sum: de ipsius fide / constantia / prēconiis & meritis. ode dico[los] tetraſtrophos Ex ſaphi // co endecasyllabo & adonio dimetro: Sebastiani Brant. // Spalte 1: (Q)uid tuas coner puer imperitus / // . . .

¹¹ Vgl. Wackernagel Bd. 3, S. 133; Geldner (s. Anm. 8) S. 128.

¹² GW 5026. – Erwähnt und zum Teil abgedruckt nach der Ausgabe der «Varia Carmina» (s. Anm. 4) in Seb. Brants Narrenschiff, hrsg. von Fr. Zarncke. Leipzig 1854, S. 178ff. Vgl. auch Schmidt a.a.O. S. 270.

¹³ K. Haebler: Typenrepertorium der Wiegendrucke. 1-5. Halle a.S. und Leipzig 1905-24. (Sammlung bibliothekswiss. Arbeiten. 19/20 u.ö.), zur Bergmannschen Offizin vgl. Bd. 1, S. 24.

Endet Spalte 3 Zeile 66: *Hostias aris meritas feremus. // Adsis
o preclare Sebastiane // Nos precor audi. // .1.4.9.4. // Nihil sine
causa. // .I. .B. //*

Die acht, jeweils in zwei Teilen erhaltenen Exemplare des Flugblatts sind ihrem früheren Verwendungszweck entsprechend mehr oder weniger leicht beschädigt worden. Glücklicherweise entsprach die Größe des Einbandes auch etwa dem Format eines der Länge nach halbierten Druckbogens, deshalb brauchte der Pappkern an seiner Längsseite nicht beschnitten, höchstens begradigt zu werden. Durch den Lederbezug hat er aber doch gelitten. So fehlt in allen Exemplaren in der Mitte ein etwa 5 mm breiter Textstreifen, der ca. 4–6 Buchstaben umfaßte. Davon abgesehen können drei Exemplare als vollständig gelten, einem weiteren fehlt zudem die unterste Zeile in der mittleren Spalte, während vier andere stärkere Textverluste im Mittelstreifen und am Kopf- oder Fußende des Blattes (ca. 4 Zeilen) hinnehmen mußten. Übrigens lassen sich durch die unterschiedlich starke Verleimung die Maße des Satzspiegels nicht exakt angeben: die Zeilenhöhe schwankt in den verschiedenen Exemplaren zwischen 390 und 403 mm! Nachzutragen ist ferner, daß sich keinerlei Spuren eines Wasserzeichens auf den Druckbogen fanden.

Da die Exemplare des Flugblatts in einer Vielzahl zusammen überliefert wurden und es sich bei ihnen zudem um unkolorierte Stücke ohne Gebrauchsspuren handelt, darf man den Schluß ziehen, daß sie überhaupt nicht in den Handel kamen. Man kann sie aber auch nicht als Fehldrucke bezeichnen, denn bei allen sind Text und Holzschnitt gut abgedruckt. Sie müssen also erst recht spät makuliert worden sein. Leider weiß man kaum etwas über die Geschäftspraxis der Bergmannschen Offizin. Daher ist nicht zweifelsfrei zu klären, warum Drucke aus dem Jahre 1494 als Makulatur in einem Einband zu finden sind, der erst um 1525 angefertigt wurde¹⁴; man kann es nur vermuten. Zunächst stellten diese Flugblätter eine Ware dar, die man länger lagern konnte; sie verloren nicht wie Kalenderdrucke, Prognostikationen, Almanache usw. rasch ihre Aktualität. Sebastian¹⁵ war ein gerade am Oberrhein beliebter Heiliger. Seinem

¹⁴ Vgl. dazu H. Rosenfeld: Makulaturforschung und Einband-Datierung. In: Archiv f. Geschichte d. Buchwesens. Bd. 2 (1960), S. 431 ff.

¹⁵ Vgl. auch zum folgenden den Artikel «Hl. Sebastian» im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. von H. Bächtold-Stäubli. Bd. 9. Berlin 1938/41, Sp. 399 ff.; dazu L. Pfleger: St. Sebastianus und Rochus, die elsässischen Pestpatrone. In: Elsaß-Land. Jg. 15 (1935), S. 33–39; M. Barth: Heiligenkulte im Elsaß. In: Archives de l'église d'Alsace 19 (1949/50), S. 44–55.

Schutz vertraute man besonders in Pestzeiten und die hatten auch im beginnenden 16. Jahrhundert noch nichts von ihrem Schrecken verloren. Ebenfalls blieb Brant noch für lange Jahre ein anerkannter Dichter und Gelehrter, der wohl 1501 nach Straßburg zog, aber weiterhin lebhafte Verbindungen zu Basel unterhielt¹⁶. Der Absatz der Flugblätter kam also sicher nicht so bald ins Stocken.

Wir haben keine genauen Nachrichten über das Ende der Bergmannschen Offizin, die nur bis ca. 1499 existiert hat. Bergmann selbst hat sich gelegentlich weiter verlegerisch betätigt. Außer einigen Büchern brachte er mehrere Wandkalender und Almanache heraus, die der Basler Bischof noch 1520 von ihm kaufte¹⁷. Es ist also durchaus möglich, daß er ebenfalls noch Handel mit seinen alten Flugblättern trieb. Nach 1520 verbindet ihn aber keine Nachricht mehr mit dem Buchgewerbe. Er starb um 1532. Vielleicht sind die unverkauften Stücke der Offizin bei Geschäftsauflösung aber auch zu einem der Buchbinder gewandert, die in Basel und andernorts nachgewiesenermaßen mit solcher Kleinliteratur handelten¹⁸. Warum wurden diese Drucke nun gerade um 1525 makuliert? Mehrere Gründe bieten sich an: Der literarische Ruhm Brants verblaßte, eine neue Zeit zog herauf. Sein Tod (1521) ist nur ein äußeres Zeichen dafür. Bergmann stellte wohl bald nach 1520 seine verlegerischen Aktivitäten ein. Um 1525 gewinnt auch die reformatorische Bewegung in Basel immer mehr an Boden, alte Kultformen verschwinden, auch die Verehrung der Heiligen läßt nach. Nur wenige Jahre später kommt es zum Bildersturm in Basler Kirchen¹⁹. Gleichzeitig aber entsteht in den Buchbindereien ein steigender Bedarf nach Makulatur aller Art durch die seit ca. 1523 aufkommenden Klebepappeinbände²⁰, die allmählich die Holzdeckel der spätgotischen Zeit ablösen. Eine oder mehrere dieser Ursachen werden wohl zur Makulierung des unverkauften Restbestandes alter Flugblätter aus der ehemaligen Bergmannschen Offizin geführt haben.

¹⁶ Vgl. Schmidt a.a.O. S. 232 ff.

¹⁷ Vgl. die Angaben bei Wackernagel a.a.O. Bd. 2,2, S. 114* unter Anm. zu S. 614; dazu Koegler (s. Anm. 8) S. 474 und D. Wuttke: Sebastian Brants Verhältnis zu Wunderdeutung und Astrologie. In: Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser. Berlin 1974, S. 279.

¹⁸ Vgl. P. Leemann-van Elck: Die Offizin Froschauer. Zürich-Leipzig 1940, S. 37; dazu auch Wackernagel a.a.O. Bd. 3, S. 445.

¹⁹ Vgl. Wackernagel a.a.O. Bd. 3, S. 317 ff., zum Bildersturm S. 496 f.

²⁰ Vgl. Rosenfeld a.a.O. S. 431.

Das Gedicht

Wenden wir uns dem Text unseres Einblattdruckes zu: er gehört in die Gruppe der religiösen Gedichte Brants²¹, die zu einem großen Teil seine beiden *Carmina*-Bände füllen. Sie sind vor allem an die Jungfrau Maria und an eine Vielzahl von Heiligen gerichtet. Marienkult und Heiligenverehrung sind ganz typisch für die Epoche²², in der Brant lebte: es ist der Vorabend der Reformation, eine Zeit des Umbruchs, heimgesucht von Kriegen und Seuchen, erfüllt aber auch von einer leidenschaftlichen Sehnsucht nach einer Erneuerung des religiösen Lebens. Außer zu Maria fühlte sich Brant besonders zu zwei Heiligen hingezogen, zu dem heiligen Sebastian und dem heiligen Onophrius, einem ägyptischen Einsiedler des 4. Jahrhunderts, der Brants Ideal einer asketischen Lebensführung wohl am besten verkörperte. Sebastian war sein Namenspatron, Onophrius der seines Sohnes. Beiden widmete er mehrere besonders lange und kunstvolle Gedichte und zeigte ihnen auch außerhalb des literarischen Wirkens seine Verehrung. Wir finden sie unter den Schutzpatronen einer späteren Stiftung, und zu Ehren des heiligen Sebastian gründete er 1514 in Straßburg eine Bruderschaft, wie sie auch in anderen oberrheinischen Städten vornehmlich zur Pflege der Seuchenkranken und als Gebetsverbrüderungen zur Abwehr der Pest entstanden waren²³.

Da bislang unbekannt blieb, daß Brants Ode an den heiligen Sebastian zuerst in Form eines Flugblatts erschienen war, konnte in der Literatur auch nicht erkannt werden, daß sich dieses Gedicht durch ein Merkmal von anderen Heiligen-Gedichten des Dichters abhebt: es ist aus aktuellem Anlaß verfaßt worden und diente ursprünglich einem speziellen Zweck. Es war nämlich zunächst Textbeigabe eines Pestblatts²⁴. Solche Pestblätter hatten im damaligen Volksglauben ihren festen Platz als Abwehrmittel gegen diese furchtbare Geißel der Menschheit. Der heilige Sebastian galt im spätmittelalterlichen Deutschland als der hauptsächlichste Helfer bei

²¹ Vgl. darüber Anm. 30.

²² Vgl. dazu J. Huizinga: Herbst des Mittelalters. Übers. u. hrsg. von K. Köster. 9. Aufl. Stuttgart 1965, S. 231 ff.

²³ Vgl. F. Landmann: Die Sebastianus-Bruderschaft an St. Martin in Straßburg. Ihr Verhältnis zu Sebastian Brant. In: Archiv für elsässische Kirchengeschichte 16 (1943) S. 107–128; dazu Pfleger (s. Anm. 15) S. 38. – Diese Sebastiansbruderschaften erweiterten allmählich ihre Zielsetzungen. Brant sah den Zweck seiner Gründung nach den von ihm selbst verfaßten Statuten in der Pflege der Frömmigkeit und Nächstenliebe.

²⁴ Vgl. Pestblätter des XV. Jahrhunderts. Hrsg. von P. Heitz, mit einleitendem Text von W. L. Schreiber. Straßburg 1901 (Einblattdrucke des 15. Jhs. 2).

Pestgefahr. Seine Verehrung gründet sich auf sein Attribut, den Pfeil, den bereits die antike Überlieferung als Symbol einer die Menschheit plötzlich anfliegenden, seuchenartigen Krankheit sah. Der Heilige, wunderbarerweise von seinen schweren Pfeilwunden genesen, wurde deshalb bereits im frühen Mittelalter als Patron gegen die Pfeile Gottes, die Pest, angerufen. Auf den Pestblättern, die man an Wände, Truhen, Türen usw. heftete, stellte man häufig seine Marter dar, oft in Verbindung mit einem Gebet. Ein solches Gebet ist auch unser Sebastians-Gedicht, das auf elf Strophen noch eine Pestbeschreibung enthält. Wie auf anderen Pestblättern sind hier Bild und Text besonders eng aufeinander bezogen²⁵. Ein um 1472 von Günther Zainer in Augsburg hergestelltes Blatt mit einem Holzschnitt, der sich gegenüber Vorgängern durch eine veränderte Gruppierung abhebt²⁶, muß direkt oder indirekt Vorlage unseres Bildes gewesen sein.

Solche Pestblätter entstanden zu Pestzeiten. In den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts überspülte erneut eine Welle dieser verheerenden Seuche das Land. Die ersten Nachrichten im deutschsprachigen Raum kommen diesmal aus der Schweiz. Vom 29. September 1492 bis zum 12. März 1493 starben allein in Basel über 3000 Menschen an der Pest; 1500 waren es in Bern²⁷. In den folgenden zwei Jahren zog die Seuche quer durch Süddeutschland, dann wanderte sie nach Ostdeutschland und wütete 1497 furchtbar in Schlesien. In Nürnberg mit den Vororten starben 1494 nach Angabe der Deichslerschen Chronik «8000 und 1700 und achtzig menschen», das kleine Landshut in Bayern verlor 1495 über 3000 Menschen, und auch anderswo war das Sterben ungeheuerlich²⁸. Brants Flug-

²⁵ Gerade im Kult der Heiligenverehrung ist der Bezug zum Bild besonders eng, wie auch Huizinga a.a.O. auf S. 242 f. betont.

²⁶ Abgebildet bei Heitz: Pestblätter auf Taf. 20 mit Text auf S. 10 und 17. Vgl. auch die bibliographische Beschreibung und genauere Datierung in: Einblattdrucke des XV. Jahrhunderts. Halle a.S. 1914 (Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten. 35/36), Nr. 1181. Ein zeitlich etwas früher anzusetzendes Pestblatt mit ähnlichem Holzschnitt aus derselben Druckerei wurde abgebildet von Sudhoff in: Archiv für Geschichte der Medizin 2 (1902) auf Taf. V.

²⁷ Vgl. die Aufzeichnungen von Johannes Bär alias Ursi, abgedruckt in den Basler Chroniken. Bd. 7. Leipzig 1915, S. 183.

²⁸ Angaben nach G. Sticker: Abhandlungen aus der Seuchengeschichte und Seuchenlehre. Bd. 1: Die Pest. T. 1. Gießen 1908, S. 86 ff.; A. Keyser: Die Pestepidemien in Deutschland im 14.-18. Jahrhundert nach dem «Deutschen Städtebuch». Med. Diss. (Masch. vervielf.) Hamburg 1950, gez. Bl. 27 ff.; dazu Heitz: Pestblätter a.a.O. S. 5. Die Chronik des H. Deichsler für die Jahre 1488-1506 ist abgedruckt in den Chroniken der deutschen Städte. Bd. 11. Leipzig 1874, S. 533-706; vgl. hierzu S. 580.

blatt von 1494 war so von brennender Aktualität, die es aber noch lange bewahren konnte. Denn auch in den nächsten zwei Jahrzehnten war die Kraft der Seuche nicht erschöpft. 1517 und 1519 waren wieder Pestjahre in Basel. 1519 wurde ein großer Teil der Bevölkerung von seuchenartigen Krankheiten hinweggerafft, angeblich 2000 Menschen²⁹.

Für die Literaturgeschichte ist Brant vor allem der Dichter des «Narrenschiffs», seine lateinischen Dichtungen standen immer im Schatten dieses Werkes und haben bis heute noch keine befriedigende Darstellung gefunden³⁰. Aber auch das «Narrenschiff» erlebte nach einer Periode des Ruhmes und der Bewunderung lange Zeiten der Vergessenheit und des Mißverständens; erst Forschungen der letzten Jahrzehnte haben dieser «Weltbibel» des 16. Jahrhunderts eine gerechtere Würdigung zuteil werden lassen, und erst Arbeiten der jüngsten Zeit haben die große Formkunst Brants deutlich herausstellen können³¹. In den lateinischen Dichtungen dagegen war sein fast pedantisch zu nennendes Formbewußtsein bezüglich metrischer Fragen schon früher erkannt worden. Charles Schmidt amüsierte sich darüber: «Seine Carmina haben fast immer den Charakter von Schülerarbeiten; die ganze Aufmerksamkeit gilt der technischen Seite, der mühevollen Hervorbringung von Versen mit Metren aller Art...»³², und er verspottete die Gewohnheit Brants, bereits im Titel auf den kunstvollen Bau seiner Verse und Strophen aufmerksam zu machen, wie es auch unser Gedicht zeigt: «Ode dicilos

²⁹ Vgl. die Aufzeichnungen des Hieronymus Brilinger, abgedruckt in den Basler Chroniken (s. Anm. 27) S. 228f.

³⁰ Erstmals ausführlicher behandelt bei Schmidt a.a.O. S. 264ff., dessen recht negatives Urteil darüber die spätere Brant-Forschung erheblich beeinflußt hat. Das Gedicht an den heiligen Sebastian wird bei Schmidt nur kurz auf S. 270 erwähnt. Eine Darstellung der neueren Zeit stammt von Sister Mary Alvarita Rajewski: Sebastian Brant. Studies in Religious Aspects of his life and works with special reference to the Varia Carmina. Washington 1944 (The Catholic University of America. Studies in German. Vol. 20), die sich allerdings fast ausschließlich mit dem Inhalt der lateinischen Gedichte befaßt; unserem Sebastians-Gedicht sind nur wenige Zeilen auf S. 232 gewidmet. Vgl. dazu noch aus spezieller Sicht: W. Gilbert: Sebastian Brant, conservative humanist. In: Archiv für Reformationsgeschichte. 46 (1955), S. 145–167 u. den Aufsatz von Wuttke (s. Anm. 17) S. 272–286, die beide die Ode an den heiligen Sebastian aber nicht erwähnen.

³¹ Vgl. darüber zusammenfassend die Einleitung zu Seb. Brants Narrenschiff. Hrsg. von M. Lemmer. 2., erweiterte Auflage. Tübingen 1968, S. VII–XII.

³² «Ses carmina ont presque toujours l'air de compositions d'écolier; toute l'attention est donnée à la partie technique, à la production laborieuse de vers de toutes sortes de mètres, ...», vgl. Schmidt a.a.O. S. 241.

tetraстrophos ex Sapphico endecasyllabo et Adonio dimetro³³.» Gaier³⁴ hat übrigens darauf hingewiesen, daß Brants Formbeschreibungen im Zusammenhang mit gleichzeitigen Bemühungen anderer Mitglieder der elsässischen Humanistengruppe wie Wimpheling und Peter Schott gesehen werden müssen, die sich ebenfalls mit Grundfragen der Prosodie und Poetik beschäftigten und sich ganz ähnlich äußerten. Brant, der an der Basler Universität auch als Dozent der Poesie tätig war, wird wie Schott seine lateinischen Gedichte zugleich als Lehrstücke betrachtet haben. Welch große Sorgfalt er auf die Verstechnik verwandte, macht zudem der Variantenapparat unseres Gedichts deutlich. Die Veränderungen am Text für die zweite (ca. Ende 1494) und dritte (1498) Ausgabe des Sebastians-Gedichts scheinen zum Teil durch metrische Überlegungen verursacht worden zu sein.

Die Disposition

Wenden wir uns nun dem Aufbau des Gedichts zu. Ein moderner Leser glaubt auf den ersten Blick kompositorische Mängel zu erkennen: Das Werk scheint in zwei Teile zu zerfallen, die nur wenig miteinander verbunden sind. Auf die metrische Heiligenita folgt fast übergangslos und ohne rechte Verklammerung mit der Erzählungsperson die Schilderung eines Pestgeschehens, die mit einem Gebet an den heiligen Sebastian schließt. Nun hat E. R. Curtius darauf hingewiesen³⁵, daß mittelalterliche Gedichte nicht unter den Aspekten moderner Kompositionslehre zu verstehen sind. Eine eigene Theorie der Dichtung hat das Mittelalter nicht besessen. Poesie und Prosa unterlagen den Gesetzen der antiken Rhetorik. Die Poesie wurde als metrisch gebundene Rede verstanden. Diese schon in der Antike begründete Anschauung blieb im mittelalterlichen Schulbetrieb lebendig. Um die Form unseres Gedichts begreifen zu können, müssen wir uns also mit den Regeln und Begriffen der Rhetorik vertraut machen.

Drei Arten der Beredsamkeit bilden den Gegenstand der Rhetorik: Gerichtsrede (*genus iudiciale*), politische Rede (*genus delibera-*

³³ a.a.O. S. 239. – Diese sapphische Strophe hat übrigens Horaz oft verwendet, dessen Verskunst den Humanisten als großes Vorbild galt.

³⁴ U. Gaier: Studien zu Sebastian Brants Narrenschiff. Tübingen 1966, dem ich im folgenden manche Anregung verdanke. Vgl. hierzu auf S. 77f.

³⁵ E. R. Curtius: Dichtung und Rhetorik im Mittelalter. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 16 (1938), S. 435–475.

tivum) und Lob- oder Prunkrede (genus demonstrativum, griech. *génos epideiktikón*). Mit den zwei letzten Arten haben wir es hier im Gedicht an den heiligen Sebastian und über die Pest zu tun³⁶. Nach der rhetorischen Lehre obliegt der dispositio die Anordnung der Gedanken: Eine Aufteilung des Ganzen in drei Teile soll der Vollständigkeit eines abzuhandelnden Ganzen zugute kommen, eine Aufteilung in zwei untereinander antithetische Glieder die Spannkraft des Ganzen betonen. Und in der Tat ist unser Gedicht als große Antithese konzipiert. Sein erster Teil, ganz im epideiktischen Stil gehalten, ist die Darstellung eines exemplarischen christlichen Lebens. Die laudatio gilt einem christlichen Helden, einer «Säule des Glaubens» (*fidei columen*), der sein Leben in unbedingtem Gehorsam gegenüber Gottes Geboten erfüllte (*Sedulum Christo simul et diurnum . . . peragis laborem*) und schließlich von Gott erlöst und für seine Taten belohnt wurde. Antithetisch schildert der zweite Teil eine typische Pestzeit, die als Strafe Gottes für die Sünden der Menschen verstanden wird. Nur Gottes Gnade kann die Bußfertigen daraus befreien.

Kompositionsbildend tritt dabei ein weiteres Prinzip auf, das Curtius³⁷ als «Zahlenkomposition» bezeichnete. Den Begriff der «typischen Zahlen» gibt es in vielen Kulturen. Die antike Zahlensymbolik floß mit der christlichen zusammen. Die Bibelallegorese ergründete die «mystischen Zahlen» der Bibel. Diese Lehre war wie die rhetorische Theorie in den mittelalterlichen Schulbetrieb der *septem artes liberales* eingegangen. Da die Disposition Gottes in der Bibel als arithmetisch erkannt wurde, durfte sich auch der Schriftsteller bei seiner Disposition von Zahlen leiten lassen. Die Zahl der Verse wie der Strophen in einem mittelalterlichen Gedicht kann so durch Zahlensymbolik bestimmt sein.

Betrachten wir die Gliederung unserer Sebastians-Ode unter diesem Aspekt, kommen wir zu geradezu verblüffenden Feststellungen: der Anfang des Gedichts besteht aus 23 Strophen. Nun ist die Zahl 23 eine der «typischen Zahlen», die sich nach der christlichen Zahlenexegese aus der Addition von 3 + 20 ergibt. Die 3 ist Symbol für echten christlichen Glauben an den dreifaltigen Gott, die 20 steht als Addition von 10 + 10 für strikten Gehorsam gegenüber den zwiefach, im alten und im Neuen Testament, überlieferten zehn Geboten Gottes. Daher bedeutet die 23 die vollständige Erlösung

³⁶ Zu den rhetorischen Ausführungen vgl. insbes. H. Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. 1.2. München 1960.

³⁷ E. R. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 4. Aufl. Bern und München 1963, S. 492 ff.

eines vorbildlichen Christen³⁸. Der Symbolgehalt der 23 deckt sich also auffallend mit dem Inhalt der 23 Strophen des ersten Gedichtteils. Der Schlußteil des Gedichts umfaßt 17 Strophen. Die Zahl 17 vereint durch die Zusammensetzung aus 10 + 7 zugleich deren Symbole «lex et gratia» und das bedeutet den Sieg der Gnade über das Gesetz³⁹. Auf nichts anderes deutet der Inhalt des Schlußteils.

Schließlich umfaßt das ganze Gedicht $23 + 17 = 40$ Strophen. Die Zahl 40 aber gehört nach dem heiligen Augustin gleichfalls zu den «typischen Zahlen», den «numeri legitimi», wie er sie nennt; im zweiten Buch der «Christlichen Lehre» (De doctrina christiana) behandelt er gerade die 40 ausführlich. Er verweist auf biblische Beispiele wie später ähnlich Papst Gregor I. und Beda: Moses (Exod. 34, 28), Elias (3. Reg. 19, 8) und Christus (Matth. 4, 2) haben 40 Tage gefastet⁴⁰. Die Zahl 40 wird in fast allen Fällen als Zusammensetzung aus 4×10 verstanden und von diesen zwei Zahlen aus gedeutet. Dabei vertritt die 4 wegen der vier Jahres- und Tageszeiten und der vier Elemente die irdische Zeit, ein uralter Topos. Die 10 bezeichnet oft das ewige Leben, weil den Arbeitern im Weinberg ein Denar als Lohn verheißen wurde. Die Fastenzeit dauert 40 Tage, denn die Aufnahme der Mühen dieser Welt ist zugleich Erwartung der Ewigkeit. Augustin zerlegt die 10 in 3 + 7. Die 3 meint dabei den dreieinigen Gott, die 7 Leib und Leben des Menschen; die 10 bedeutet folglich die Kenntnis des Schöpfers und des Geschöpfes, sie weist auf das Gebot der Gottes- und Nächstenliebe. Die so verstandene 10 wird uns im 40tägigen Fasten des Moses, Elias und Christus zeitlich, nämlich viermal, vorgeführt, «so werden wir zur Enthaltsamkeit von den Vergnügungen dieser Zeitlichkeit ermahnt». Mit ihrem Fasten im Zeichen der 4 betonen die großen Enthaltsamen nachdrücklich die Vergänglichkeit des Irdischen. Um das wahre und das gestörte Verhältnis zum Nächsten und zu Gott

³⁸ So G. Qvarnström: Poetry and numbers. On the structural use of symbolic numbers. In: Scripta minora Reg. Soc. humaniorum litterarum Lundensis 1964–1965:2, S. 21, der sich auf Petrus Bongus: Numerorum mysteria, Ausg. von 1591, stützt. Vgl. dazu auch H. Meyer: Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch. München 1975 (Münstersche Mittelalter-Schriften. Bd. 25), S. 153 (nach Honorius Augustodunensis).

³⁹ So K. Langosch: Komposition und Zahlensymbolik in der mittellateinischen Dichtung. In: Methoden in Wissenschaft und Kunst des Mittelalters. Hrsg. von A. Zimmermann. Berlin 1970 (Miscellanea mediaevalia. Bd. 7), S. 149 mit weiterem Literaturhinweis. Vgl. dazu Meyer a.a.O. S. 151 (nach Augustin, Beda und Honorius).

⁴⁰ Vgl. zum folgenden die Ausführungen von E. Hellgardt: Zum Problem symbolbestimmter und formalästhetischer Zahlenkomposition in mittelalterlicher Literatur. München 1973, S. 163 ff. und von Meyer a.a.O. S. 160f.

geht es aber in unserem Gedicht, wie noch ausgeführt werden wird. Das «*memento mori!*» steht nicht nur über unserer Sebastians-Ode, sondern ist ein Thema der gesamten didaktischen Poesie Brants⁴¹. Noch direkter zielen die allegorischen Auslegungen von Papst Gregor und Honorius Augustodunensis auf das zentrale Anliegen dieses Gedichts: die Erklärung der Pest aus menschlichem Sündenfall und den Aufruf zur Buße. Beide deuten die 40 Tage der Fastenzeit auf die Sünde hin. Es gibt 4×10 Tage der Buße, da die Überschreitung der 10 Gebote durch die von den 4 Elementen repräsentierte, gebrechliche Natur des Menschen ermöglicht wurde. Auch Beda geht von der 40 als Zeichen der Sünde in seiner Deutung der Sintflut aus. Übrigens machte bereits Gaier darauf aufmerksam, daß auch Brants Passions-Oden von 1498 aus 40 Strophen bestehen⁴², sicher nicht ohne Absicht, wie wir hier erkennen.

Die Durchführung

Hatte die dispositio nur die Anordnung des Ganzen im Auge, so wurde die innere Struktur einer Dichtung durch die Teile bestimmt, in die sich die Rede gliedert: Einleitung (exordium oder prooemium), Erzählung (narratio), d. h. Darlegung des Tatbestandes, Beweis (argumentatio) und Schluß (peroratio oder epilogus). Prüfen wir, wie Brant sich in seinem Gedicht dazu verhält: In dem ersten Redeteil, der Einleitung, soll man es darauf anlegen, den Zuhörer aufmerksam, wohlwollend und gelehrt zu machen (attentum, benevolum, docilem parare). Brants Einleitung (Strophe 1–3) kann nun geradezu als Lehrstück eines epideiktischen Prooemiums gelten. Er versucht gleich zu Beginn die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, indem er – ein Kunstgriff – die Erzählungsfigur, den heiligen Sebastian, anruft, der hier in metaphorischer Umschreibung eingeführt wird⁴³, wie es die rhetorische Lehre zur Steigerung des Interesses empfiehlt. Sich selbst bezeichnet Brant als «*puer imperitus et parum prudens*», als unerfahrenen und wenig

⁴¹ Rajewski (s. Anm. 30) faßt auf S. 255f. abschließend zusammen «He advocates renunciation of the world with all its vanities and its fleeting pleasures. Like a true moralist of the Middle Ages he calls out to his readers, „Memento mori!“, as he points to the transitoriness of life.» Vgl. dazu auch Gilbert (s. Anm. 30) S. 151.

⁴² Gaier S. 23.

⁴³ In der epideiktischen Dichtung vermeidet das Prooemium gern den Eigennamen. Dieser wird oft erst am Ende des Lebenslaufs in der narratio genannt, wie das auch in unserem Gedicht zu finden ist. Vgl. dazu Lausberg §§ 250, 251, 277.

klugen Knaben, dem nicht die Fähigkeiten zu Gebote stehen (*mihi nil adesse virium*), seinen Helden würdig wie ein Pindar, eine Sappho oder im Stil der Tragödie zu besingen. Das ist nun keinesfalls eine kluge Selbsteinschätzung seines dürftigen poetischen Talents, wie Ch. Schmidt zu glauben schien⁴⁴, noch ein Zeugnis christlicher Demut, wie Zeydel vermerkte⁴⁵, sondern es sind «Unfähigkeitssbeteuerungen», die im stilistischen Manierismus der Spätantike wurzeln, typische Topoi der «affektierten Bescheidenheit»⁴⁶, mit denen der Redner das Wohlwollen seiner Zuhörer zu erringen suchte.

Durch knappe Hinweise auf den in der narratio zu behandelnden Gegenstand erreicht Brant auch das «*docilem parare*» des Publikums. Die folgenden Strophen (4–22) bieten in der narratio Raum, die Passio des römischen Märtyrers zu erzählen, der als Offizier der kaiserlichen Leibgarde während der Diokletianischen Verfolgung Christen beschützte, im Glauben stärkte und verteidigte, auf Befehl des Kaisers durch Bogenschützen mit Pfeilen durchschossen wunderbarerweise wieder genas, dann aber wegen seines neuerlichen Freimuts vor dem Kaiser mit Keulen erschlagen wurde. Die Leiche, die in die Cloaca maxima geworfen wurde, habe eine Lucina in den Katakomben bestattet.

Für Panegyrici auf Menschen, auch für Heiligenleben, schrieb die rhetorische Technik ein ganz bestimmtes Schema (*formula laudis*) vor, an das sich Brant nach Maßgabe seiner Quelle (auf die ich noch zu sprechen komme) auch gehalten hat. Am Schluß der Vita wird auf die in der Sebastians-Legende überlieferten Christusworte verwiesen: «*Semper tecum eris, mi care Sebastiane*» als Zeugnis, daß sich Gott für ihn entschieden hat. Der als Lobrede

⁴⁴ Vgl. Schmidt a.a.O. S. 270.

⁴⁵ Vgl. E. H. Zeydel: *Sebastian Brant*. New York 1967 (Twayne's world authors series. 13), S. 110.

⁴⁶ Als beliebte Termini der «affektierten Bescheidenheit» führt Curtius u.a. folgende auf: *imperitia*, *imprudentia*, *infantia*, *inopia facundiae*, die hier sämtlich, teilweise wörtlich, begegnen. Auch das beliebte Schema «*trotz meiner Unzulänglichkeit behandle ich das Thema, weil Du es von mir wünschst*» taucht in Strophe 3 unseres Gedichts auf. Diese Topoi der *captatio benevolentiae* finden sich schon in der Antike bei Cicero, Tacitus u.a. und gewannen in der lateinischen und volkssprachlichen Literatur des Mittelalters eine ungeheure Verbreitung. Keinesfalls sind sie wörtlich zu nehmen. Curtius zitiert Norden, der dazu anmerkt, «daß unter 100 Fällen 99 mal daraus das gerade Gegenteil für den Stil des betreffenden Autors folgt; er will damit nur sagen: paßt einmal auf, wie ausgezeichnet ich meine Sache mache.» Vgl. Curtius: *Dichtung und Rhetorik* (s. Anm. 35) S. 456ff.; dazu auch Curtius: *Europäische Literatur* (s. Anm. 37) S. 410ff.

angelegte erste Teil des Gedichts (sie kann nach rhetorischer Lehre auch Teil eines größeren Ganzen sein) endet mit der Belohnung des Märtyrers durch Gott, der ihn als Pestpatron einsetzt (Strophe 23), eine Behauptung, an die sich als kurzer Beweis der Bericht vom Beginn des Sebastiankults (Strophe 24) anschließt, von dem Paulus Diaconus in seiner «*Historia Langobardorum*»⁴⁷ (lib. VI, 5) berichtet: Im Jahre 680 habe eine Pestseuche Teile Italiens, besonders aber Rom heimgesucht, die erst aufhörte, nachdem man dem heiligen Sebastian in der Basilika der Eudoxia einen Altar errichtet habe.

Den Abschluß der narratio bildet die Form der propositio. Sie ist der gedankliche Kernbestand des Inhalts der narratio und bildet damit als Übergang (transitus) zugleich die Einleitung der argumentatio. Unser Gedicht führt sie in Strophe 25 vor: «Du kannst die Krankheit weit vertreiben», heißt es, ein Satz, der vordem gerade bewiesen wurde, um fortzufahren: «... die entweder die Fäulnis der Luft hervorbrachte oder die der Zorn Gottes, des gerechten Richters, schleudert.» Das ist nun die zentrale, ausschlaggebende These des Gedichts, von deren Glaubwürdigkeit Brant seine Zuhörer in der folgenden argumentatio, der Beweisführung, überzeugen muß. So beginnt mit Strophe 26 die Beschreibung eines schreckensvollen Pestgeschehens. Hat Brant bisher die Apostrophe, d.h. die Anrede an den gefeierten Heiligen, gekonnt als Stilmittel benutzt, um den Schutzsuchenden sofort in Kontakt mit seinem Nothelfer zu bringen, so geht er jetzt, fast unmerklich, in die Berichtsform der 3. Person über.

Es wäre interessant, von einem Zeitgenossen, wenn nicht Augenzeugen, der verheerenden Seuche eine Schilderung zu lesen⁴⁸, die sich an der Wirklichkeit orientiert hat – welch ein dramatischer Stoff für einen Dichter! –, aber wir müssen feststellen: diese Pestbeschreibung hat keine historische Aussagekraft. Das Ganze ist ein rein rhetorisch-literarisches Produkt, verständlich erst, wenn man es nicht isoliert betrachtet. Der Pestbericht hat keinen Eigenwert, sondern erhält seinen Sinn nur in einem größeren Zusammenhang. Er hat hier Beweischarakter. Deshalb übernimmt Brant in den folgenden Strophen Exzerpte aus bekannten Pestbeschreibungen von Vergil, Ovid, Paulus Diaconus und Baptista Mantuanus, nur geringfügig abgewandelt und mit wörtlichen Anklängen. Vergil und Ovid

⁴⁷ ed. Hannoverae 1878 (Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum), S. 213 f.

⁴⁸ Vgl. ganz allgemein zum folgenden J. Grimm: Die literarische Darstellung der Pest in der Antike und in der Romania. München, Phil. Diss. 1965 (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie. 6), der aber weder Brant noch Baptista Mantuanus erwähnt.

zählten zu den profanen Schulautoren, die durch die grammatische und rhetorische Schulung zu «Autoritäten» erhoben waren⁴⁹; humanistische Kreise Italiens, Frankreichs und Deutschlands nahmen den von ihnen hochgepriesenen Zeitgenossen Baptista Mantuanus gleichfalls unter die «auctores» auf⁵⁰. Die Berufung auf Autoritäten aber galt in der Rhetorik, wie ganz allgemein im Mittelalter, als beweiskräftig. Eine Pestbeschreibung aus eigener Anschauung dagegen hätte nur die subjektive Meinung Brants wiedergegeben, wäre als Beweis recht wertlos gewesen. Um den Inhalt der *argumentatio* kurz zu skizzieren: als Grund für das Entstehen der Pest wird die Verderbnis der Luft oder der Zorn Gottes genannt⁵¹. Es folgen nach antiken Mustern Schilderungen von der Gewalt der

⁴⁹ Vgl. dazu Curtius: *Europäische Literatur*, S. 62 und 67 ff.

⁵⁰ Wimpfeling röhmt seine Qualitäten als Schulautor in einem Brief vom 1. März 1503 an Thomas Wolf d. J. in Straßburg: «Baptistam Mantuanum extollo, tum in poematibus suis tersis et puris, quae absque veneno a maturo praeceptore iuventuti tradi possunt, tum quod amor poeticae in eo non extinguit studium sacrae paginae et philosophiae, ...»; ähnlich schreibt er in einer Streitschrift gegen Locher: «Virgilium et Baptistam utrumque Mantuanum aliosque poetas Christianos iuventuti tradendos esse», während über eine ganze Reihe antiker Schriftsteller aus moralischen Gründen der Stab gebrochen wird, vgl. *The Eclogues of Baptista Mantuanus*, ed., with introd. and notes, by W. P. Mustard. Baltimore 1911, S. 37 und Zarncke (s. Anm. 12) S. XXIII; die gleichen Ansichten finden sich bei dem französischen Humanisten Jodocus Badius Ascensius, der den Zeitgenossen Bapt. Mantuanus zusammen mit Vergil, Horaz, Juvenal, etc., in sein neues Lesebuch für den Lateinunterricht, die «*Sylvae morales*» (1492), aufnahm, das die alte mittelalterliche Sammlung der «auctores octo» ersetzen sollte, vgl. dazu J. B. Wadsworth: *Lyons 1473-1503, the beginnings of cosmopolitanism*. Cambridge, Mass. 1962 (The Mediaeval Acad. of America. Publication 73), insbes. S. 51, 59 und 192. Auch in den Schulen Italiens wurde er nach dem Zeugnis von Philippus Beroaldus gelesen. So konnte eine 1571 erschienene Anthologie berichten: «*Scripta eius ... etiam in Academiis Galliae et Italiae florentissimis publice enarrata sint. Serius aliquanto in Germania quoque coeperunt excudi et passim familiariter praelegi in Triviis et Gymnasiis celebratioribus.*» Diese und noch weitere Belege bei G. Wessels (zit. in Anm. 60) S. 12f. und Mustard (s. oben) S. 36ff.

⁵¹ Das sind zwei verschiedene Erklärungsversuche; der eine gibt die für die damalige Zeit wissenschaftliche, der andere die religiöse Begründung. Beide scheinen auf eine Ebene gestellt. Aber es sieht nur so aus, als ob sich Brant von dem mittelalterlichen Denken abhöbe. Er ist hier abhängig von der Lehrmeinung seiner Zeit, wie sie sich ähnlich auch in der damaligen medizinischen Fachliteratur (z. B. Steinhöwel, Brunschwig usw.) äußerte, und auch von seiner weiter unten zitierten literarischen Quelle: Baptista Mantuanus. Genau wie dieser versteht er aber letztlich eindeutig das Pestgeschehen aus dem Glauben an die strafende Gottesgerechtigkeit; ja, das ganze Konzept seines Gedichts beruht darauf.

Pest, die keinen verschont, von ihrem Verlauf⁵², von den Symptomen der Krankheit.

Übrigens nutzt Brant die *argumentatio*, um seine ganze rhetorische Beweiskunst, seine Vertrautheit mit den Stilfiguren des *ornatus*, der «geschmückten» Rede, zu zeigen. Kleine rhetorische Glanzlichter: das Ausmaß der Pest in ihrer Wirkung auf das menschliche Leben versucht er auf engem Raum vergleichend darzustellen, indem er in «polarer Ausdrucksweise» zunächst in Strophe 30 die zwei ersten Verse den beiden letzten mit kontrastierenden Bildern gegenüberstellt (Säugling – Greis), wobei das ganze Bildgeschehen aber von der Erde aufwärts zum Himmel weist (die von der Mutter gesäugten, in der Wiege liegenden Kinder – der von den Pestwolken in die Höhe gehobene, getötete Greis); geschickt verwendet er dabei den Doppelsinn des Verbs «tollere» in seiner Grundbedeutung und als euphorische Metapher.

In der 31. Strophe wird die bildliche Aussage der zwei ersten Verse variierend von den folgenden zwei wiederholt, der innere Kontrast liegt nun in jedem der beiden Bilder. Gegen die Pest kann man nicht ankämpfen, und man kann ihr nicht entlaufen; dem Starken, d. h. im Bild dem Ringer, nützen nicht seine kraftvollen Arme, dem Schnellen, d. h. im Bild dem Knaben, nicht seine flinken Beine. Es folgen wieder Literaturstellen über das Auseinanderbrechen familiärer Bande, von dem Verfall der Begräbnissitten, der Flucht der Menschen.

Die 36. Strophe zieht den Schlußstrich: das gestörte Verhältnis zum Nächsten und zu Gott, sie sind die Zeichen für Gottes Zorn über unsere Untat, deshalb gehen wir zugrunde: «Crimen horrendum nihili putamus, ergo perimus», wie es in der abschließenden Sündenklage heißt.

Die *peroratio*, der Schlußteil (Strophe 37–40), bietet nach der Lehre die letzte Gelegenheit, das Publikum für die eigene Sache günstig zu stimmen: «Alle Affektschleusen können geöffnet werden.» So beherrschen Furcht und Zittern vor der göttlichen Strafe die Strophe 37; in der nächsten Strophe wird für die Bußfertigen die Hoffnung auf Fürbitte und Hilfe durch den heiligen Sebastian genährt. Die Anrufung des Heiligen in der *Wir*-Form des Gebets verleiht ihr besondere Eindringlichkeit. Die vorletzte Strophe dient

⁵² Vgl. zu Strophe 33 den Pestbericht aus der Straßburger Chronik des Fritsche Closener von 1362, den Brant möglicherweise kannte: «... die sturben an dem vierden tage oder an dem dirten oder an dem andern. etliche sturbent auch dez ersten tages», vgl. Die Chroniken der oberrheinischen Städte: Straßburg. Bd. 1, Leipzig 1870 (Die Chroniken der deutschen Städte. 8), S. 120.

der recapitulatio, der Gedächtnisauffrischung, des Zuhörers. In ihr wird noch einmal die These der propositio (Strophe 25) aufgegriffen, nur variiert in metaphorischer Erhöhung. Hieß es vordem: du kannst die Krankheit vertreiben, die durch Verderbnis der Luft und Gottes Zorn entstanden ist, so nun: vertreibe das tödliche Gestirn des Saturn und den Zorn des verletzten Jupiter⁵³ und führe gesunde Luft heran, d. h. du vermagst es, wie der Beweis gezeigt hat. Die Schlußstrophe endlich, das eigentliche Gebet an den Schutzpatron, will sein Mitleid rühren, es ist die rhetorische miseratio, ein Flehen um Hilfe aus tiefer Not.

Nicht zuletzt die peroratio enthüllt, wie Brant sein Gedicht verstanden wissen wollte: in ihr werden Furcht und Hoffnung erweckt. Beide aber, spes und metus, sind die Leitaffekte der deliberativen Rede, der oratio suasoria, die in der peroratio zum Durchbruch kommen müssen. Musterfall der suasoria ist die politische Rede vor der Volksversammlung, die zusammengekommen ist, um über eine zukünftige Handlung zu beraten und zu entscheiden. Der Redner hat die Aufgabe, diese als nützlich zu empfehlen oder von ihr als schädlich abzuraten.

Wir begreifen unser Gedicht nun als oratio suasoria⁵⁴: Im ersten Teil der Rede versucht Brant seinen Zuhörern bzw. Lesern das Beispiel eines Lebens für den Glauben und im Dienste für Christus, das Gott herrlich belohnt, als Ansporn vor Augen zu führen. Als Abschreckung ist die grauenvolle Schilderung der Pest im zweiten Teil der Rede gedacht, die vor dem Hintergrund der Sebastians-Legende nur noch greller ins Blickfeld tritt. Die Seuche wird erklärt als Strafe Gottes für das Fehlverhalten der Menschen, die von der Schöpfungsordnung abgefallen sind. Die Bilder wecken eschatologische Vorstellungen. Aber Brant schildert keine Endzeit, sondern in der zweiten Gedichthälfte ein Ereignis, das gerade 1492/93 in Basel bitter durchlebt worden war. Er versteht sich hier wie auch in anderen Gedichten als Seher, sein Gedicht als Hilfe, die

⁵³ Dabei vermischen sich mythologische und astrologische Vorstellungen der Zeit. Für Gott tritt noch der zürnende Jupiter der antiken Mythologie ein. Saturn als Beherrschender der Winde aber erscheint als der unglückbringende Planetengott, wie er auch auf volkstümlichen Bildern dargestellt wurde, beispielsweise in einem Blockbuch der 7 Planeten, das sich heute als Fragment in der LB Stuttgart befindet. Auf einem Schild, das er dort um den Hals hängen hat, liest man: «Venti saturni pestiferi». Vgl. W. L. Schreiber: Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts. Bd. 4. Leipzig 1927, Nr. 1917t; dazu auch R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl: Saturn and Melancholy. London 1964, S. 127–214.

⁵⁴ Übrigens hat Gaier auch das etwa gleichzeitig erschienene « Narrenschiff» als große oratio suasoria erkannt, vgl. Gaier (s. Anm. 34) insbes. S. 188.

Zeichen der Zeit richtig zu deuten⁵⁵. Er will, daß die Überlebenden nicht nur Schrecken empfinden, sondern Einblick in die Ursachen des Pestgeschehens gewinnen, in die Sündhaftigkeit ihres bisherigen Lebens, daß sie die Vergänglichkeit alles Irdischen begreifen, um durch bußfertiges Verhalten auf die Gnade Gottes hoffen zu können.

Als Ergebnis der Untersuchung erkennen wir, daß die Sebastians-Ode von der rhetorischen Form her, aber auch in der Kongruenz von Form und Inhalt ein kleines Kunstwerk ist. Man wird die abfällige Kritik, die Schmidt und noch Zeydel⁵⁶ über Brants lateinische Dichtungen äußerten, wohl neu überdenken müssen. Auch der Stil ist unter dem rhetorischen Aspekt zu betrachten. Brant ist stets bemüht, die Gesetze der latinitas, der sprachlichen Korrektheit, einzuhalten. Ab und zu läßt er altägyptische Wörter und Wortformen einfließen, um Eindruck und Gewicht seiner Aussage zu steigern. Seine Sprache ist klar und verständlich (*perspicuitas*). Schon oben haben wir sein Geschick im *ornatus*, der mit Figuren «geschmückten» Rede, bewundert. Wenn Schmidt «den wahren Hauch des Dichters» vermißte und bemängelte, «daß ein bißchen Genie nicht die Kälte des Philologen erwärmen konnte»⁵⁷, dann hat er und alle, die seine Wertung übernahmen, doch nicht bedacht, daß auch die Sprache des Redners in der rhetorischen Stillehre, der *elocutio*, verbindlichen Regelungen unterworfen wurde. Ihre Figuren, ihr System sprachlicher Ausdrucksmittel steuerte die dichterische Aussage. So wurde Persönliches, selbst Spontanes, immer in objektivierter Form dargeboten, in einer Kunstsprache, über die stets der rhetorisch geschulte Verstand des Autors wachte⁵⁸.

Die Quellen

Auch Brants Art der Materialsammlung und Quellenbehandlung muß man als Anwendung rhetorischer Technik verstehen lernen. Man hat ihn lange Zeit hauptsächlich als Kompilator betrachtet und deshalb die große Wirkung seines Werkes in seiner Zeit nicht recht verstehen können. Die «Fetzentheorie» Fr. Zarnckes, der formal

⁵⁵ Vgl. dazu ausführlich Wuttke (s. Anm. 17) insbes. S. 282.

⁵⁶ Vgl. Zeydel (s. Anm. 45) S. 70f.

⁵⁷ « Sa propre poésie latine est ce que ce genre d'exercice peut être, chaque fois qu'un peu de génie ne vient pas réchauffer la froideur du philologue, ... il lui a manqué le vrai souffle poétique.» Vgl. Schmidt (s. Anm. 6) S. 241.

⁵⁸ Vgl. K. O. Conrady: Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. Bonn 1962 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. 4), S. 46ff. über « rhetorisches Verhältnis zum Wort ».

das Narrenschiff im wesentlichen als «eine übersetzung und zusammenkittung von stellen aus verschiedenen alten, biblischen und classischen, schriftstellern» sah, hat einem ganzen Jahrhundert der Brant-Forschung die Sicht verstellt für eine andere Betrachtungsweise⁵⁹. Ch. Schmidt übernahm das negative Urteil Zarnckes für Brants lateinische Dichtungen: «Étant peu inspiré lui-même, il s'aidait en enchaissant dans ses vers des lambeaux des anciens; on pourrait, sans trop de peine, décomposer la plupart de ses carmina en une foule d'expressions, d'épithètes, de sentences, de fragments pris dans les classiques; à chaque pas on rencontre une réminiscence»⁶⁰. Ähnliches liest man noch bei Interpreten der Gegenwart. Und so betrachtet erscheint auch unser Gedicht als bloße Zusammenkittung von Stellen aus antiken, mittelalterlichen und zeitgenössischen Schriftstellern.

Die literarische Quelle des ersten Teils ist leicht zu ermitteln: Es sind die stark legendären «Acta S. Sebastiani martyris», die zu Brants Zeiten und noch lange danach als Werk des heiligen Ambrosius galten, wahrscheinlich aber in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts von Arnobius d. J. verfaßt wurden⁶¹. Brant folgt eng dem Gang ihrer Handlung, übernimmt selbst Worte, Redewendungen, ja Bilder. Man kann sich gut vorstellen, wie er mit dem aufgeschlagenen Ps.-Ambrosius auf dem Tisch kapitelweise den Bericht in Verse umgoß. Mit Aussparung der dort inserierten Reden des Heiligen, die nur in kurzer Zusammenfassung wiedergegeben sind, und der Leidensberichte seiner Mitstreiter kann man diesen Teil des Gedichts ohne weiteres als versifizierte Kurzfassung der Acta S. Sebastiani bezeichnen. Vermutlich ist auch der Bericht vom Beginn des Sebastianikults wie die Vita selbst nicht der Legenda aurea entnommen, sondern mit der Fluchterzählung der Pestbeschreibung direkt aus Paulus Diaconus (*Historia Langobardorum*. lib. VI, 5 und II, 4) übertragen worden.

Die Strukturierung der Pestbeschreibung im zweiten Teil des Gedichts geht letzten Endes auf Thukydides zurück, doch finden

⁵⁹ Vgl. Anm. 31. Zum Zitat vgl. Zarncke (s. Anm. 12) S. XLIV.

⁶⁰ Schmidt (s. Anm. 6) S. 242.

⁶¹ Abgedruckt bei J.-P. Migne: *Patrologia Latina*. T. 17. Parisiis 1845, Sp. 1021–1058. Vgl. dazu die Angaben im Lexikon für Theologie und Kirche. 2., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 9. Freiburg i. Br. 1964, Sp. 557. – Daß Brant sich direkt auf den Bericht der Acta S. Sebastiani und nicht auf die Sebastians-Legende der Legenda aurea stützte, zeigt ein Vergleich beider Texte mit unserem Gedicht. Einige Details wie der Inhalt der Strophen 6 und 7, die auf Kap. 1 und 2 der Acta zurückgehen, die Erwähnung von Claudius und seinen Kindern (Str. 13), der Katakomben als Grabstätte (Str. 22) und etliche Redewendungen finden sich nur in den Acta S. Sebastiani.

sich weder von ihm noch von Lukrez, der seinen Bericht im 6. Buch von *De rerum natura* der römischen Literatur vermittelte, noch von Boccaccios großer Pestbeschreibung im *Decamerone* irgendwelche direkten Einflüsse bei Brant. An antiken Quellen benutzt er Vergils *Georgica* (III, 440–566) und Ovids *Metamorphosen* (VII, 523–613).

Mehr noch stützt sich Brant auf die Schilderung der Pest im Werk eines bewunderten Zeitgenossen: es ist das Epos «*De suorum temporum calamitatibus*» des Karmeliten Baptista (Spagnuoli) Mantuanus (1447–1516), das 1479 entstanden und 1489 in Venedig zuerst im Druck erschienen war⁶². Der Verfasser, später Generalprior der Karmeliten und selig gesprochen, wurde zu seiner Zeit als «christlicher Vergil» gefeiert. Heute ist er vergessen, und selbst einschlägige Literaturgeschichten nennen kaum seinen Namen; sicher zu Unrecht, denn man darf die Wirkung seiner Aufrufe zur «moralischen Wiederaufrüstung» im Sinne der Neubelebung christlicher Tugenden, die er auch außerhalb Italiens auf fröhlichhumanistische Kreise Deutschlands und Frankreichs ausübte, nicht unterschätzen. Dies lässt sich allein schon aus der raschen Abfolge von Neuausgaben seiner Werke ablesen, an denen auch Brant beteiligt war⁶³. Das erwähnte Epos schildert mit emphatischem Pathos die Geißeln, die das damalige Italien heimsuchten: Krieg, Hunger, Pest. Baptista Mantuanus führt sie auf Gottes Zorn über die Sünden (die sieben Todsünden) seiner Mitwelt zurück und empfiehlt als Heilmittel die Rückkehr zu einem christlichen Leben. Man wird in dieser Thematik unschwer den Einfluss erkennen, den das Werk auch auf das Konzept unseres Gedichts gehabt hat.

Aus allen den genannten Quellen hat also Brant geschöpft. Wieder klingen fast bei jeder Strophe, jedem Vers ähnlich lautende Zitate der Vorlagen an. Das soll nicht im Detail verfolgt werden, die wichtigsten Stellen will ich im folgenden anführen:

⁶² GW 3246. Das Werk wurde von G. Wessels m. Einl. neu hrsg. in: *Analecta ordinis Carmelitarum*. Vol. 4 (1917/22), S. 4–96. Nach dieser Ausgabe wurde zitiert. Zum Gesamtwerk des Mantuaners vgl. auch Benoît-Marie de la Croix (Zimmerman): *Les Carmes humanistes*. In: *Études Carmélitaines* 20,2 (1935), S. 72–85; G. Ellinger: *Italien und der deutsche Humanismus in der neulateinischen Lyrik*. Berlin und Leipzig 1929 (Ellinger: *Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands*. 1), S. 103–107.

⁶³ Vgl. den Index bibliographique bei Schmidt (s. Anm. 6) Bd. 2, S. 317ff. unter Nr. 119, 150, 157a, dazu GW 3249. Bei der Herausgabe des «*Opus calamitatum*» hat Brant zweimal mitgewirkt. Um 1496 erschien eine unkommentierte Ausgabe mit Schlussversen Brants «*Ad Joannem Amorbacchium: calamitates temporum Baptistae Mantuani imprimendas fore exhortatio*», 1502 setzte er den von Sebastian Murrho begonnenen Kommentar einer Ausgabe fort, die bei J. Schott in Straßburg herauskam.

- Vergleiche zu Vers 25: «Communes Calamitatum Causae: / Seu Superum sic ira velit; seu noxius ardor / Aetheris, aërios infuso lumine tractus / Inficiat; seu sola ferant contagia morbum, / ...» (Bapt. Mantuanus, op. cit. S. 27);
- zu Vers 26: «... haec stygio rabies egressa profundo, / Perque domos humiles, perque alta palatia regum / Saevit ...» (Bapt. Mantuanus, op. cit. S. 24);
- zu Vers 27: «Imbelles, acresque viros, senium atque iuventam / Pallida mortifero pestis crassata veneno / Sternit humi, ...» (Bapt. Mantuanus, op. cit. S. 24);
- zu Vers 28: «letiferis calidi spirarunt flatibus austri.» (Ovid op. cit. V. 532);
- zu Vers 29: «... sed ubi ignea venis / omnibus acta sitis miseros adduxerat artus, / rursus abundabat fluidus liquor omniaque in se / ossa...» und «... incertus ibidem sudor et ille quidem morituris frigidus, aret / pellis et ad tactum tractandi dura resistit.» (Vergil op. cit. V. 482ff. und 500ff.);
- zu Vers 36f.: «O Superi, loca qui tuti secura tenetis, / Si scelere offensi nostro tam dira movetis / Praelia, sat veteres tam multo funere culpas, / Sat longo luimusque metu, ...» (Bapt. Mantuanus op. cit. S. 26).

Auf den ersten Blick betrachtet und nicht aus dem inneren Zusammenhang begriffen erscheint Brants Gedicht sicherlich zum Teil als Umdichtung fremder Verse, das Ganze als zusammengekittete Kompilation. Wenn man aber davon ausgeht, daß Brant sein Gedicht als Rede angelegt hat, wird sein Verfahren plötzlich sinnvoll. Es fällt nämlich auf, daß Zitate nur in die Redeteile der *narratio* und der *argumentatio* übernommen werden, in die Teile also, die das Publikum von der Glaubwürdigkeit des vertretenen Parteistandpunktes überzeugen sollen, die also Beweischarakter haben. Die Rhetorik hat nun eine regelrechte Findungslehre (*inventio*) für Beweise entwickelt. Als eine durch rhetorische Kunst gefundene Form des Beweises gilt das poetische Exempel und die bewußte Anspielung auf literarische Autoritäten. Deshalb also übernahm Brant seine Zitate aus Werken der besonders hoch geschätzten Schulautoren zum Teil mit wörtlichen Anklängen, wie wir auch bereits erkannten⁶⁴.

⁶⁴ Ähnlich sieht Gaier Brants Quellenbehandlung im « Narrenschiff » « als eine Art Montagetechnik, in der die Zitate unabhängig von dem Kontext, aus dem sie genommen sind, auf den präkonzipierten Gedankengang Brants aufgeprägt werden und so zugleich als Ausdrucksmittel und Belegstück fungieren. ... Auf diese Weise kann nicht nur das gedankliche Eigentum Brants, sondern auch das aus kirchlicher und antiker Literatur Übernommene, ... zur Beschreibung der gedanklichen Ganzheit herangezogen werden.» Vgl. Gaier (s. Anm. 34), S. 4.

Diese gewollte Doppelschichtigkeit der Sprache konnte nur dort verwendet werden, wo er Zuhörer ansprach, die gebildet genug waren, um diese literarischen Anspielungen auch zu verstehen und sich daran zu erfreuen. Hätte Brant dagegen sein Gedicht als bloße Kompilation angelegt, dann wäre er wohl wortgewandt genug gewesen, um in seiner Umdichtung die Erinnerung an seine Quellen weniger stark wachzurufen, wobei man natürlich immer im Auge haben muß, daß das Mittelalter und auch noch die Zeit des Humanismus ein anderes Verhältnis zum geistigen Eigentum hatte als wir.

Am Ende der Untersuchung erkennen wir, daß der Weg zum richtigen Verständnis unseres Gedichts und wohl auch der gesamten Dichtung Brants für heutige Leser nicht leicht zu beschreiten ist. Uns fehlt die rhetorische Schulung, um die kunstvollen Formen sofort durchzuschauen und mit Genuß betrachten zu können. Uns fehlt der vertraute Umgang mit Kirchenvätern und Schulautoren, wir wissen nichts mehr von einem damals gerade erschienenen Bestseller, der seine Zeitgenossen erregte, um die literarischen Andeutungen sofort zu verstehen. All das aber mußte Brant doch wie selbstverständlich bei einer breiteren Bildungsschicht voraussetzen, an die er sich mit diesem Flugblatt wandte. Sonst hätte er nicht diese Formen der dichterischen Aussage gewählt. Sie hielt er für geeignet, sein eigentliches Anliegen noch zu unterstützen: belehrend und ermahnd auf seine Mitwelt einzuwirken. Und wie er dabei kaum eine Gelegenheit außer acht ließ, so war ihm auch die Pest, eines der schreckhaften Zeichen der Zeit, gerade Anlaß genug, um in einer großen Antithese ein Exempel von christlicher Tugend und menschlicher Verderbnis seiner Zeit, von Schuld und Erlösung durch Gebet und Gnade zu entwerfen. Er war im tiefsten Wesen ein christlicher Moralist. Gewiß schaute er dabei zurück auf christliche Ideale des Mittelalters, aber man sollte christliches Denken nicht unbedingt mit mittelalterlichem gleichsetzen. Hier zumindest wurden ihm die tragenden Gedanken vermittelt durch einen Zeitgenossen: Baptista Mantuanus, dessen Einfluß auf seinen humanistischen Freundeskreis beträchtlich war.

Brant liebte unzweifelhaft die Klassiker, wie wir auch hier an seinen Exzerpten aus Vergil und Ovid erkennen können, aber sie hinterlassen bei ihm nicht tiefgreifende Spuren. Er benutzte sie als Materialsammlung, und auch die antiken Götter, « Jupiter » und die « superi », sie sind nur mythologische Metaphern, austauschbare Begriffe für Gott und die Heiligen. Wie seine Zeitgenossen konnte auch er sich nur langsam aus der mittelalterlichen Gedankenwelt lösen. Aber die Epoche und ihre Menschen erscheinen uns heute

janusköpfig. Brant steht auch am Anfang bewegender Kräfte, die heute noch spürbar sind. Als einer der ersten begriff er die Macht des gedruckten Wortes: «Rara fuit quondam librorum copia doctis / Rara inquam et paucis bibliotheca fuit / Singula perque olim vix oppida pagina docta; / Nunc per quasque domos multiplicata iacet» feierte er die neue Druckkunst in einem Widmungsgedicht an seinen Verleger Bergmann von Olpe⁶⁵. Über das gedruckte Buch hinaus wandte er sich dem fliegenden Blatt, dem bebilderten Bogen zu, um auf diese Weise breiter und tiefer zu wirken⁶⁶. Ausgehend von Vers 26–29 der Reimvorrede zum «Narrenschiff», wo Brant erklärt, die Bilder seien für alle diejenigen gedacht, die nicht lesen wollten oder könnten, möchte man annehmen, er hätte es bei der Verbindung von Text und Bild vornehmlich auf die Breitenwirkung angelegt, hätte zwei Käuferschichten ansprechen wollen: die Gebildeten und die Ungebildeten. Diese Textstelle ist aber längst als nicht allzu wörtlich zu nehmender Topos erkannt worden, der letztlich auf Papst Gregor I. zurückführt⁶⁷.

Nicht beachtet wurde meines Wissens bisher, daß Brant das Bild bewußt einsetzt in Anwendung rhetorischer Theorie. Nach den Lehrbüchern der Rhetorik muß der Redner es vor allem darauf anlegen, das Publikum zu gewinnen, damit es eine Entscheidung im Sinne seines parteilichen Standpunktes fällen kann. Diese Überredung (persuasio) kennt drei Grade, die in bestimmten Teilen der Rede wirksam werden. So kommt das docere, die Belehrung, die den Intellekt der Zuhörer anspricht, besonders in den beweishaltigen Redeteilen, der narratio und argumentatio, zum Ausdruck. Das delectare und movere, die Erzeugung von Sympathie und seelischer Erschütterung, wenden sich an das Gemüt der Versammelten. Als Mittel der Pathoserregung empfiehlt Quintilian in seinen *Institutiones oratoriae* nun das Vorführen gemalter Bilder über den Pathosgegenstand⁶⁸, in unserem Falle also die Marter des heiligen Sebastian. Brants Absicht wird klar. Er zielte mit diesem Blatt auf eine bestimmte Käuferschicht, nämlich die durch Lateinschule und Universität Gebildeten. Dem Bild war dabei eine bestimmte Aufgabe zugeschrieben: es sollte das Gemüt der Leser sofort ansprechen,

⁶⁵ Abgedruckt aus den «Varia Carmina» bei Zarncke (s. Anm. 12) S. 192 unter Nr. 81.

⁶⁶ Zur Ausgabe der Flugblätter vgl. Anm. 1. – Die Bedeutung Brants für die Geschichte des Flugblatts behandelt K. Schottenloher: Flugblatt und Zeitung. Berlin 1922, S. 56ff.

⁶⁷ Vgl. H. Rosenfeld: Sebastian Brant und Albrecht Dürer. Zum Verhältnis von Bild und Text im Narrenschiff. In: Gutenberg-Jahrbuch 1972, S. 328.

⁶⁸ Vgl. Lausberg § 257,3 b.

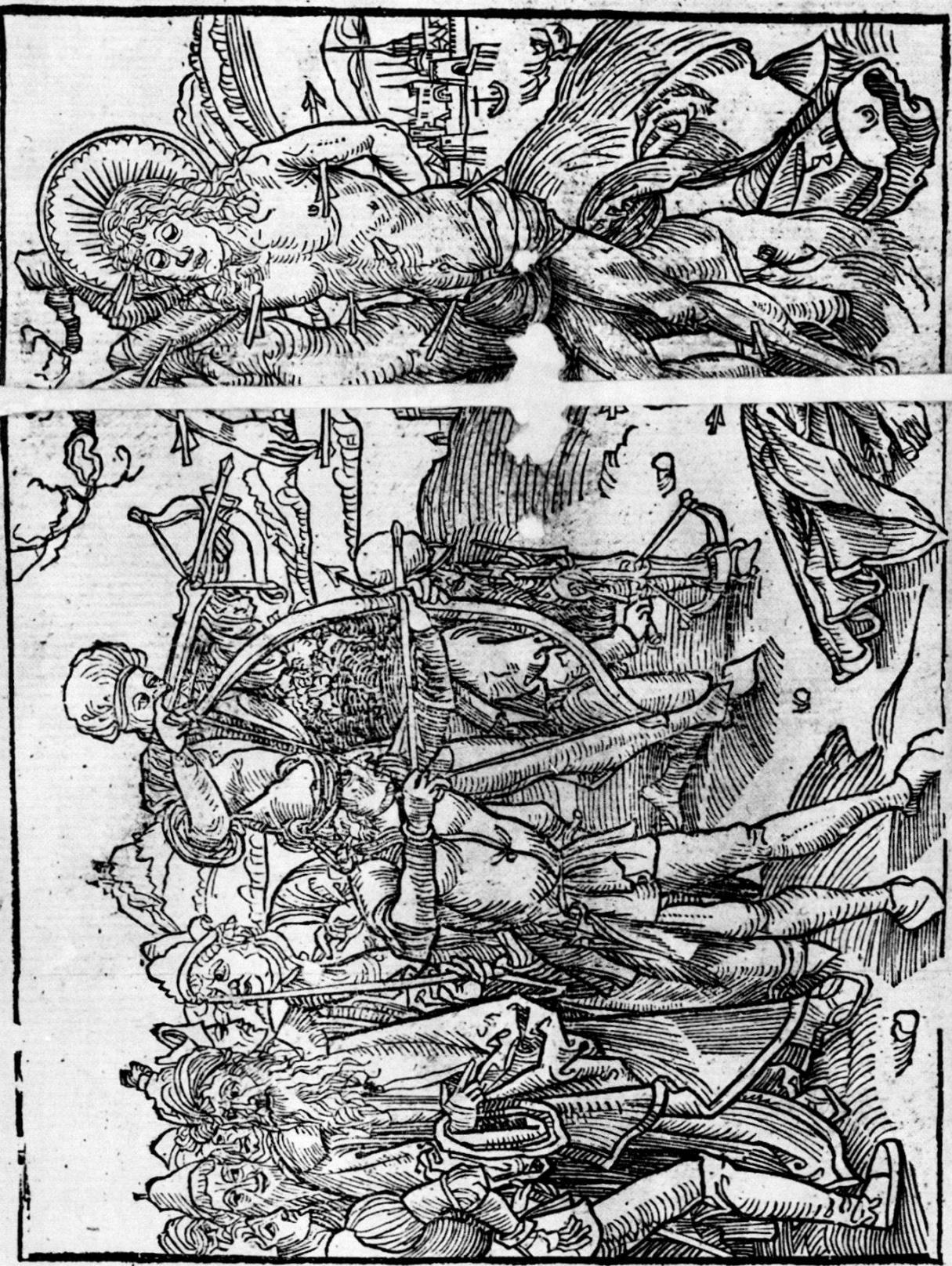
während der Text erst gelesen und vornehmlich vom Verstand aufgenommen werden mußte.

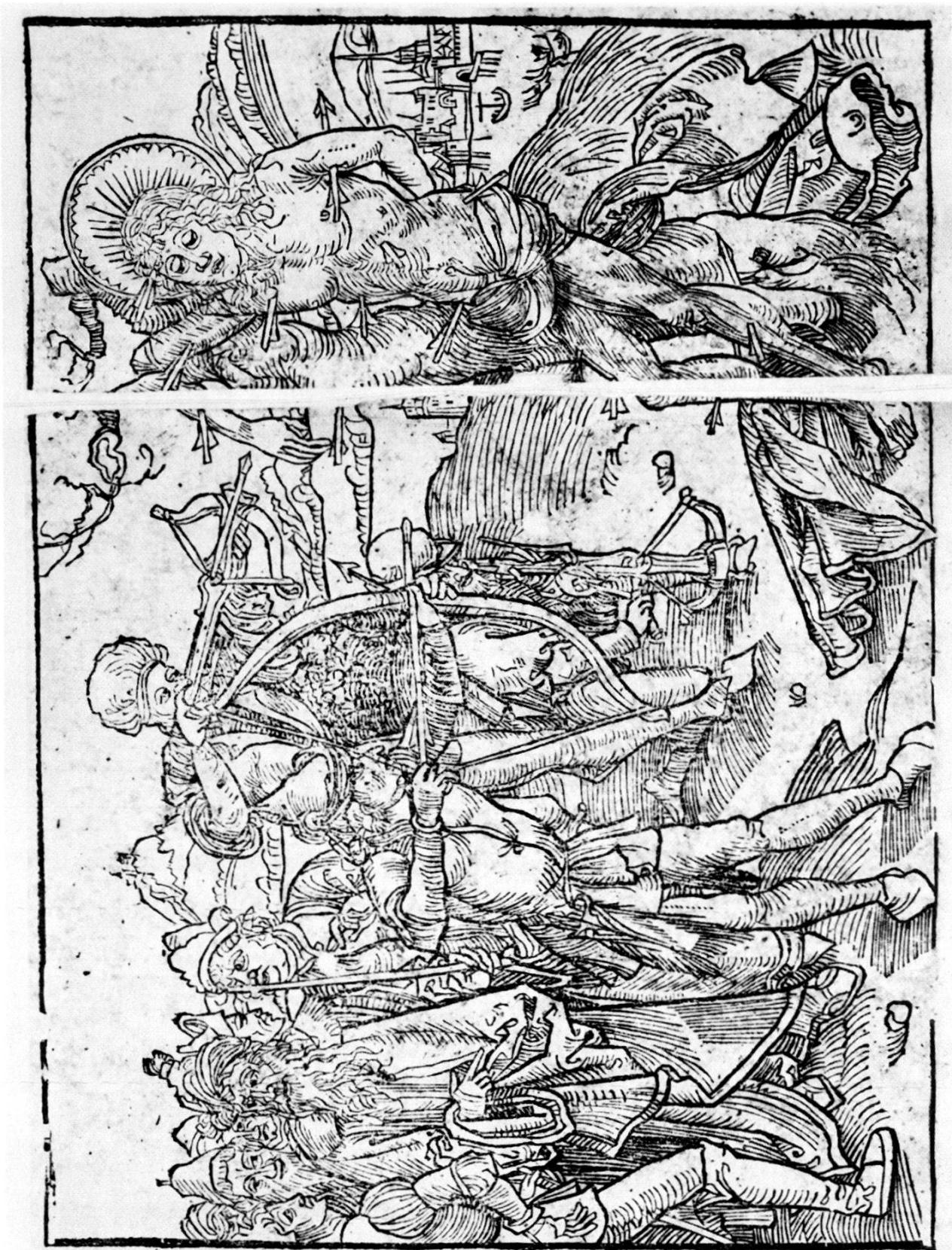
Brant benutzt also das Bild, um die Macht seiner Worte zu steigern, setzt sein rhetorisches Können ein, um den ganzen Menschen zu erfassen und in seinem Sinne zu beeinflussen. Geschickt griff er dabei auf volkstümliche Formen zurück, bei denen er bereits die enge Verbindung von Wort und Bild vorfand: den Narrenbilderbogen⁶⁹ im «Narrenschiff», hier das Pestblatt. Aber er funktionierte es in seinem Sinne um. Der aktuelle Bezug und das Ziel der Publikumsbeeinflussung heben das Sebastians-Gedicht aus der übrigen religiösen Dichtung Brants heraus und lassen es auch zum Flugblatt in unserem Sinne werden. Es reiht sich ein in die Schar anderer Zeugnisse, die Brant als Deuter von außergewöhnlichen Naturphänomenen und Zeitereignissen zeigen. Auch das religiöse Bild ist hier nicht mehr ausschließlich Gegenstand der Andacht, sondern wird als publizistisches Mittel eingesetzt. Brant hatte – wie das oben zitierte Gedicht an seinen Verleger Bergmann zeigt – nicht nur die neue publizistische Möglichkeit erkannt, die ihm die Druckkunst bot, nämlich die Massenverbreitung, sondern auch den weiten Anwendungsbereich der rhetorischen Theorie. «Kein Zeitgenosse des 15. Jahrhunderts», schrieb Schottenloher, «ist so tief in das Wesen und Wirken des gedruckten Wortes eingedrungen, keiner hat so richtig die bedeutsame Wechselwirkung von Wort und Bild erkannt, als der erfolgreiche Dichter des ‚Narrenschiffs’»⁷⁰.

⁶⁹ Vgl. H. Rosenfeld: Sebastian Brants « Narrenschiff » und die Tradition der Ständesatire, Narrenbilderbogen und Flugblätter des 15. Jahrhunderts. In: Gutenberg-Jahrbuch 1965, S. 244ff.

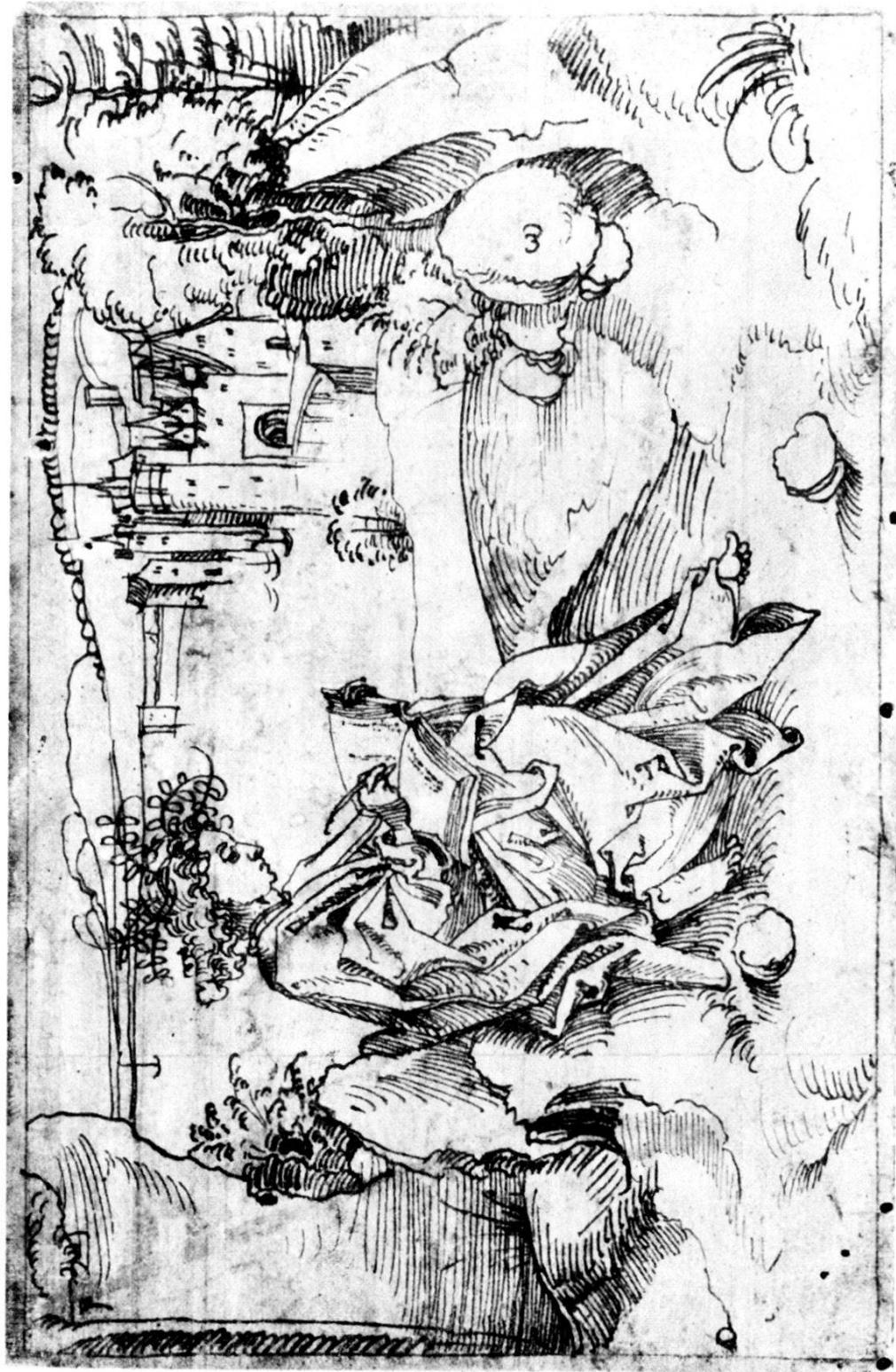
⁷⁰ Vgl. Schottenloher (s. Anm. 65) S. 56.

Tafel 1. Die Marter des hl. Sebastian. Holzschnitt. Detail des Flugblatts in Originalgröße.





Tafel 2. Photographische Rekonstruktion des Holzschnitts aus den besterhaltenen Exemplaren des Flugblatts.



Tafel 3. Albrecht Dürer: *Der schreibende Terenz*. Federzeichnung auf Holzstock, seiterverkehrt reproduziert.
Basel, Kupferstichkabinett.



Tafel 4. Albrecht Dürer: *Die Marter des hl. Sebastian.*
Holzschnitt. Um 1495/96.

Kritische Edition und Übersetzung

*Ad divum Sebastianum martyrem militemque
gloriosum
de ipsius fide, constantia, paeconiis
et meritis.*

Ode dicolos tetrastrophos ex sapphico
endecasyllabo et Adonio dimetro
Sebastiani Brant.

1.

Quid tuas coner puer imperitus
Et parum prudens resonare laudes,
Miles o Christi, fidei columen,
Splendide martyr?

2.

Exigit sancti titulus triumphi
Et tuae vitae series sacratae
Pindarum vatem et tragicos cothurnos
Sapphica plectra et.

3.

Testor excelsi superos Olympi
Et tuum numen mihi nil adesse
Virium, promam tibi quo cupita.
Aspice velle.

4.

Te tulit Narbon teneris ab annis,
Factus Insubrum es tamen¹ inde civis,
Caesari charus, prior et cohortis
Imperialis.

5.

Lectus es³ maior procerum potentum,
Iussus et⁴ summis vigilare semper
Principum rebus Dyocleciani et
Maximiani.

*Ode an den heiligen Märtyrer Sebastian,
den ruhmreichen Streiter,
über seine Glaubensstärke und Standhaftigkeit,
seine heiligen Worte und Taten
in Vierzeilern mit zwei Versmassen
(sapphischen Elfsilblern und einem Adoneus)
von Sebastian Brant*

Wie soll ich unerfahrener und wenig kluger
Knabe von deinem Lobe künden, du Streiter
Christi, du Säule des Glaubens, du herrlicher
Märtyrer?

Um vom Ruhme deines heiligen Martyriums
und dem geheiligten Lauf deines Lebens zu
singen, brauchte es einen Sänger wie Pindar
und das Kleid der Tragödie und die Leier
Sapphos.

Die Götter des hohen Olymps und dich rufe
ich zu Zeugen, daß mir die Kräfte mangeln,
etwas hervorzubringen, das dir erwünscht
sein könnte; doch sieh meinen Willen!

In Narbonne verbrachtest du deine Jugend,
später wirst du dann bei den Insubrern
heimisch², stehst in der Gunst des Caesars
und bist Anführer der kaiserlichen Leibgarde.

Zum Ersten der mächtigen Adligen wirst du
auserwählt und erhältst den Auftrag, auf
immer über das Leben der Kaiser Diocletian
und Maximian zu wachen.

Anmerkung zur Textedition: Dem Abdruck liegt der Text des Flugblattes (= F) zugrunde. Abweichende Lesarten der « Carmina in laudem B. Mariae Virginis multorumque sanctorum », Basel: J. Bergmann, nicht vor 1494, GW 5067, (= C) und der « Varia Carmina », Basel: J. Bergmann, 1. Mai 1498, GW 5068, (= V) sind in den Fußnoten ange- merkt, wobei veränderte Schreibweise der Umlaute nicht berücksichtigt ist. Die Inter- punktion ist der heutigen angeglichen.

¹ procul C V.

² Das südfranzösische Narbonne und Mailand, die Hauptstadt der Insubrer, galten als Geburtsort des Hl. Sebastian.

³ et C V.

⁴ es C V.

6.

Totius tu nam⁵ fueras virilis
 Glorie exemplar, specimen decorum
 Militum, qui te patris instar omnes
 Convenerantur.

7.

Sedulum Christo simul et diurnum
 (Quamvis occulte) peragis labore, Non quidem mortis latitans pavore
 Suppliciive.

8.

Carceri sed quo deditos frequentes
 Atque confortes animas piorum,
 Quas metu tortas variis flagellis
 Deficere audis,

9.

Motus hac causa chlamydem gerebas
 Purpurae, collum redimitus auro,
 Militis posses habitu ut fideles
 Fidere Christo.

10.

Nec salutares monitus silebo,
 Cum quibus fratres positos catherinis
 Dive solaris animum ministrans
 Temnere poenas.

11.

Muta te Zoe probat esse sanctum
 Cuius ob sacras adaperta labra
 Sunt preces, linguae datur impeditae
 Faminis usus.

12.

Se palam narrat mulier videre
 Angelum librum manibus tenentem
 Ante te clamans: benedictus oris
 Sermo beati.

13.

Te Nicostrati domus et Cromatus
 Cum Tiburtino puerisque Claudi
 Praedicant, fonti bonus hos sacrato
 Dat Polycarpus.

14.

Frangis astrorum simulacra vana
 Edoces falsos coluisse divos
 Praesidem, pro quo furit et fremebat
 Induperator.

Denn du warst der Inbegriff mannhaften
 Ruhmes, ein leuchtendes Vorbild für die
 Soldaten, die dich alle wie ihren Vater
 verehren.

Mit Eifer arbeitest du zugleich für Christus,
 im Verborgenen zwar, doch täglich, und
 verkriechst dich nicht aus Angst vor Tod
 und Strafe.

Damit du häufig die Gefangenen im Kerker
 besuchen und ihre frommen Seelen stärken
 konntest, wenn du vernahmst, daß sie
 gefoltert von Angst den unablässigen
 Peitschenhieben erlagen,

darum trugst du den Purpurnmantel des
 Offiziers und den Kragen umkränzt mit Gold,
 damit du im Gewande eines Soldaten
 bewirken konntest, daß die Glaubensbrüder
 Christus vertrauen.

Ich will auch nicht von den heilsamen
 Aufmunterungen schweigen, mit welchen
 du den Brüdern, die in Ketten lagen,
 göttlichen Trost brachtest, damit ihr Herz
 lerne, die Strafen zu verachten.

Die stumme Zoë ist Beweis deiner Heiligkeit:
 ihre Lippen öffneten sich unter deiner
 heiligen Fürbitte und ungehindert konnte
 ihre Zunge reden.

Folgendes erzählt das Weib:
 sie habe deutlich einen Engel gesehen, der
 vor dir ein Buch in Händen gehalten
 und ausgerufen habe: «Gesegnet das Wort
 aus diesem seligen Mund».

Dich preist das Haus des Nicostratus, dich
 preisen Cromatus und Tiburtinus und die
 Kinder des Claudio, welche der treue
 Polycarpus mit heiligem Wasser getauft hat.

Du zerbrichst die eitlen Götzenbilder der
 Gestirne und lehrst den Stadtpräfekten von
 Rom, daß er falsche Götter verehrt habe.
 Deshalb wütet und tobt der Kaiser.

⁵ Quin et totius C V.

15.

Qui iubens campo medium⁶ seorsum
 Te suis signum statui sagittis,
 In tuum corpus lacerum subegit
 Tendier arcus.

Mitten auf dem Feld lässt er dich als
 Zielscheibe für seine Pfeilschützen aufstellen,
 befiehlt, die Bogen auf deinen geschundenen
 Körper zu richten.

16.

Spiculis telis iaculis acutis
 Figitur corpus, foditur, repletur,
 Saetiger delphin veluti rigebas⁷
 Hericiusve.

Mit spitzen Pfeilen und scharfen Geschossen
 wird dein Körper an den Stamm gehetzt,
 durchbohrt, über und über besät, bis du
 starrst vor Borsten wie ein Meerschwein
 oder ein Igel.

17.

Saucium linquunt sceleris ministri
 Arboris trunco prope te necatum,
 Mortuum credunt, modicis diebus
 Convaluisti.

Zu Tode verwundet lassen dich die Voll-
 bringer dieser Untat beim Baumstamm
 liegen; sie glauben, du seist tot, doch in
 wenigen Tagen schon bist du genesen.

18.

Caesares aulae gradibus malignos
 Convenis, poenas quibus assolebant
 Persequi Christi famulos severo
 Arguis ore.

Du triffst die bösartigen Caesaren auf der
 Treppe ihres Palastes, tadelst mit strengen
 Worten die Strafen, mit denen sie die
 Anhänger Christi verfolgen.

19.

Fustibus caedi baculisque duris
 Perfidi mandant veneranda membra,
 Polluunt spargunt cerebro cruento
 Limina cuncta.

Mit Keulen und harten Stockschlägen lassen
 darauf die Treulosen deine ehrwürdigen
 Glieder zusammenschlagen. Blut spritzt
 überall und dein Gehirn besudelt die Stufen
 und Treppen.

20.

Donec expirans animam vomebas
 Mortuum probris temere hinc lacescunt
 Nam sacrum corpus iacitur cloacae
 Sorde lavandum.

Als du endlich sterbend dein Leben von dir
 gibst, schänden sie vermessen den Toten durch
 weitere Untat: der heilige Leichnam
 wird in die Cloaca Maxima geworfen, um
 ihn im Schmutze zu baden.

21.

Christus at (quondam tibi qui spopondit:
 Mecum eris mi chare Sebastiane
 Semper) is sanctum tenuit cadaver
 Stercoris expers,

Doch Christus, der dir einst gelobt hatte:
 « Du wirst immer bei mir sein, teurer
 Sebastian », hält den heiligen Leichnam von
 Schmutz und Kot fern,

22.

Sancta te donec mulier sepulchro
 Quam mones inter tenebrae quietem
 Condidit Lucina⁸ loco decenti
 Ad cathacumbas.

bis dich Lucina, das heilige Weib, der du
 erscheinst, in der Stille der Finsternis an
 würdigem Ort bei den Katakomben
 begräbt.

⁶ medio C V.

⁷ rigescens C V.

⁸ Lucia F C, Lucina V.

23.

Hinc tuis dignum meritis redemptor
 Invicem patrocinium rependens
 Contulit, possis celeri ut mederi
 Arte misellis.

24.

Itala quondam regione crebra
 Pestis exedens populos docebat
 Quod tua cessat prece perfideli
 Laetifera aura.

25.

Tu potes morbum procul effugare
 Aetheris vel quem peperit putredo
 Quem vel offensi iaculatur aequi
 Iudicis ira.

26.

En vides quanta rabie fatigans
 Saeva grassatur sine more tabes
 Et facit tetram populi ruinam
 Lurida pestis.

27.

En viri matres iuvenes puellae
 Concidunt, dira sanic peruncti
 Quos fero torquens perimit veneno
 Pestifer aer.

28.

Aura corruptas nebulas anhelat,
 Et solum ructat calidos tepores
 Morbifer spirat penetratque nervos
 Turbidus auster.

29.

Igneus venas liquor intus urget,
 Aridas torquet sitis aegra fauces,
 Frigidus pelli sudor¹⁰, illa tactu
 Dura resistit.

30.

Inficit cunis pueros iacentes
 Lacte quos mulcet genitrix in ulnis,
 Et senes tollit grave olentis astri
 Livida tabo.

31.

Nil palestritae relevant lacerti
 Oblitum pectus pugilis torosum,
 Nec puer pernix pedibus iuventae
 Transvolat illam.

Seitdem hat in Vergeltung deiner guten
 Taten der Erlöser dir die schirmende
 Kraft übertragen, den Elenden schnelle
 Heilung zu bringen.

In einer dicht bevölkerten Gegend Italiens
 hat einst die völkerverzehrende Pest gelehrt,
 daß durch deine fromme Fürbitte der
 todbringende Pestwind sich legt⁹.

Du kannst die Krankheit weit vertreiben,
 die entweder die Fäulnis der Luft hervor-
 brachte oder die der Zorn Gottes, des
 gerechten Richters, schleudert.

Sieh, in welcher Tollheit wild und ohne
 Beispiel die Verwesung um sich greift, und
 wie die leichenfahle Pest die Leute
 elendiglich untergehen läßt.

Männer, Mütter, Jünglinge, Mädchen
 sterben dahin, von gräßlichem Eiter
 verschmiert, martervoll dahingerafft vom
 wilden Gift des pestbringenden Windes.

In die Lüfte steigen die verderbten Nebel-
 schwaden, der Boden speit heiße Fieber aus
 und krankheitverheißend bläst der
 stürmische Südwind und dringt bis in die
 innersten Nerven.

Feurigheiß schlägt das Blut in den Adern
 und bitterer Durst quält die trockenen
 Kehlen. Kalter Schweiß rinnt über die Haut,
 und diese läßt sich, hartgeworden, nicht
 mehr rühren.

Die bleierne Pest ergreift in der Wiege die
 Säuglinge, welche die Mutter noch an ihrem
 Busen nährt, und Greise rafft sie dahin durch
 die Verwesung der übelriechenden Luft.

Nicht verschaffen die kraftvollen Arme des
 Ringers seiner breiten eingeölten Brust
 Erleichterung, und auch der hurtige
 Knabe entflieht ihr nicht mit seinen
 jugendlichen Füßen.

⁹ Sebastian wird das Erlöschen einer 680 in Rom und Italien wütenden Pest zugeschrieben.

¹⁰ pelli sudor C, sudor cutis V.

32.

Aegra contingit potuisse paucis
 Corpora infaesto trahere a calore
 Quos nec absumat graviter gementes
 Arida febris.

Nur wenige sind es, denen es gelingt, ihre kranken Körper von der widrigen Hitze wegzuschleppen und nicht unter schwerem Stöhnen dem trockenen Fieber zu erliegen.

33.

Ah cadunt primis aliqui diebus,
 Terciis quidam, modici quaternis
 Sive sextenis, subitus quibusdam
 Exitus instat.

Ach, schon in den ersten Tagen sterben einige, am dritten andere, wenige noch am vierten oder am sechsten, einigen aber droht ein plötzlicher Tod.

34.

Vix patres natos tumulare curant,
 Fratris exhorret soror ipsa funus,
 Nam timent passim, fera ne procul con-
 tagia serpent.

Kaum getrauen sich die Eltern ihre Kinder zu begraben; die Schwester selbst schrekt zurück vor der Beerdigung des Bruders: denn sie fürchten allenthalben, daß ferne Ansteckung sie noch erreiche.

35.

Longius temptant fugere, et recessu
 Abdito caeli meliore tractu
 Rentur incretum sceleris reatum
 Vertere cursu.

Weit weg suchen sie zu fliehen, und in ferner Abgeschiedenheit unter einem besseren Klima wollen sie die Verantwortung für eine Sünde, die sie bisher nicht wahrhaben wollten, von sich abwenden.

36.

Id quod iratos superos Deumque
 Indicat nostro sceleri molestum
 Crimen horrendum nihili putamus,
 Ergo perimus.

Diese schreckliche Schuld, die uns den Zorn der Überirdischen und den Unwillen Gottes über unsere Sünde anzeigt, nehmen wir nicht ernst; deswegen gehen wir ins Verderben.

37.

Heu Dei saevum luimus furorem
 Sic nec affecti superos veremur,
 Est tremor multis necis at satis – proh!
 factio paucis.

Weh, so büßen wir für Gottes grimmigen Zorn, und nicht aus Liebe verehren wir die Überirdischen. Viele zittern vor dem Tod, aber nur wenige leider sind bereit zur Buße.

38.

Miles at Christi venerande martyr,
 Quam potes nobis precibus reposce
 Gratiam, et dignos venia repertos
 Vivere faxis.

Du, Streiter Christi, ehrfurchtgebietender Märtyrer! erflehe mit Fürbitten jede mögliche Gnade für uns und bewirke, daß diejenigen am Leben bleiben, die der Gnade für würdig befunden werden.

39.

Astra Saturni moribunda pelle,
 Pelle corrupti Iovis et furorem,
 Afferas auras miseris salubres,
 Inclyte miles.

Vertreibe das tödliche Gestirn Saturns und des verletzten Jupiters Zorn und führe gesunde Luft für die Elenden heran, erhabener Streiter!

40.

Hinc tuis voto (modo vita constet)
 Hostias aris meritas feremus.
 Adsis, o praeclare Sebastiane,
 Nos precor audi.

Dann werden wir (wenn wir nur am Leben bleiben) in Erfüllung des Gelübdes auf deinen Altären Opfergaben darbringen. Steh uns bei, herrlicher Sebastian, erhöre uns, wir flehen dich an!

Der Holzschnitt
von
Hanspeter Landolt

Die kunstgeschichtliche Einordnung des bedeutenden, bisher unbekannten Holzschnitts mit der Darstellung des Sebastians-Martyriums (Taf. 1.2)¹ wird erleichtert durch die Fakten, die dem Flugblatt zu entnehmen sind: der Text stammt vom Straßburger Humanisten Sebastian Brant (1458–1521), der von 1483 bis 1500 als Dozent an der Basler Universität wirkte; das Flugblatt wurde 1494 in der Basler Offizin des Johann Bergmann von Olpe gedruckt. Man darf somit annehmen, daß auch der Holzschnitt in Basel entstanden ist², zumal dort zu dieser Zeit zahlreiche und qualifizierte Kräfte für den Holzschnitt tätig waren.

Nun hat in den frühen 1490er Jahren der Basler Buchholzschnitt, zu dem auch die illustrierten Flugblätter zu rechnen sind, einen Entwicklungssprung gemacht, der mit Albrecht Dürer in Zusammenhang gebracht wird, seit Daniel Burckhardt-Werthemann 1892 dessen Aufenthalt in Basel während der Gesellenwanderung nachwies³. Burckhardt setzte eine Jahrzehnte dauernde, zuweilen heftig und leidenschaftlich geführte Diskussion in Gang, die heute als abgeschlossen gelten darf⁴. Allgemein wird jetzt mit Friedrich Winkler angenommen, daß der junge Dürer während seiner Tätigkeit in

Abgekürzt zitierte Literatur:

Schramm (mit Angabe des Bandes und der Abbildung) = Albert Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, 23 Bde., Leipzig 1922–1943.

Winkler 1936 (mit Katalog-Nr.) = Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. 1 (1484–1502), Berlin 1936.

Winkler 1951 = Friedrich Winkler, *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff*, Berlin 1951. (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte. 36.)

¹ Für die statistisch-technischen Angaben siehe oben S. 8 u. 11.

² Theoretisch bestände die Möglichkeit, daß der Holzstock anderswo entstanden ist und von Bergmann «importiert» wurde; für solche Transaktionen gibt es zahlreiche Beispiele, vor allem im Bereich des Buchholzschnitts. Gegen diese Möglichkeit spricht im vorliegenden Fall aber der Umstand, daß der Holzschnitt bis heute unbekannt geblieben ist, also vor der Verwendung für das Flugblatt gewiß nicht als Buchillustration verwendet wurde; als solche wäre er schwerlich verlorengegangen.

³ Daniel Burckhardt, *Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492–1494*, München und Leipzig 1892.

⁴ Einen umfassenden Forschungsbericht zum ganzen Gegenstand gibt Winkler 1951, S. 102–113.

Basel, die frühestens Ende 1491 begann und sich vielleicht bis in den Winter 1493/94 hinzog, außer dem 1492 erschienenen Hieronymus-Holzschnitt, von dem Burckhardt ausgegangen war, eine große Zahl weiterer Buchholzschnitte beziehungsweise Zeichnungen für solche schuf: die größtenteils nicht geschnittenen, nur als Vorzeichnungen auf den Holzstöcken erhaltenen 139 Illustrationen zu den Komödien des Terenz, die 45 Holzschnitte zum «Ritter von Turn» (1493), 73 (von 105) Holzschnitt-Illustrationen zu Sebastian Brants «Narrenschiff» (1494) sowie mehrere kleine Gebetbuch-Illustrationen. Vielleicht nicht in Basel, sondern möglicherweise in Straßburg, wo sie erschienen sind, schuf Dürer das Kanonblatt mit der Kreuzigung (1493) und den Titelholzschnitt für eine von Martin Flach gedruckte Ausgabe der Opera von Johannes Gerson (1494).

Der Basler Holzschnitt um 1490

Die Entwicklung des deutschen Buchholzschnitts von seinem Beginn zu Anfang der 1460er Jahre bis zum Eingreifen Dürers kurz nach 1490 wird von zwei Tendenzen beherrscht: zum einen vom wachsenden Bedürfnis nach naturalistischer Wirklichkeitsdarstellung, zum andern von einem Streben nach feinerer, sorgfältigerer Technik des Formschnitts. Grundsätzlich liegen diese beiden Tendenzen nicht auf der gleichen Ebene, wenn dies auch öfters der Fall sein mag (indem naturalistische Darstellung z.B. mit der Körpermodellierung arbeitet und diese nur durch feine, schmiegende, tonige Schattenschraffuren erreicht werden kann). Die technische Feinheit ist weitgehend eine Frage der Qualität; durch die harte Konkurrenz im Buchdruck wurden die Offizinen zu rascher und möglichst billiger Produktion gezwungen. Dagegen ist das Verhältnis zum Naturalismus eine Frage des Stils. Diese Entwicklung scheint in einem Kausalzusammenhang mit dem Umstand zu stehen, daß sich im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte mehr und mehr die Maler des Holzschnitts bemächtigt haben, der zuvor offenbar fast ausschließlich in den Händen der Briefmaler – das sind eigentliche Graphik-Spezialisten – lag. Jedenfalls lassen die frühesten Buchholzschnitte mit ihren Dingzeichen und ihrer bewußten Flächenrechnung keine künstlerische Verbindung zur gleichzeitigen Malerei erkennen, wogegen die Holzschnitte Michael Wolgemuts und Dürers um 1490 bereits in die Nähe des Typus der graphischen Gemäldereproduktion rücken.

In Basel, dessen frühe Buchholzschnitt-Produktion sich trotz beträchtlichem Umfang auf einem wesentlich niedrigeren Niveau

als etwa diejenige in Straßburg, Ulm, Augsburg oder Nürnberg befindet⁵, tritt das Bedürfnis nach naturalistischer Darstellung und nach technischer Verfeinerung nur sehr schwach in Erscheinung (Abb. 1). Immerhin gibt es bemerkenswerte Ansätze, am deutlichsten erkennbar in jener kleinen Gruppe von Holzschnitten, die Friedrich Winkler mit dem sogenannten Meister des Haintz Narr, der in der Folge neben Dürer an den «*Narrenschiff*»-Illustrationen arbeiten sollte, in Verbindung brachte⁶. Am interessantesten ist zweifellos der Titelholzschnitt der 1489 von J. Amerbach gedruckten Ausgabe von Augustinus' «*De Civitate Dei*» (Abb. 2)⁷: Die untere Hälfte mit der Stadt Gottes (Abels) und der Stadt des Teufels (Kains) zeigt zum erstenmal im Basler Holzschnitt eine vom Ganzen her gesehene und gestaltete und nicht als Flächenanordnung von disparaten Einzelmotiven verstandene Landschaft; sogar die beiden Vordergrundfiguren, welche hoch über die Stadtmauern und -tore hinausragen, werden diesem Landschafts-Ganzen integriert, indem ihr Standort als hoher Hügel veranschaulicht wird, von dem man auf die beiden Städte hinabblickt; entscheidender Träger dieser Raum-Konstruktion ist der Weg, der an der Kante des Hügels verschwindet und dann unten zwischen den beiden Städten wieder erscheint – eine fast schulmässige Formel der ganzen neuzeitlichen Malerei.

Aber das ist wie gesagt nicht mehr als ein Ansatz. In andern Druckerstädten, besonders in Nürnberg, war die Entwicklung zu dieser Zeit sehr viel weiter fortgeschritten (Abb. 3). Der Rückstand wurde in Basel erst durch das Eingreifen Dürers aufgeholt. Spätestens mit den Illustrationen des 1493 von Michael Furter für Johann Bergmann von Olpe gedruckten «*Ritter vom Turn*» erscheint in Basel ein neues Geschlecht von Holzschnitten (Abb. 4): Nicht nur, daß der Schauplatz der Handlung, sei er nun Innenraum oder Landschaft, äußerlich vereinheitlicht wird, er wird auch als organisches Ganzes begriffen, in dem alles ineinandergreift und zusammenhängt; das gleiche gilt für die Menschen, die Bäume, die Pflanzen. Aus den puppenhaft-zappeligen und ungelenken Figuren werden jetzt natürlich agierende Menschen; die Bäume sind lebendige Gewächse, die den Wachstumsprozeß in ihrer Gestalt zur Schau tragen. Die Figuren treten nicht bloß durch Gesten in Beziehung zueinander, sie werden vielmehr als zusammengehörig empfunden, und auch aus ihrer Umgebung sind sie nicht mehr herauszulösen.

⁵ Vgl. Arthur M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut*, Bd. 1, 2. Aufl. New York 1963, S. 325.

⁶ Winkler 1951, S. 38 ff., Taf. 67–75.

⁷ Schramm XXI, 589; Winkler 1951, Taf. 71.



Abb. 1. Titelholzschnitt in: *Johannes Gerson, Opera.*
Basel, Nicolaus Kessler, 1489.

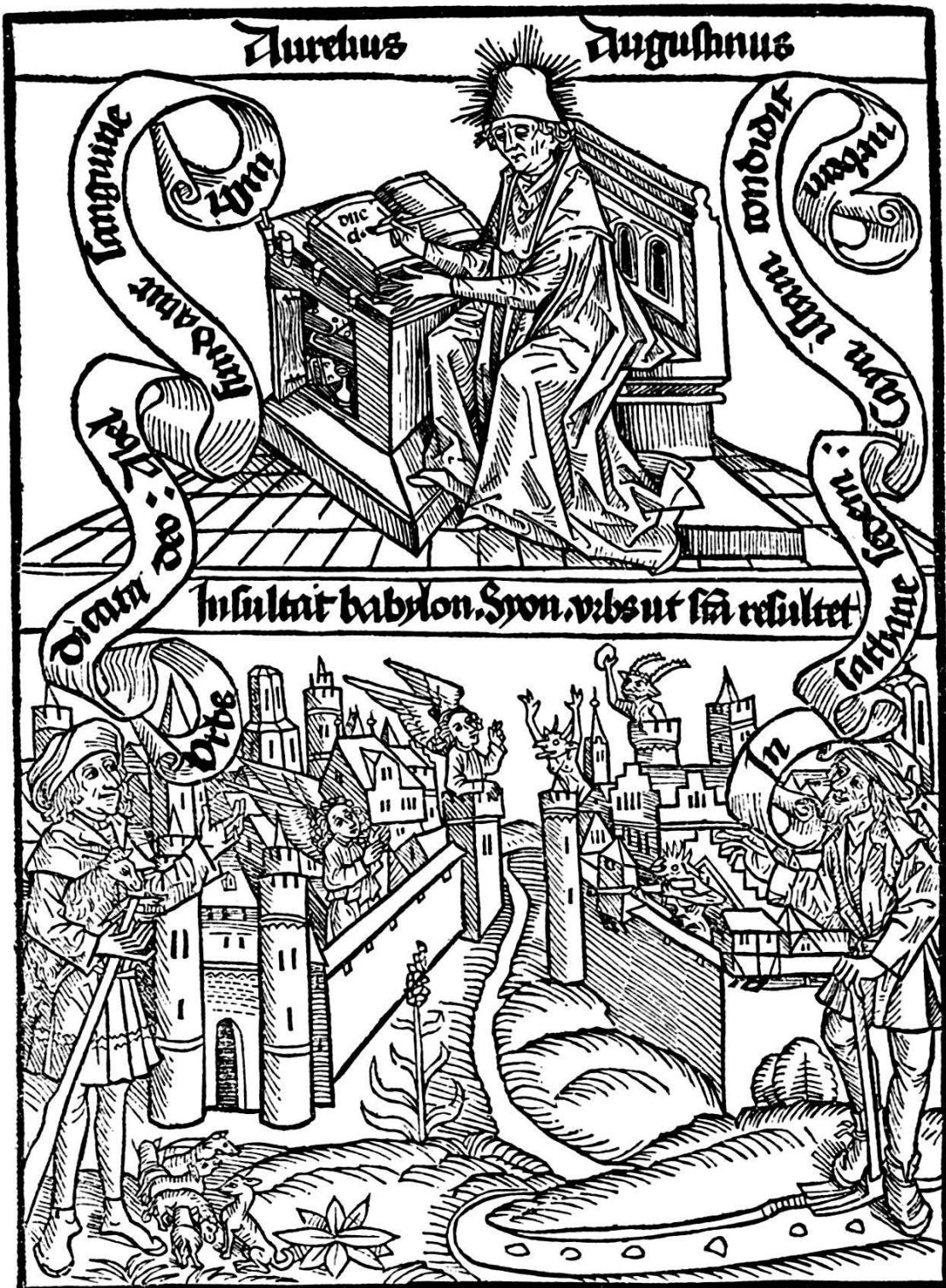


Abb. 2. Titelholzschnitt in: *Aurelius Augustinus, De Civitate Dei.*
Basel, Job. Amerbach, 1489.



Abb. 3 Titelholzschnitt in: Johannes Gerson, *Opera*.
Nürnberg, Georg Stuchs, 1489.



Abb. 4. Dedicationsholzschnitt in: *Ritter vom Turn, Von den Exempeln der Gotsforcht...* Basel, Michael Furter, 1493.

Die Bildwirklichkeit entspricht unserer Erfahrungswirklichkeit. Dieses neue Wirklichkeitsverständnis verlangt nach naturalistischer Darstellungsweise, und diese zwingt den Illustrator zu sehr viel nachdrücklicherem und weicherem Modellieren aller dreidimensionalen Gegenstände. Das Weiß des Papiers wird nun plötzlich zum Licht auf den Körpern⁸.

Die fortschrittlichsten der schon vor Dürers Aufenthalt in Basel für die dortigen Verleger tätigen Illustratoren sind vom jungen Nürnberger nicht unberührt geblieben. Ein besonders eindrückliches Zeugnis dafür liefert etwa der Titelholzschnitt der Ambro-

⁸ Die gründlichste und erhellendste phänomenologische Untersuchung dieser Entwicklung verdanken wir Friedrich Kriegbaum, Zu den graphischen Prinzipien in Dürers frühem Holzschnittwerk, in: Das siebente Jahrzehnt, Festschrift Adolf Goldschmidt, Berlin 1935, S. 100–108. Das Verdienst aber, die Augen für die charakteristischen Besonderheiten von Dürers frühem Holzschnittstil und seiner Motive überhaupt geöffnet zu haben, gebührt Edmund Schilling (Dürers graphische Anfänge, die Herleitung und Entwicklung ihrer Ausdrucksformen, Diss. Kiel 1919, Masch.Schr.), von dem auch Winkler ausgegangen ist.

sius-Ausgabe von 1492, der zwar auf eine Komposition Schongauers zurückgreift, aber offensichtlich von Dürers Hieronymus-Holzschnitt aus dem gleichen Jahr inspiriert ist⁹. Und unmittelbar nebeneinander stehen Dürer und Basler Illustratoren in der 1494 gedruckten Erstausgabe von Sebastian Brants «*Narrenschiff*». Aber die einheimischen Zeichner für den Holzschnitt erreichen weder Dürers Wirklichkeitsverständnis noch seine zeichnerische Qualität. Ihre Bemühung um Naturalismus ist voller Mißverständnisse, die zeichnerische Form oft holprig und ungeschlacht. Freilich, die Trennlinie zwischen Dürer und den übrigen Basler Illustratoren ist nicht immer scharf zu ziehen: wenn auch die besten und die schwächsten Holzschnitte sehr weit auseinander liegen, so gibt es doch einzelne, deren Zuweisung größte Schwierigkeiten bereitet¹⁰. Auch die Terenz-Zeichnungen sind von unterschiedlicher Qualität.

Die Stellung des Sebastians-Holzschnitts

Weder die äußern Umstände, noch der künstlerische Charakter sprechen gegen die Annahme, daß der Flugblatt-Holzschnitt mit dem Sebastians-Martyrium im Jahre 1493 oder 1494 in Basel entstanden ist, und zwar im Kreise jener Illustratoren, die uns aus zahlreichen Basler Drucken jener Jahre bekannt sind. Schwieriger ist die Entscheidung zwischen Dürer und den übrigen, nicht namentlich bekannten Holzschnitt-Reißern dieses Kreises. Denn gewiß befindet sich der Sebastians-Holzschnitt nicht auf der Höhe der besten Basler Holzschnitte Dürers. So ist er flacher, weniger übersichtlich, weniger zusammenhängend und in der Ausführung erheblich gröber als etwa das hier abgebildete Schlußblatt des «*Ritter vom Turn*» (Abb. 4). Andererseits ist er doch den wenigen vergleichbaren Arbeiten der Illustratoren neben Dürer weit überlegen¹¹.

Wir stellen im folgenden die Argumente zusammen, die uns ermutigen, im Sebastians-Holzschnitt ein Werk Albrecht Dürers zu erkennen.

Komposition: Das Thema der vielfigurigen Sebastiansmarter ist im deutschen Holzschnitt des ausgehenden 15. Jahrhunderts nicht eben

⁹ Schramm XXI, 600; Winkler 1951, Taf. 70 sowie S. 41 (Anm. 45) und Abb. 5.

¹⁰ So vermag mich etwa Winklers Zuschreibung an Dürer der als «verworfene und verdorbene» bezeichneten Holzschnitte im «*Narrenschiff*» nicht zu überzeugen (Winkler 1951, Taf. 42).

¹¹ Winkler 1951, Taf. 67–76.

häufig. Aus Basel ist es mir außer dem hier behandelten Flugblatt überhaupt nicht bekannt. In Straßburg erscheint es als friesartig gestreckte Illustration eines von Johann Grüninger gedruckten Almanachs auf das Jahr 1493¹². Doch ist dort die Komposition eine völlig andere; Sebastian bildet die Mittelachse einer symmetrischen Figurenanordnung.

Umso bemerkenswerter ist nun aber, daß die asymmetrische Komposition unseres Flugblattes weitgehend mit derjenigen eines Einblattholzschnitts übereinstimmt, der von Winkler der Gruppe von Dürers frühen, unmittelbar vor der Arbeit an der «Apokalypse» um 1495/96 geschaffenen großformatigen Einblattholzschnitten zugeordnet wird (Taf. 4)¹³. Zwar ist die Zeichnung ausführlicher und feiner (was auch mit dem größeren Format zusammenhängt), aus dem schmächtigen, am Baume hängenden Märtyrer ist unter dem Eindruck von Mantegnas Kunst ein triumphierender Athlet geworden, die auf der früheren Darstellung schemenhaft flache Landschaft wird nun – wie auch die Körper – vom Licht modelliert. Aber das sind alles Veränderungen, die durchaus auf der Linie der Entwicklung liegen, die Dürer, namentlich als Graphiker, in diesen Jahren durchgemacht hat. Wichtiger ist doch das Übereinstimmende. Und schließlich: wird Dürer sich bei seinem Einblattholzschnitt nicht am ehesten an eine *eigene* frühere Komposition erinnert haben?

Nicht nur der Bildtypus der vielfigurigen Sebastiansmarter mutet in Basel zu Beginn der 1490er Jahre fremd und neu an, sondern auch für die Bewältigung einer solchen figurenreichen Komposition im Freiraum gibt es im Basler Holzschnitt vor 1493 keine vorbereitende Leistung. Das Besondere dieser Komposition besteht darin, daß die Figuren zwar noch nicht durch das Licht als in sich geschlossene, selbständige Körper frei-modelliert werden, wie es dann im Einblattholzschnitt von 1495/96 geschieht, daß sie aber doch bei

¹² Schramm XX, 163.

¹³ Winkler hat die Zuschreibung an Dürer immer wieder mit Nachdruck vertreten (Klassiker der Kunst: Albrecht Dürer, 4. Aufl. hrsg. von F. Winkler, Berlin und Leipzig 1928, Taf. 198; Winkler 1951, S. 97ff., Taf. 63; ders., Albrecht Dürer, Leben und Werk, Berlin 1957, S. 65). Ihm ist auch Karl-Adolf Knappe, Dürer, Das graphische Werk, Wien und München 1964, gefolgt. Dagegen ist der Holzschnitt bei F.W.H. Hollstein, German Engravings Etchings and Woodcuts, Bd. VII, Amsterdam o. J., unter den Gehilfenarbeiten Dürers («Durer School», Nr. 19) aufgeführt und versuchsweise Baldung zugeschrieben. Harold Joachim hat in seiner Rezension von Winkler 1951 (in: The Art Bulletin, XXXV, 1953, S. 68) die Zuschreibung an Dürer zwar nicht ausdrücklich abgelehnt, aber doch unmißverständliche Zweifel an ihr geäußert.

aller Freiheit der Anordnung als in einem einheitlichen Bildraum zusammengehörig empfunden werden. Dieser wichtige Entwicklungsschritt ist in den späten 1480er Jahren in Nürnberg vollzogen worden, und zwar in der Werkstatt von Dürers Lehrer Michael Wolgemut. Die großformatigen Holzschnitt-Illustrationen des «Schatzbehalter», der zwar erst 1491 bei Dürers Paten Anton Koberger erschien, aber wohl schon in Arbeit war, als Dürer noch bei Wolgemut lernte, zeigen diesen neuen Kompositionsstil schon voll ausgebildet¹⁴. Für die mit 652 verschiedenen Holzschnitten der Wolgemut-Werkstatt illustrierte, 1493 bei Koberger erschienene, aber offenbar schon 1487/88 begonnene Erstausgabe von Hartmann Schedels «Weltchronik» ist neuerdings die Beteiligung Dürers ausdrücklich behauptet worden¹⁵.

Figuren: Ebensowenig wie die Gesamtkomposition unseres Sebastians-Martyriums stehen dessen einzelne Figuren in Zusammenhang mit dem älteren Basler Holzschnitt. Sie sind durchwegs in weit höherem Maße vom organischen Zusammenhang her aufgefaßt, der Akzent liegt nicht auf der Körpermasse, sondern auf den Gelenken, besonders ausgeprägt bei den drei Schützen. Auf Dürer weist etwa die angeschnittene Profilfigur am linken Bildrand hin: sie begegnet uns u. a. im Terenz-Holzschnitt mit der Theaterszene¹⁶. Dort finden wir auch den unverwechselbaren physiognomischen Typus des markanten, wie geschnitzten bärtigen Männerkopfs mit langer Nase, für den Dürer bis in die Jahre der «Apokalypse» eine eigentliche Vorliebe hat. Überraschend ist schließlich die Übereinstimmung des Kopfes des Armbrustschützen mit der kleinen Modellstudie auf der Rückseite der monogrammierten und 1489 datierten Zeichnung mit den fechtenden Reitern¹⁷.

Landschaft: Am nachdrücklichsten zeugt nun aber für die Autorschaft Dürers die Landschaft im Hintergrund der Sebastiansmarter. Diese Seelandschaft, die von Hügelkulissen mit Baum- und Buschketten abgeschlossen wird, ist recht eigentlich ein Leitmotiv von Dürers Freiraumdarstellung, und durch ihn ist sie in der Folge zu einer geläufigen Formel der altdeutschen Graphik überhaupt geworden. In Basel erscheint sie zum erstenmal öfters im «Ritter vom Turn» 1493 (Abb. 4)¹⁸, anschließend dann 1494 im «Narren-

¹⁴ z. B. Winkler 1951, Taf. 82.

¹⁵ So von Leonhard Sladeczek, Albrecht Dürer und die Illustrationen zur Schedelchronik, Baden-Baden und Strasbourg 1965. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 342.)

¹⁶ Winkler 1951, Taf. 49.

¹⁷ Winkler 1936, Nr. 20.

¹⁸ Schramm XXII, 1014, 1029, 1030, 1032, 1038, 1042.

schiff»¹⁹ sowie im Straßburger Kanonblatt von 1493, dessen Zuschreibung an Dürer unbestritten ist²⁰. Die Landschaft auf der Holzstockzeichnung mit dem schreibenden Terenz kommt in der Seitenverkehrung, auf die sie ja berechnet war (Taf. 3), in den wesentlichen Teilen derjenigen unseres Sebastians-Holzschnitts sehr nahe. Noch größer ist die Übereinstimmung mit dem Titelholzschnitt der Nürnberger Gerson-Ausgabe von 1489 (Abb. 3), die von Erich Römer mit guten Gründen Dürer zugeschrieben wurde²¹: die Kulisse des Mittelgrundes rechts gibt den Blick auf eine Brücke frei, die über einen Fluß oder eine Seebucht zum Tor einer Stadt führt, die das Seeufer säumt und sich im Hintergrund verliert. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß Dürer diese Landschaftsformel aus Nürnberg mitgebracht hat, wo sie mindestens in Ansätzen schon vor 1489 erscheint, so etwa im «Heiligenleben» 1488 bei Koberger²². Aber auch in Dürers Zeichnungen der Wanderjahre begegnen uns wenigstens einzelne ihrer Elemente: so in der «Hl. Familie» der Sammlung Gathorne-Hardy, Donington Priory²³, in der Berliner «Hl. Familie»²⁴ und im «Reiter mit Landsknecht»²⁵, im Kasseler «Hl. Martin mit dem Bettler»²⁶ und im «Reiter mit dem Krummsäbel» des Louvre²⁷. Wenn nun auch gewiß nicht bestritten werden kann, daß Dürer diese Formel der Landschaftsdarstellung noch während seiner Lernzeit in Nürnberg kennengelernt und dort vielleicht selbst ausformuliert hat, also von Nürnberg nach Basel brachte, so hätte er sie doch auch in Basel selbst aus oberrheinischen Voraussetzungen entwickeln können. Sie findet

¹⁹ Winkler 1951, Taf. 7, 9, 26, 35, 38, 39.

²⁰ Winkler 1951, Taf. 55.

²¹ Erich Römer, Ein unerkannter Holzschnitt Dürers, in: Der Sammler, Deutsche Kunst- und Antiquitäten-Börse, 11 (1921, 11. Juni), S. 5-7. – Es beruht auf einem Irrtum, wenn Frank Hieronymus (Gersons Engel – rehabilitiert, in: Für Christoph Vischer, Direktor der Basler Universitätsbibliothek 1959-1973, von seinen Mitarbeitern, Basel 1973, S. 18) meint, der Nürnberger Gerson-Holzschnitt komme schon in der Straßburger Gerson-Ausgabe von 1488 vor. Es handelt sich hier und dort nicht nur um zwei verschiedene Holzschnitte, sondern auch um verschiedene Darstellungstypen. Der Unterschied liegt vor allem in der Landschaft. Überraschend ist allerdings, daß der allgemein Dürer zugeschriebene, 1494 in Straßburg erschienene große Gerson-Holzschnitt nicht auf den Nürnberger Typus von 1489, sondern auf denjenigen der Ausgaben Straßburg 1488 und Basel 1489 zurückgreift.

²² Schramm XVII, 59.

²³ Winkler 1936, Nr. 24.

²⁴ Winkler 1936, Nr. 30.

²⁵ Winkler 1936, Nr. 50.

²⁶ Winkler 1936, Nr. 51.

²⁷ Winkler 1936, Nr. 52.

sich nämlich weitgehend bereits in Martin Schongauers Stich der «Großen Kreuzgruppe mit vier Engeln»²⁸, der seinerseits direkt auf Dürer gewirkt hat, wie die wichtige Zeichnung aus der Zeit der Wanderjahre im Louvre beweist²⁹. Es ergibt sich also die merkwürdige Komplikation, daß Schongauers Motiverfindung am Oberrhein zunächst nicht aufgegriffen wurde, wohl aber in Nürnberg, von wo sie durch Dürer wieder an den Oberrhein vermittelt wurde.

Die Zuschreibung unseres Sebastians-Holzschnittes an Dürer wird vermutlich nicht unwidersprochen bleiben. Gegen sie sprechen manche offensichtliche Mängel der Zeichnung, vor allem etwa die unklare Wiedergabe der räumlichen Situation, des Hügelgeländes im Vorder- und Mittelgrund, aber auch der Figuren (besonders der drei Schützen, die man nur mit Mühe auseinanderzuhalten vermag), sodann der Schraffuren, die – vor allem in den Geländepartien – gar nicht konsequent zur Modellierung der plastischen Form eingesetzt werden, sondern einem leblosen Schematismus unterworfen sind. Indessen wird man hier doch bedenken müssen, daß die Qualität und die innere Einheit eines Holzschnitts nicht bloß durch den Entwerfer, sondern auch durch den Formschneider bestimmt wird und daß die Formschneider-Arbeit jede Zuschreibung ungemein erschwert. Nichts ist für diese Problematik aufschlußreicher als der große Abstand zwischen den gezeichneten und den geschnittenen Basler Terenz-Illustrationen.

Unter diesen Aspekt muß auch ein zweiter Einwand gestellt werden, der auf den ersten Blick sehr viel schwerer wiegt: daß nämlich der Sebastians-Holzschnitt entwicklungsgeschichtlich zwischen die Illustrationen zum «Ritter vom Turn» und das Titelblatt der Hieronymus-Ausgabe von 1492 eingeordnet werden muß, jedenfalls vor dem «Ritter vom Turn» von 1493. Er ist aber erst 1494 gedruckt worden. Gerade wegen des Anteils der Formschneiderarbeit lassen sich aber solche Entwicklungsketten beim Holzschnitt nicht strikte nachweisen. Auch der Basler Hieronymus-Holzschnitt Dürers von 1492 hat in einer entwicklungsgeschichtlichen Reihe seinen Platz *vor* den Illustrationen des «Schatzbehälters» von 1491.

Die Zierleisten

Die beiden Zierleisten unseres Sebastians-Flugblatts sind von je drei ungleich langen, recht willkürlich zusammengestellten Holz-

²⁸ B. 25; Lehrs 14; Julius Baum, Martin Schongauer, Wien 1948, Abb. 17.

²⁹ Winkler 1936, Nr. 19.

stöcken gedruckt. Diese gehörten zum Materialbestand der Bergmannschen Offizin. Sie finden sich im «*Narrenschiff*» von 1494 auf Schritt und Tritt wieder. Überraschend ist nun allerdings, daß Dürer noch um 1500/01 im Entwurf für die Holzschuhsche «*Beweinung Christi*»³⁰ auf das Rankenmotiv des Mittelstücks der rechten Leiste unseres Flugblattes zurückgriff.

³⁰ Winkler 1936, Nr. 193.