

Zeitschrift:	Theologische Zeitschrift
Herausgeber:	Theologische Fakultät der Universität Basel
Band:	76 (2020)
Heft:	2
Artikel:	Mediale Invention, Frömmigkeitspraxis und humanistische Vertiefung : Sebastian Brants "Narrenschiff"
Autor:	Plotke, Seraina
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-914126

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: 12.01.2026

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

Mediale Invention, Frömmigkeitspraxis und humanistische Vertiefung

Sebastian Brants *«Narrenschiff»*

Sebastian Brants *«Narrenschiff»*, zur Fastnacht des Jahres 1494 bei Johann Bergmann von Olpe in Basel erstmals erschienen, war sofort von grossem Erfolg gekrönt.¹ Noch im selben Jahr folgten unautorisierte Nachdrucke in Nürnberg, Augsburg und Reutlingen, zudem kamen im Weiteren zahlreiche Bearbeitungen und Übersetzungen dazu.² Vollends zum humanistischen Bestseller avancierte das Werk dank der durch Brants Schüler Jakob Locher erstellten und durch den Gelehrten selbst annotierten lateinischen Version *«Stultifera navis»*, die 1497, ebenfalls bei Bergmann von Olpe in Basel, ihre *editio princeps* erlebte und dem *«Narrenschiff»* von da an buchstäblich globale Rezeption sicherte, so dass es nicht nur in ganz Europa Verbreitung fand, sondern bald auch schon bis in die Neue Welt Bekanntheit erlangte.³ Offenkundig traf die von Brant geschaffene spezifische Kombination von Text und Bild, verbunden mit der moralsatirischen Narrenthematik, den Nerv seiner Zeit. Schon in der Erstausgabe bietet das *«Narrenschiff»* über hundert Text-Bild-Konfigurationen, welche menschliche Laster und Schwächen thematisieren, in diesem Zusammenhang aber auch einen breiten antik-paganen und biblischen Wissenshintergrund aufrufen.⁴ Bemerkenswert ist dabei insbesondere die graphische Anordnung der

- 1 Die Erstausgabe des Drucks erschien unter dem Titel *«Das Narrenschiff»* in Basel, und zwar unter der Angabe des Verlegers Johann Bergmann mit Druckdatum des 11. Februars 1494. Das Format ist angegeben als 4°.
- 2 Der *«Gesamtkatalog der Wiegendrucke»* (<https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/BRANSEB.htm>) vermerkt unter den Nummern 5042 bis 5066 eine ganze Reihe von Nach- und Raubdrucken des *«Narrenschiffs»*, neben deutschsprachigen auch lateinische, französische oder niederländische.
- 3 Wie stark die Rezeption des *«Narrenschiffs»* noch im 16. Jahrhundert erfolgte, zeigen die zahlreichen Einträge im *«Verzeichnis der Drucke des 16. Jahrhunderts»*.
- 4 Zum humanistischen Hintergrund des Werks siehe etwa die folgenden jüngeren Sammelbände: Th. Wilhelmi (Hg.): Sebastian Brant. Forschungsbeiträge zu seinem Leben, zum *«Narrenschiff»* und zum übrigen Werk, Basel 2002; H.-G. Roloff, J.-M. Valentin und V. Wels (Hg.): Sebastian Brant (1457–1521), Berlin 2008; K. Bergdolt, J. Knape, A. Schindling und G. Walther (Hg.): Sebastian Brant und die Kommunikationskultur um 1500. Vorträge ge-

Text- und Bild-Komponenten auf der Blattseite (vgl. Abb. 1): Die meisten Kapitel erstrecken sich über genau eine Doppelseite; diese gibt von ihrem Layout her durch die fixe Platzierung von pikturalen und verbalen Bestandteilen die räumliche Matrix vor, durch die selbst die literalen Anteile über unterschiedliche graphische Markierungen gleichsam bildhaft kodifiziert sind: so die grösser und fett gedruckte titelartige Bildunterschrift, dann der in sich geschlossene Dreizeiler über dem Holzschnitt sowie das sich in textueller Argumentation über eine festgesetzte Zeilenanzahl entfaltende Epigramm, das aus jeweils vier Knittelversen unter dem Bild und weiteren dreissig auf der gegenüberliegenden Seite besteht. In einzelnen Fällen folgen eine oder zwei weitere Textseiten mit wiederum je dreissig Zeilen.

Dass gerade in dieser Anordnung ein Kern des von Brant geschaffenen Werks liegt, haben signifikanterweise schon die frühen, unautorisierten Nachdrucker grösstenteils nicht erkannt, die das rigide Format häufig nicht eingehalten, und noch heute gibt es renommierte Brant-Forscher, die dieser Problematik zu wenig Rechnung tragen. So ist etwa noch die von ihren Anmerkungen her gut konzipierte, jüngste Reclam-Ausgabe des Werks für eine angemessene Rezeption der einzelnen Narren wenig hilfreich, da sie gerade den zwingenden Punkt des Erstkontakts mit den jeweiligen Kapiteln in der Weise, wie sie ganz offensichtlich von Brant selbst intendiert war, verunmöglicht.⁵ Nicht zufällig ist in der *editio princeps* das titelartige, grösser und fett gedruckte Motto immer direkt unter den Holzschnitt gesetzt, was zur Folge hat, dass Motto und Bild – zumindest von einem lesekundigen Publikum – mehr oder weniger gleichzeitig in den Blick kommen. Dadurch wird der Einstieg in den hermeneutischen Zirkel so gesteuert, dass das tiefere Eindringen sowohl in die einzelnen Aspekte des Holzschnitts als auch in die in den Knittelversen gegebenen weiteren verbalen Teile immer schon unter dem Eindruck des gegenseitigen Oszillierens steht.

halten anlässlich einer Tagung des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 15. bis 17. Oktober 2007, Wiesbaden 2010.

5 So ist in der Reclam-Ausgabe markant, wie oft die Bildunterschrift und der Holzschnitt gerade nicht auf derselben Seite abgebildet sind, sondern jeweils geblättert werden muss, um diese beiden Komponenten wahrzunehmen (vgl. S. Brant: Das Narrenschiff. Mit allen 114 Holzschnitten des Drucks Basel 1494, hg.v. J. Knape, Stuttgart 2005). Damit ist die von Brant intendierte Rezeption der Text-Bild-Konfigurationen als solche zunichtegemacht.

Um zu verstehen, was es damit genauer auf sich hat, ist es sinnvoll, sich zentrale Entwicklungslinien des sich noch in der Etablierung befindenden Mediums ‹gedrucktes Buch› vor Augen zu führen. Dieser Nachvollzug leistet nicht nur buchgeschichtliche Referenzen, sondern vermag die unmittelbare Beziehung des Inkunabeldrucks mit religiöser Thematik aufzuzeigen, da ein wesentlicher Teil der spätmittelalterlichen Buchproduktion gerade dort seine Quellen hat. So korrespondiert insbesondere die Frage des Layouts eines Buchs spezifisch mit Aspekten der persönlichen Frömmigkeit, bei welcher sich der einzelne Rezipient unmittelbar mit dem Tradenten auseinandersetzt. Als Sebastian Brant 1494 sein ‹Narrenschiff› auf den Markt brachte, war die neue Erfindung mit beweglichen Lettern erst wenige Jahrzehnte alt. Um 1450 hatte Johannes Gutenberg diese Medientechnik in Mainz entwickelt, und zwar gerade nicht, um ein völlig neuartiges mediales Paradigma zu schaffen, sondern eigentlich nur, um die Buchproduktion so zu beschleunigen, dass der gestiegerten Nachfrage besser Herr zu werden war.⁶ Lag das Schriftmonopol bis ins Hochmittelalter beim Klerus und konnten mitunter selbst hohe Adlige weder lesen noch schreiben, führte das Aufblühen der Städte ab dem 13. Jahrhundert zu einer markanten Zunahme der Literalität.⁷ Das enge Zusammenleben und damit verbunden die arbeitsteilige Organisation von Handwerk und Gewerbe erzeugten einen Regelungsbedarf, der Schriftlichkeit in Lebensbereichen nötig machte, die zuvor über Jahrhunderte schriftlos funktioniert hatten. Hand in Hand mit diesen Entwicklungen gingen im Spätmittelalter verschiedene geistliche Reformbewegungen, welche die Sphären von Laien und Klerikern einander annäherten und ein Prosperieren von Klöstern und Stiften insbesondere auch innerhalb der Städte oder direkt vor deren Toren zur Folge hatte.⁸

6 Zur Erfindung des Buchdrucks unter Gutenberg grundlegend St. Füssel: Johannes Gutenberg, Reinbeck bei Hamburg 1999.

7 Vgl. dazu etwa den Band: M. Kintzinger / S. Lorenz / M. Walther (Hg.): Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts, Köln 1996. Des Weiteren etwa auch R. Gramsch-Stehfest: Bildung, Schule und Universität im Mittelalter, Berlin 2019, 119-134.

8 Zu diesem Thema bilden folgende jüngeren Bände grundlegende Gedanken: W. Wüst (Hg.): Klöster, Kultur und Kunst. Süddeutsche Sakrallandschaft in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Berlin 2019; E. Schlotheuber: *Gelehrte Bräute Christi*. Geistliche Frauen in der mittelalterlichen Gesellschaft, Tübingen 2018; E. Jezler (Hg.): Visuelle Kultur und politischer Wandel. Der südliche Bodenseeraum im Spätmittelalter zwischen Habsburg, Reich und Eidgenossenschaft. Beiträge der internationalen Tagung des Historischen Museums Thurgau vom 16./17. Januar 2014, Frauenfeld 2015; R. Wiederkehr: Das Hermetschwiler

Die vergleichsweise grössere Anzahl schriftkundiger Menschen steigerte natürlicherweise auch die Nachfrage nach Büchern. Im bestehenden Manuskriptwesen musste jeder Text händisch abgeschrieben werden, gerade bei umfangreichen Werken eine langwierige Angelegenheit, die jeweils nur zu einem einzelnen Exemplar führte. Das in Gutenbergs Offizin gedruckte Buch sollte so gut wie möglich die Handschrift nachahmen.⁹ So hat man für die sogenannte B42 – also die Gutenberg-Bibel, benannt nach den 42-zeiligen Spalten – nachgewiesen, dass der Drucker nicht etwa 26 Lettern für die Buchstaben des Alphabets benutzte, sondern beinahe 300 Typen hergestellt hat – darunter alle im Handschriftenwesen gebräuchlichen Abkürzungszeichen und Ligaturen, ja insbesondere auch die einzelnen Buchstaben in unterschiedlicher kalligraphischer Ausformung –, damit sein Druckwerk wie eine als Manuskript gefertigte Bibel aussah. Insbesondere liess Gutenberg Platz für die grossen Zierinitialen und die kleineren roten und blauen Lombarden, die – genau wie im Handschriftenwesen – von Rubrikatoren und Illuminatoren (aufwändiger oder weniger reichhaltig, je nach Budget des Käufers) nachgetragen werden mussten (vgl. 3).

Tatsächlich bildet Gutenbergs Erfindung nur einen der Versuche ab – aber natürlich den erfolgreichsten –, im Zuge der Ökonomisierung der Buchkultur im Spätmittelalter die Herstellung des neuerdings stärker nachgefragten Produkts zu beschleunigen. Um dieser Herausforderung zu begegnen, wurden im frühen 15. Jahrhundert verschiedene Wege eingeschlagen. Eine Variante bestand in der Professionalisierung der Abschreibeprozesse, die neu

Gebetbuch. Studien zu deutschsprachiger Gebetbuchliteratur der Nord- und Zentralschweiz im Spätmittelalter, Berlin 2013; P. Schmid u.a. (Hg.): Gelehrtes Leben im Kloster. Sankt Emmeram als Bildungszentrum im Spätmittelalter, München 2012; Y. Northeimann: Zwischen Vergessen und Erinnern. Die Nürnberger Klöster im medialen Geflecht, Petersberg 2011; C. Pfaff: Nonnen streben nach Autonomie. Das Frauenkloster Engelberg im Spätmittelalter, Zürich 2011; C. Jäggi: Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert, Petersberg 2006.

⁹ Gutenberg war ein findiger Kopf und Geschäftsmann, dessen grosses Projekt der Bibeldruck war. Er entwickelte alles selbst, was zum Drucken eines Texts mit beweglichen Lettern notwendig war: Ein Handgiessgerät sowie eine möglichst schnell auskühlende, aber trotzdem stabile Metalllegierung für die Herstellung der zahlreichen einzelnen Lettern, die es zum Drucken von nur schon einer Seite brauchte; eine als Druckfarbe besonders geeignete, zähflüssige Emulsion aus Leinöl und Russ; aber auch die Druckerpresse selbst, die er nach dem Vorbild der Spindelpresse konstruierte. Zu den einzelnen Elementen des Druckwesens siehe St. Füssel: Gutenberg und seine Wirkung, Darmstadt 2004.

nicht mehr nur in die Aufgabenbereiche der Klöster fielen.¹⁰ Bekannt ist die Existenz diverser Werkstätten, in denen berufliche Lohnschreiber gemeinsam mit Illustratoren in den Herstellungsvorgang der Schriftstücke eingebunden waren, welche für den sich gerade entwickelnden Buchmarkt produziert wurden. Besonders erfolgreich war etwa die Werkstatt Diebold Laubers, die sich für die Zeit von 1427 bis 1467 im Elsass nachweisen lässt und sich dadurch auszeichnet, dass die häufig reich bebilderten Manuskripte nicht nur auf Auftragsbasis, sondern auch vorrätig für den gewerblichen Vertrieb erarbeitet wurden.¹¹

Einen anderen Weg der seriellen Produktion stellten der um 1400 erstmals in Mitteleuropa nachzuweisende Einblattholzschnitt und das daraus entwickelte sogenannte Blockbuch dar. Mit der Verbreitung des neuen Materials Papier – das Wissen um dessen Herstellung war von China aus vermittelt über die Araber erst spät nördlich der Alpen angelangt, wo um 1390 bei Nürnberg die erste Papiermühle installiert wurde – waren beste Voraussetzungen gegeben, um graphische Darstellungen über die stempelartige Methode des Hochdrucks zu vervielfältigen.¹² Die Technik, Holzstöcke so zu bearbeiten, dass Bild- und/oder Textelemente mehrfach abgezogen werden konnten, eröffnete gerade im religiösen Bereich ganz neue Dimensionen individueller Erbauung und der Vertiefung in die Glaubenssätze.¹³ Über das xylographische Verfahren liessen sich erstmals Bilder vergleichsweise kostengünstig einem breiteren Rezipientenkreis für den persönlichen Gebrauch zugänglich machen. Nicht nur unter den erhaltenen Einblattholzschnitten, sondern auch bei den aus mehreren geschnittenen Holztafeln zusammengefügten Blockbüchern stehen diejenigen

- 10 Mittelalterliche Buchkultur basierte auf dem klerikalen Bildungsmonopol (siehe dazu etwa den Band: N. Kruppa / J. Wilke [Hg.]: Kloster und Bildung im Mittelalter, Göttingen 2006).
- 11 Dazu L.E. Saurma-Jeltsch: Spätformen Mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau, 2 Bde., Wiesbaden 2001.
- 12 Zu den diversen Aspekten der Papierproduktion siehe C. Meyer / S. Schultz / B. Schneidmüller (Hg.): Papier im mittelalterlichen Europa. Herstellung und Gebrauch, Berlin 2015.
- 13 Siehe etwa A. Riether u.a. (Hg.): Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts. Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Berlin 2019; M. Reinhard-Felice / Ch. Müller (Hg.): Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett Basel. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, 17. Dezember 1994 - 19. März 1995, Basel 1994; H. Körner: Der früheste deutsche Einblattholzschnitt, Mittenwald 1979; H.Th. Musper: Der Einblattholzschnitt und die Blockbücher des XV. Jahrhunderts, Stuttgart 1976.

Thematiken im Vordergrund, welche private Frömmigkeit und individuelle Versenkung privilegieren.¹⁴

So korrespondierte die neue Medientechnik der Xylographie in idealer Weise mit den Bedürfnissen spätmittelalterlicher, insbesondere städtischer Frömmigkeit, die nicht nur durch zahlreiche innerhalb der Stadtmauern angesiedelte Ordensgemeinschaften geprägt war, sondern auch die Herausforderungen verheerender Epidemien wie der Pest zu meistern hatte. Sogenannte Pestblätter, welche Abbildungen der zum Schutz vor der Krankheit anzurufenden Heiligen oft in Kombination mit Gebetstexten präsentierte, boten die Möglichkeit, in der frommen Beschäftigung die Heilsangst zu überwinden.¹⁵ Dass unter den Blockbüchern gerade Verarbeitungen der *ars moriendi* besondere Verbreitung fanden, ist derselben mentalitätsgeschichtlichen Konstellation geschuldet.¹⁶

Anders als die in der Professionalisierung der Schreibtätigkeit hergestellten Handschriften waren die xylographischen Erzeugnisse nicht geeignet, umfangreichere Textpassagen zur Vervielfältigung zu bringen. Die Methode, Texte in Holzblöcke zu schneiden, war zu aufwändig im Verhältnis zum Ertrag. Umso praktikabler war das Verfahren hingegen für die Reproduktion von Text-Bild-Konfigurationen in grösseren Auflagenzahlen. Der Umstand, dass die betreffende Medientechnik in erster Linie in Bereichen der Frömmigkeit Niederschlag fand, hängt denn auch genuin mit ihren Eigenschaften zusammen. Einblattholzschnitte zeichnen sich grundsätzlich dadurch aus, dass sie nach den Gesetzen des zweidimensionalen Raums organisiert sind. So gibt der Holzstock die spatialen Ausdehnungen des medialen Produkts vor, wobei von der Bildkomponente her meist ein rechteckiger Rahmen als Begrenzung der semantisch dekodierbaren Partien etabliert ist. Nicht nur die Einblattholzschnitte, sondern auch die Blockbücher sind häufig dadurch gekennzeichnet, dass die einzelnen Seiten in sich abgeschlossene Gebilde präsentieren, die jedoch je nach Komplexitätsgrad eines längeren Akts rezeptiver Versenkung bedürfen, um in ihrer semantischen Dichte wahrgenommen werden zu können.

14 Siehe A. Merk: Blockbücher des 15. Jahrhunderts. Artefakte des frühen Buchdrucks, Berlin 2018, 131-190.

15 Zu den Pestblättern siehe Th. Esser: Pest, Heilsangst und Frömmigkeit. Studien zur religiösen Bewältigung der Pest am Ausgang des Mittelalters, Altenberge 1999. Des Weiteren auch die grundlegende Sammlung: Pestblätter des XV. Jahrhunderts, hg.v. P. Heitz, mit einl. Text von W.L. Schreiber, Strassburg 1918.

16 Dazu Merk: Blockbücher des 15. Jahrhunderts (Anm. 14), 23-74.

An diesem Punkt wird denn auch ein grundlegender medienästhetischer Unterschied zwischen Handschriftenkultur und Druckerwesen sichtbar. Eine zentrale Charakteristik jeder Drucktechnik besteht nämlich darin, dass die Reproduktion von Schrift gleichsam nach dem Paradigma des Bildes aufgezogen wird: Nicht ihre Linearität steht im Vordergrund wie bei der Handschrift, sondern ihre räumlich-flächige Dimension. Dies wird beim sogenannten Blockbuch besonders ersichtlich, doch gilt es ebenso für die Gutenbergsche Technik mit beweglichen Lettern: Der Setzer steht zuvorderst vor der Aufgabe, eine Fläche zu füllen, sodass die graphische Organisation derselben einen grundlegenden Stellenwert erhält. Beim Einblattholzschnitt und später dann insbesondere beim Einblattdruck zeigt sich dieser Sachverhalt in zugesetzter Weise: Text- und Bildteile werden zu einzelnen spatialen Komponenten, die es in adäquater Art zusammenzustellen gilt.

Insofern muss bei der drucktechnischen Ko-Evolution von Text- und Bild-Reproduktion in den ersten Dekaden des Buchdrucks überhaupt erst ausgehandelt werden, welche medienästhetischen und semiotischen Merkmale von Bildlichkeit auf die Schrift, welche von Schriftlichkeit auf das Bild übertragen werden – bei Letzterem ist etwa die graphische Lesbarkeit von bedruckten und unbedruckten Flächen zu nennen oder auch der Aspekt der Farbe, die im Holzschnitt fehlt und damit als bedeutungsstiftendes Element wegfällt. Dass sich dieser Prozess des Aushandelns über mehrere Jahrzehnte hinzog, zeigen nicht nur die frühen Inkunabeldrucke, welche das Malen der Initialen und das Anbringen weiteren Buchschmucks noch den Arbeitsgängen der Rubrikatoren und Illuminatoren überliessen, sondern gerade auch die erste Generation von Holzschnitten, die zunächst ebenfalls zur farblichen Ausmalung konzipiert wurden.

Auf dem Weg zum mit beweglichen Lettern gedruckten, illustrierten Buch stellt der Bamberger Drucker Albrecht Pfister eine wichtige Station dar: Pfister war nicht nur der erste Drucker ausserhalb von Mainz sowie der früheste, der volkssprachige Texte produzierte, sondern auch der älteste, der die Technik des Druckens mit beweglichen Lettern mit illustrierenden Holzschnitten kombinierte; allerdings waren alle diese gedruckten Bestandteile noch vollends darauf ausgerichtet, durch händisches Illuminieren nachbearbeitet zu werden.¹⁷ Von

17 Siehe S. Häussermann: Die Bamberger Pfisterdrucke. Frühe Inkunabelillustration und Medienwandel, Berlin 2008.

der Aufmachung her ähneln die Pfister-Drucke im Grunde genommen den gleichzeitig entstandenen illustrierten Handschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers. Anders als noch bei Pfister ist Brants Erstausgabe des *«Narrenschiffs»* nicht mehr dafür konzipiert, dass Elemente des Handschriftenwesens in einem zusätzlichen Arbeitsschritt nach dem Druckvorgang ergänzt werden (vgl. Abb. 3). Die Holzschnitte, die lange als Frühwerk Albrecht Dürers angesehen wurden, sind vollends ins Druckmedium transponiert, indem sie über Schraffuren und andere Mittel die fehlenden Farbstrukturen kompensieren. Bemerkenswert ist bei Brant auch die durchgängig gedruckte Zierleiste, welche gemaltes Fleuronné ersetzt, wie es als handschriftlicher Buchschmuck etabliert war. Die höchste Signifikanz hat jedoch die graphische Verteilung der Text- und Bildkomponenten auf der Blattseite, die überhaupt erst die serielle Kapitelstruktur des Werks ausmacht. Sie verleiht ihm einen Charakter, der gerade nicht der Linearität handschriftlicher Textpräsentation verpflichtet ist, sondern ganz und gar die spatiale Dimension bildlicher Darstellung in den Vordergrund stellt, ja erst eigentlich die zweidimensionale Anordnung des Druckmediums stark macht. Dies geht so weit, dass auch die einzelnen Kapitel in ihrer Abfolge keiner linearen Struktur nachzukommen scheinen, sondern sich bestenfalls lose Zusammenhänge festmachen lassen.¹⁸

Im Grunde genommen funktionieren die einzelnen Narrenkapitel in Brants zum Bestseller avancierender Moralsatire nach dem Modell von Einblattdrucken, und zwar insbesondere religiös geprägter. So zeichnet sich das *«Narrenschiff»* gerade dadurch aus, dass die am Bild orientierte flächige Dimension des Drucks den dichterischen Schaffensprozess insofern bestimmte, als die Druckseite die exakte Anzahl der Verse der einzelnen Kapitel vorgab. Mit dieser Charakteristik reiht sich das Werk jedoch in Traditionen ein, die bis dato in der *«Narrenschiff»*-Forschung kaum relevant waren, da sie erst dann Virulenz gewinnen, wenn Brants zeitgleich erfolgtes, weiteres Schaffen in den Blick genommen wird.

18 Mit der Frage, inwiefern sich die einzelnen Kapitel von Brants *«Narrenschiff»* einem narrativen Ablauf unterlegen, befassen sich etwa V. Wels: Sebastian Brants *«Narrenschiff»* als Sammlung von Argumenten im Sinne von Rudolf Agricolas *«De formando studio»*, in: K. Bergdolt / J. Knape / A. Schindling / G. Walther (Hg.): Sebastian Brant und die Kommunikationskultur um 1500, Wiesbaden 2010, 273-292; A. Honold: Bildhafte Tugenden, erzählte Laster. Von der Topik zum Plot, in: A. Honold / R. Simon (Hg.): Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010, 397-439.

Wie bereits erwähnt, gehören zu den frühen Einblattholzschnitten, die von der flächigen Präsentation her ganz der späteren ‹Narrenschiff-Struktur entsprechen, vor allem religiöse Blätter, allen voran die sogenannten Pestblätter. Gerade die Pestblätter und andere, thematisch vergleichbare Text-Bild-Konfigurationen, welche sich ganz auf die Vertiefung des Einzelnen in das abgebildete Ganze konzentrieren, spielten hier eine besondere Rolle. Im Zentrum steht jeweils eine heilige Figur, auf die sich der Rezipient sowohl piktural als auch verbal konzentriert, indem er die einzelnen Komponenten zu einander ins Verhältnis setzt. Es handelt sich bei diesen Konglomeraten um Einblatt-holzschnitte und gerade in der letzten Dekade des 15. Jahrhunderts auch um illustrierte Einblattdrucke, welche die individuelle Frömmigkeit stärken, indem sich der Einzelne in meditativer Versenkung ganz in sie vertiefen kann.¹⁹ In der ruminativen Lektüre des Gebetstexts, der in andächtiger Weise immer wieder zum Heiligenbild in Relation gesetzt wird, erhält die zweidimensionale Druckseite eine dritte Dimension der Tiefe. So ist es gerade die Text-Bild-Konfiguration als solche, welche im Rezeptionsprozess über das stetige Oszillieren zwischen verbalen und ikonischen Komponenten Formen individueller Frömmigkeit unterstützt, wie sie den spätmittelalterlichen Neuerungen im geistlichen Bereich entsprechen, die durch verschiedene Reformbewegungen vollzogen worden sind.²⁰ So beflügeln die Pestblätter das Individuum, das nicht mehr die Vermittlung durch einen Pfarrer braucht, um seinen eigenen Weg zu Gott zu finden. Sie ermöglichen in der je eigenen Versenkung den unmittelbaren Zugang zur Frömmigkeit gerade auch dadurch, dass verbale und pikturale Anteile immer wieder neu in eine Relation gesetzt werden und sich die Rezeption der Text-Bild-Komposition überhaupt erst in einem längeren Prozess erschliesst, die gerade nicht additiv von Seite zu Seite weiterschreitet, sondern immer die flächige Dimension auslotet, indem die räumliche Darstellung zum eigentlichen *a priori* wird.

Tatsächlich hat Brant nicht nur selbst Flugblätter geschaffen – diese allerdings weniger im geistlichen Bereich –, sondern sich auch intensiv mit weiteren religiösen Traditionen auseinandergesetzt. So war er seinerseits Anhänger

- 19 Dazu etwa H. Dormeier: Pestepidemien und Frömmigkeitsformen in Italien und Deutschland (14.-16. Jahrhundert), in: M. Jakubowski-Tiessen / H. Lehmann (Hg.): Um Himmels Willen. Religion in Katastrophenzeiten, Göttingen 2003, 14-50.
- 20 Siehe zu dieser Thematik beispielsweise: B. Hamm / Th. Lentes (Hg.): Spätmittelalterliche Frömmigkeit zwischen Ideal und Praxis, Tübingen 2001.

spätmittelalterlicher Marienverehrung, wie sie gerade am Oberrhein eine besondere, humanistisch gefärbte Ausprägung fand.²¹ In seinem Basler Umfeld, das sich auch ins nahe gelegene Freiburg, Schlettstadt und in seine Heimatstadt Strassburg erstreckte, befanden sich mit Jakob Wimpfeling, Johannes Heynlin vom Stein und Johann Geiler von Kaysersberg wichtige Prediger und Theologen, die sich durch Formen humanistisch geprägter Religiosität auszeichneten und das eigene – teilweise auch dichterische – Schaffen in den Dienst Gottes stellten.²² Auch Sebastian Brant hat just im Jahr der *editio princeps* des «Narrenschiffs» eine Sammlung eigener lateinischer Gedichte herausgegeben, die als Beispiel seiner Frömmigkeit weitreichende Impulse geben. Es handelt sich um die 1494 ebenfalls bei Bergmann von Olpe in Basel veröffentlichte Anthologie *In laudem Mariae multorumque sanctorum carmina*, die religiöse Gedichte mit mariologischer und hagiographischer Thematik zusammenstellt.²³

Das Besondere dieser Sammlung besteht darin, dass sie die geistlichen Carmina konzeptuell mit Holzschnitten verbindet und eine Systematik des Text-Bild-Arrangements schafft, wie sie im gleichen Publikationsjahr noch stringenter im «Narrenschiff» greifbar wird. Thematisch ist der Druck ganz in der spätmittelalterlichen Frömmigkeit verankert, stilistisch und von den Versmassen her knüpfen die lateinischen Carmina an antike Traditionen an. Was die Spezifik der Text-Bild-Konfiguration angeht, spielen Aspekte der meditativen Versenkung und damit verbunden auch der Ars memorativa eine ähnlich zentrale Rolle wie in den Einblattholzschnitten und -drucken:²⁴ Auch in dieser

- 21 Siehe zum religiösen Schaffen Brants als Lieddichter J. Knape: Sebastian Brant als Lieddichter, in: C. Edwards / E. Hellgardt / N.H. Ott (Hg.): Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch, Chiemsee-Colloquium 1991, Tübingen 1996, 309–333.
- 22 Dazu R. Stiegeler: Die Renaissance eines Heiligen. Sebastian Brant und Onuphrius eremita, Wiesbaden 2001, 17–122; B. Hamm: Der Oberrhein als geistige Region von 1450 bis 1520, in: Ch. Christ-von Wedel u.a. (Hg.): Basel als Zentrum des geistigen Austauschs in der frühen Reformationszeit, Tübingen 2014, 3–50; B. Hamm: Die Verschmelzung von Humanismus, Theologie und Frömmigkeit am Oberrhein, in: B. Hamm / Th. Kaufmann (Hg.): Wie fromm waren die Humanisten?, Wiesbaden 2016, 99–125.
- 23 Das ebenfalls 1494 veröffentlichte Exemplar ist heute in diversen Online-Ausgaben abrufbar, die über den «Gesamtkatalog der Wiegendrucke» abfragbar sind (Anm. 2).
- 24 Grundlegend dazu F.A. Yates: The art of memory, London 1966, dt: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Weinheim 1990; A. Haverkamp und R. Lachmann (Hg.): Gedächtniskunst. Raum, Bild, Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt a.M. 1991; J.J. Berns / W. Neuber (Hg.): Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750, Tübingen 1993.

Sammlung Brants wird die Blattseite über verbale und ikonische Charakteristika genutzt, um die religiöse Vertiefung des einzelnen Rezipienten in die Textkonglomerate herzustellen – ein Spezifikum, das gerade im Vergleich mit dem ‹Narrenschiff› noch zu wenig scharf ausgeleuchtet worden ist: Es geht dabei um Prinzipien der Mnemonik, also der Gedächtniskunst, die schon von den antiken Theorieschriften zur Rhetorik her an Fragen spatialer Verhältnisse, an Verortungen im Raum, aber auch an Überlegungen der Verbindung von Text und Bild anknüpfen.

Die Art und Weise, wie die einzelnen ‹Narrenschiff›-Kapitel die titelartige Bildunterschrift, den Holzschnitt und die weiteren verbalen Teile in seriell-strukturaler Konzeption verbinden, korrespondiert mit Aspekten topischer Memoria, bei der es darum geht, über die Verknüpfung von Text und Bild bestimmte Sachverhalte einzuprägen, ja gleichsam zu internalisieren, um diese als religiöse Stütze im Alltag aufzurufen. Nehmen wir als Beispiel gleich den allerersten Narren, den sogenannten Büchnernarren – in der Forschung gibt es die These, dass Brant hier nicht nur den Gelehrtenstand, sondern vor allem auch sich selbst auf die Schippe nimmt²⁵ –, dann wird sowohl der Rezeptionsprozess als auch die spätere Erinnerungsleistung dadurch stimuliert, dass das Motto «Von unnutzen buchern» in seinen Implikationen mit dem Brille tragenden Narren verbunden wird, der seine zahlreichen Bücher, anstatt sie zu lesen, mit dem Staubwedel reinigt. Buchgeschichtlich relevant ist die genaue Abbildung, wie damalige Handschriften gelagert und am Pult gelesen werden; auch die zeitbedingten Lederbeschläge der Kodizes und die bei Handschriften übliche Linierung wird adäquat ins Bild gebracht.

Ähnlich, doch in je verschiedener Kombinatorik, wirkt jedes einzelne Kapitel, sei es, wenn die *unbesinten Narren*, also diejenigen, die nicht planen und nicht vor dem Handeln denken, sich auf den Sattel setzen, bevor dieser festgegürtet ist, oder auch, wenn es, wie in der noch ganz dem mittelalterlichen Motiv der *huote* verpflichteten Text-Bild-Konfiguration *Von frowen huetten*, darum geht zu zeigen, dass die Behütung adliger Damen etwa so sinnvoll ist wie Wasser in einen Brunnen zu schütten (vgl. Abb. 4). So wirkt im ‹Narrenschiff› die spezifische Kombination von gross und fett gedrucktem Motto und Holzschnitt

25 Vgl. N. Henkel: Der Zeitgenosse als Narr. Literarische Personencharakteristik in Sebastian Brants *Narrenschiff* und Jacob Lochers *Stultifera navis*, in: R. Suntrup / J.R. Veenstra (Hg.): Self-Fashioning. Personen(selbst)darstellung, Frankfurt a.M. 2003, 53-78.

als *nota*, als Erinnerungszeichen, um den moralsatirischen Gehalt der einzelnen Text-Bild-Konfiguration in seiner tieferen Bedeutung zu aktualisieren. Nicht nur das Bild an sich ist wichtig für die religiösen Dimensionen verpflichtete Mnemotechnik, sondern gerade aus der Juxtaposition von Bild und Text entsteht das sich ruminativ immer wieder in Erinnerung zu rufende Pattern.

Gemeinsam bilden fett gedrucktes Motto und Holzschnitt denn auch den Ausgangspunkt für das Eindringen in den hermeneutischen Zirkel des Verständnisses. Wie bei einem Einblattdruck schweift der Blick zunächst zwischen Bildunterschrift und pikturaler Darstellung hin und her, um dann über die weitere Lektüre den Dreizeiler über dem Holzschnitt sowie das umfangreichere Verseepigramm in den Sinngebungsprozess einzubeziehen. Dabei ist die Auseinandersetzung mit den einzelnen verbalen und ikonischen Teilen durch ein stetiges Oszillieren geprägt, wobei sich das Gesamtarrangement erst in der meditativen Immersion erschliesst, quasi im Eintauchen in die Dreidimensionalität der Buchseite.

So stellt das «Narrenschiff» als Ganzes ein Werk dar, das die Spezifika der Drucktechnik nutzt, um auf der Basis tradierter Wissensbestände neue Formen der Kommunikation zu gestalten. Eine signifikante Rolle spielen hierbei Aspekte der kompositorischen Juxtaposition von Text und Bild, wie sie Brant zeitgleich nicht nur in seinen Flugblättern, sondern auch in seiner lateinischen Marien- und Heiligenlyrik verwandte. Insofern kann das im letzten Basler Jahrzehnt Brants entstandene Werk als ein Brennpunkt des Übergangs und der Transformation medialer Kommunikation betrachtet werden. Mit der signifikanten Kombinatorik von pikturalen und verbalen Anteilen hat der Humanist einen Typus geschaffen, wie er im Laufe des 16. und des 17. Jahrhunderts in Form der neu geschaffenen Gattung der Emblematik noch ungeahnte Höhenflüge erreichen sollte und viele Lebensbereiche prägte.

Mit ihrer meist dreiteiligen Anordnung von Motto, Pictura und Epigramm, verbunden mit den Momenten von Abbilden und Ausdeuten, korrespondierenden Embleme – zwar nicht von der Narrenthematik her, aber eben von der sich zur Serialität eignenden Text-Bild-Struktur her – mit der von Brant im «Narrenschiff» geschaffenen Ausdrucksform.²⁶ Die unzähligen Emblembücher,

26 Albrecht Schöne bestimmt das Emblem dahingehend, dass «seiner dreiteiligen Bauform eine Doppelfunktion des Abbildens und Auslegens oder des Darstellens und Deutens entspricht», wobei die Pictura auch der Ausdeutung dienen kann, Motto und Subscriptio auch an der Abbildung teilhaben können (A. Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des

die zwischen 1531 – dem Jahr des Erstdrucks des *«Liber emblematum»* von Andrea Alciato – und dem frühen 18. Jahrhundert entstanden, oft mehrfach aufgelegt, bearbeitet und übersetzt wurden, beeinflussten nicht nur die bildende Kunst und die Dichtung im engeren Sinne, sondern wirkten weit über diese hinaus.²⁷ Embleme wurden im 16. und 17. Jahrhundert als Stammbucheinträge gewählt, sie prägten aber insbesondere auch den religiösen Frömmigkeitsalltag, indem sie Sterbebüchlein zierten oder auf Einblattdrucken Trost bei Begräbnissen spendeten. Embleme setzten Bibelstellen ins Bild und dienten so als Ausgangspunkt für Predigten, in Erbauungsbüchern unterstützten sie die häusliche Andacht. Selbst in Kirchen, Kreuzgängen und Klosterbibliotheken wurden Emblemzyklen als Wand- oder Deckenschmuck angebracht und waren Teil der religiösen Unterweisung. In Schlössern, Rathäusern oder anderen profanen Gebäuden diente die emblematische Ausstattung der Selbstdarstellung der Adelshäuser oder der Demonstration städtischen Standesbewusstseins.

Dies gilt aber alles nur als Ausblick für die Wirkmächtigkeit einer medialen Struktur, wie sie durch die Etablierung drucktechnischer Reproduktionsformen begünstigt wurde, welche sowohl das Interagieren von Schrift und Bild beförderte als auch ihre funktional arbeitsteilige Differenzierung als kopräsen- te Elemente einer neuen Druck-Ästhetik allererst stark machte. In der Zusammenschau der Bild-Text-Topik im *«Narrenschiff»* mit den zeitgleich entstandenen, überwiegend religiösen lateinischen Dichtungen Brants zeigt sich modellhaft eine Gleichzeitigkeit von genuin diachronen Textkulturen, die durch unterschiedliche gattungsgeschichtliche Prämissen und kommunikative Funktionen gekennzeichnet sind.

Barock, München ³1993, 21).

27 Von 1531 bis 1661 können allein vom *«Emblematum liber»* von Andrea Alciato über 170 Neuauflagen und Übersetzungen gezählt werden (vgl. H. Green: *Andrea Alciati and His Book of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study*, London 1872).

Abstract

Sebastian Brant ist der Nachwelt durch sein «Narrenschiff» bekannt, das ihn sowohl seinen europäischen Zeitgenossen näher gebracht als auch seinen Nachfolgern berühmt gemacht hat. Die spezifische Kombination von Text und Bild, die sich in diesem Werk konzeptuell wiederholt, gibt eine Denkfigur vor, welche den Rezeptionsprozess jeden einzelnen Kapitels genuin steuert. Die meisten Kapitel erstrecken sich über genau eine Doppelseite; diese gibt von ihrem Layout her durch die fixe Platzierung von picturalen und verbalen Bestandteilen die räumliche Matrix vor, durch die selbst die literalen Anteile über unterschiedliche graphische Markierungen gleichsam bildhaft kodifiziert sind. Dieser Aufsatz geht der Frage nach, inwiefern die von Brant gewählte Text-Bild-Konfiguration gerade mit frömmigkeitgeschichtlichen Aspekten des spätmittelalterlichen Medienwandels korrespondiert. So ist es die in aller Regel auf ein Doppelblatt verteilte Zusammenstellung graphischer und literaler Komponenten, die sich überhaupt erst in der meditativen Versenkung des einzelnen Rezipienten erschließen. Dabei ist die Auseinandersetzung mit den einzelnen verbalen und ikonischen Teilen durch ein stetiges Oszillieren geprägt, wobei sich das Gesamtarrangement erst in der meditativen Immersion ereignet, quasi im Eintauchen in die Dreidimensionalität der Buchseite.

Sebastian Brant is known for his «Narrenschiff», which both brought him closer to his European contemporaries and made him famous to his successors. The specific combination of text and image, which is conceptually repeated in this work, provides a figure of thought that genuinely controls the reception process of each chapter. Most of the chapters extend over exactly one double page; the layout of this double page, with its fixed placement of pictorial and verbal components, defines the spatial matrix through which even the literal components are codified. This essay explores the question of the extent to which the text-image configuration chosen by Brant corresponds with aspects of the late medieval media change in the history of piety. Thus it is the compilation of graphic and literary components, usually distributed on a double sheet of paper, which only becomes apparent in the meditative immersion of the individual recipient. The examination of the individual verbal and iconic parts is characterized by a constant oscillation, whereby the overall arrangement only takes place in meditative immersion, as it were in the immersion into the three-dimensionality of the book page.

Seraina Plotke, Bamberg

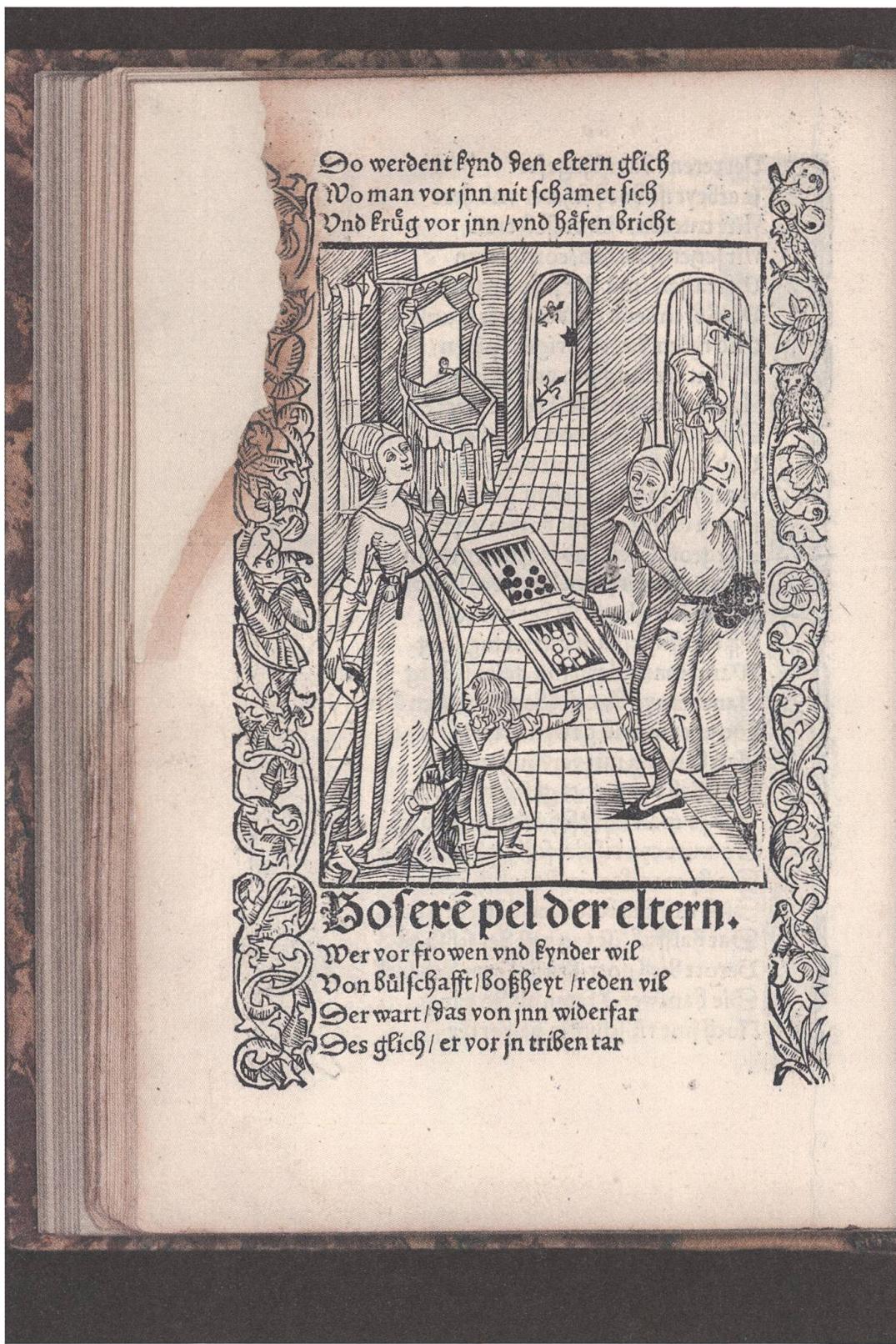
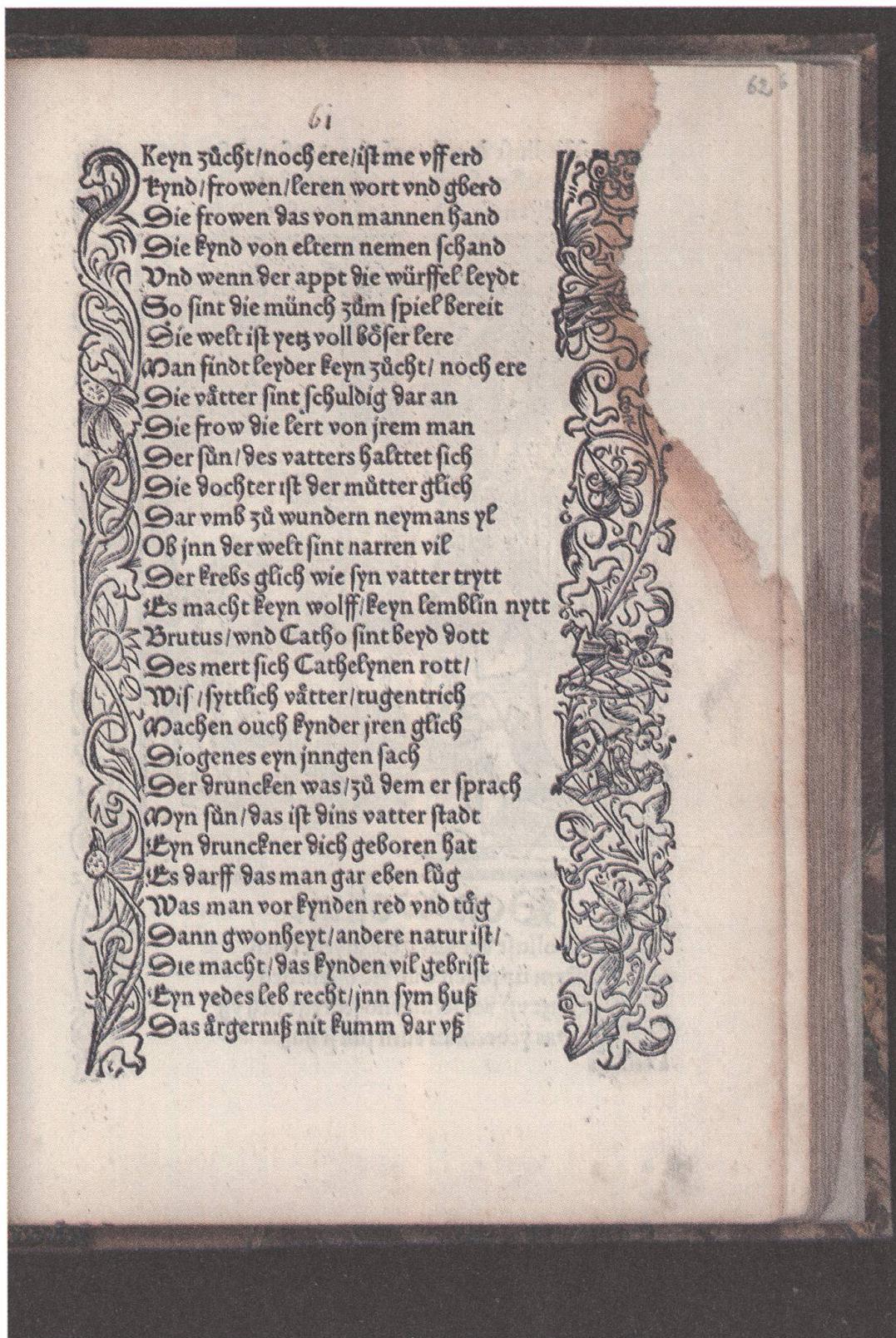


Abb. 1: Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Basel: Johann Bergmann von Olpe, 11. Februar 1494. Universitätsbibliothek Basel, Ai II 22, fol. h5v und fol. h6r [<https://doi.org/10.3931/e-rara-4620>]



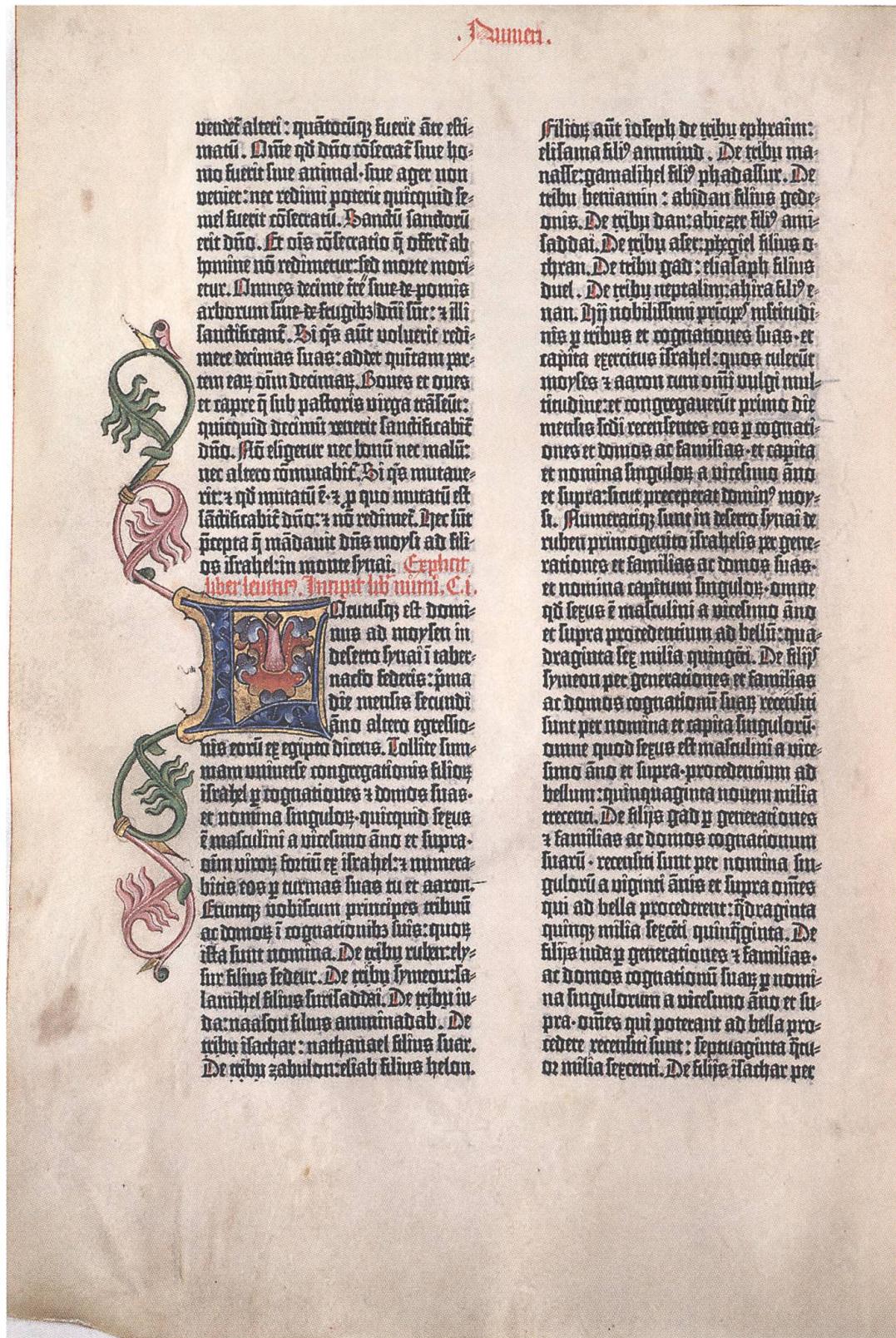
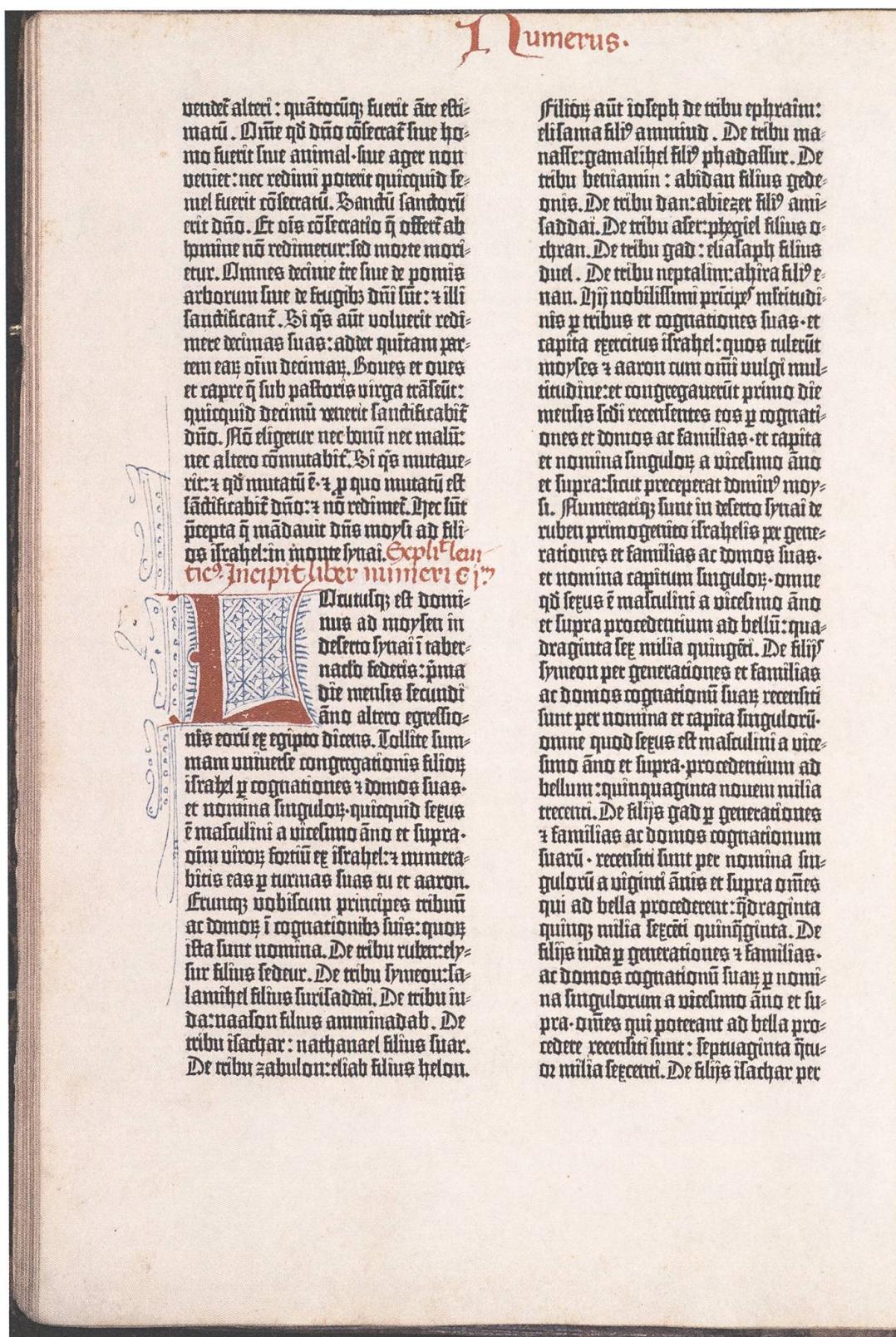


Abb. 2: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: 2° Bibl. I, 5955 Inc. Rara Cim, fol. 63v



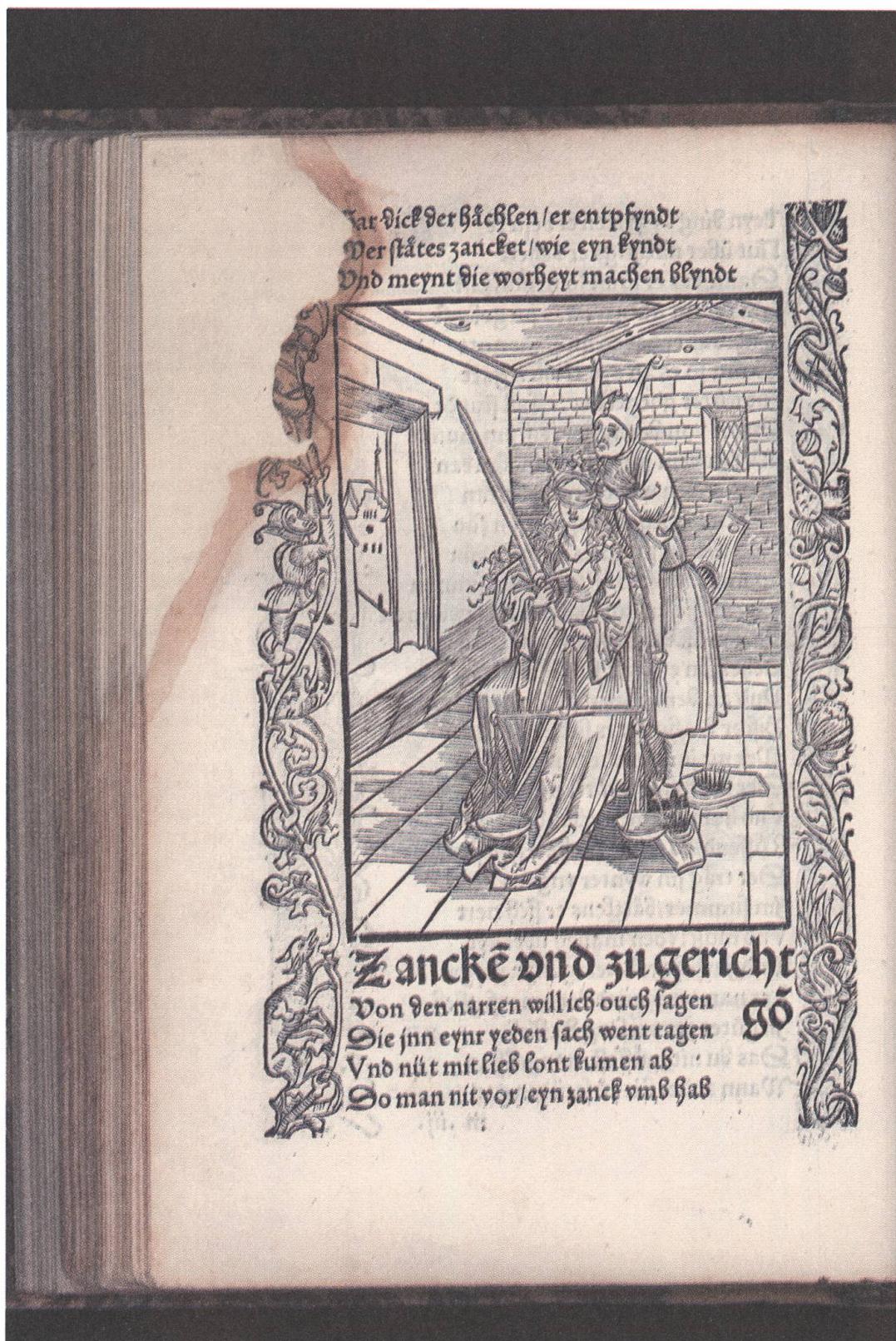
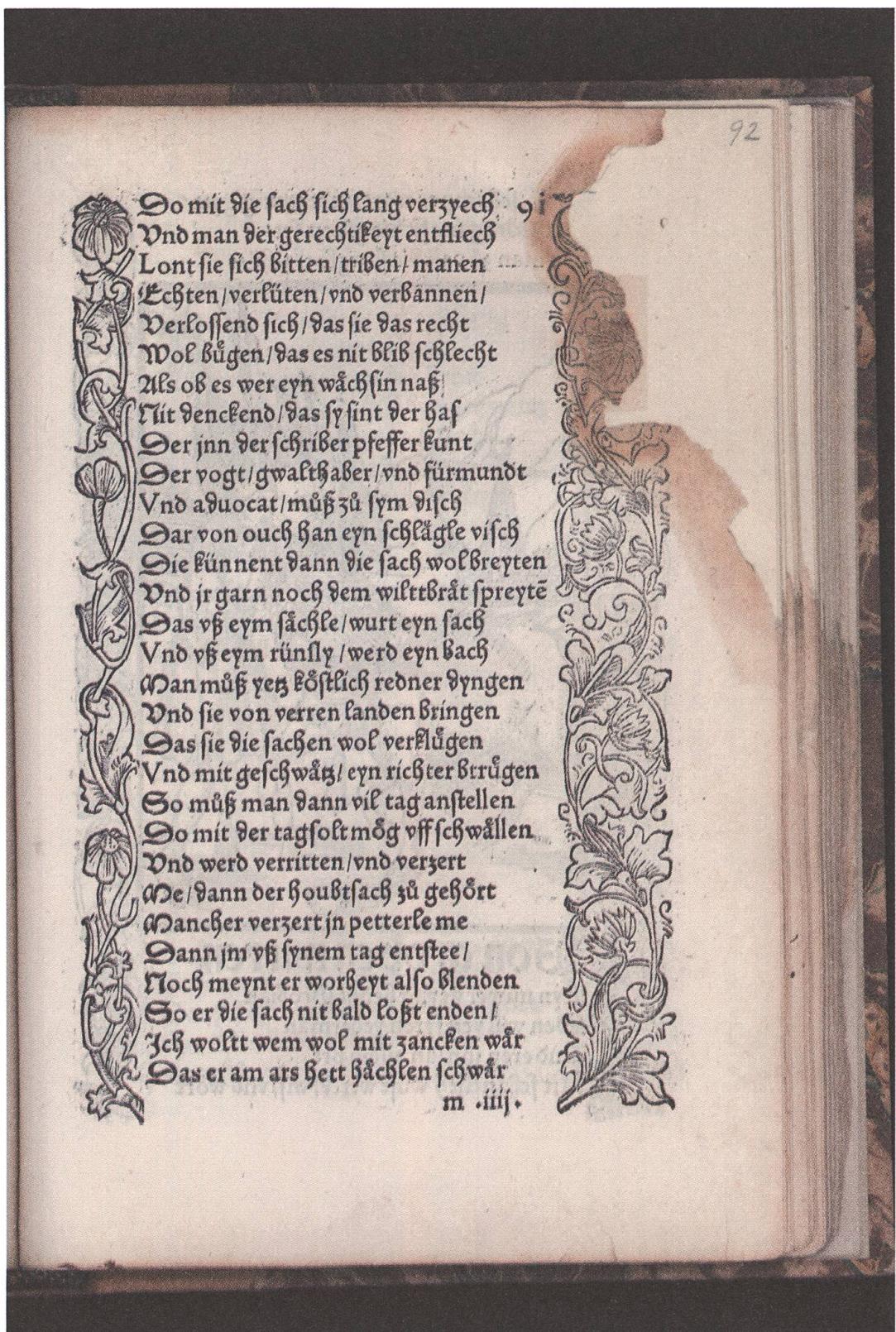


Abb. 3: Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Basel: Johann Bergmann von Olpe, 11. Februar 1494. Universitätsbibliothek Basel, Ai II 22, fol. m3v und fol. m4r [<https://doi.org/10.3931/e-rara-4620>]



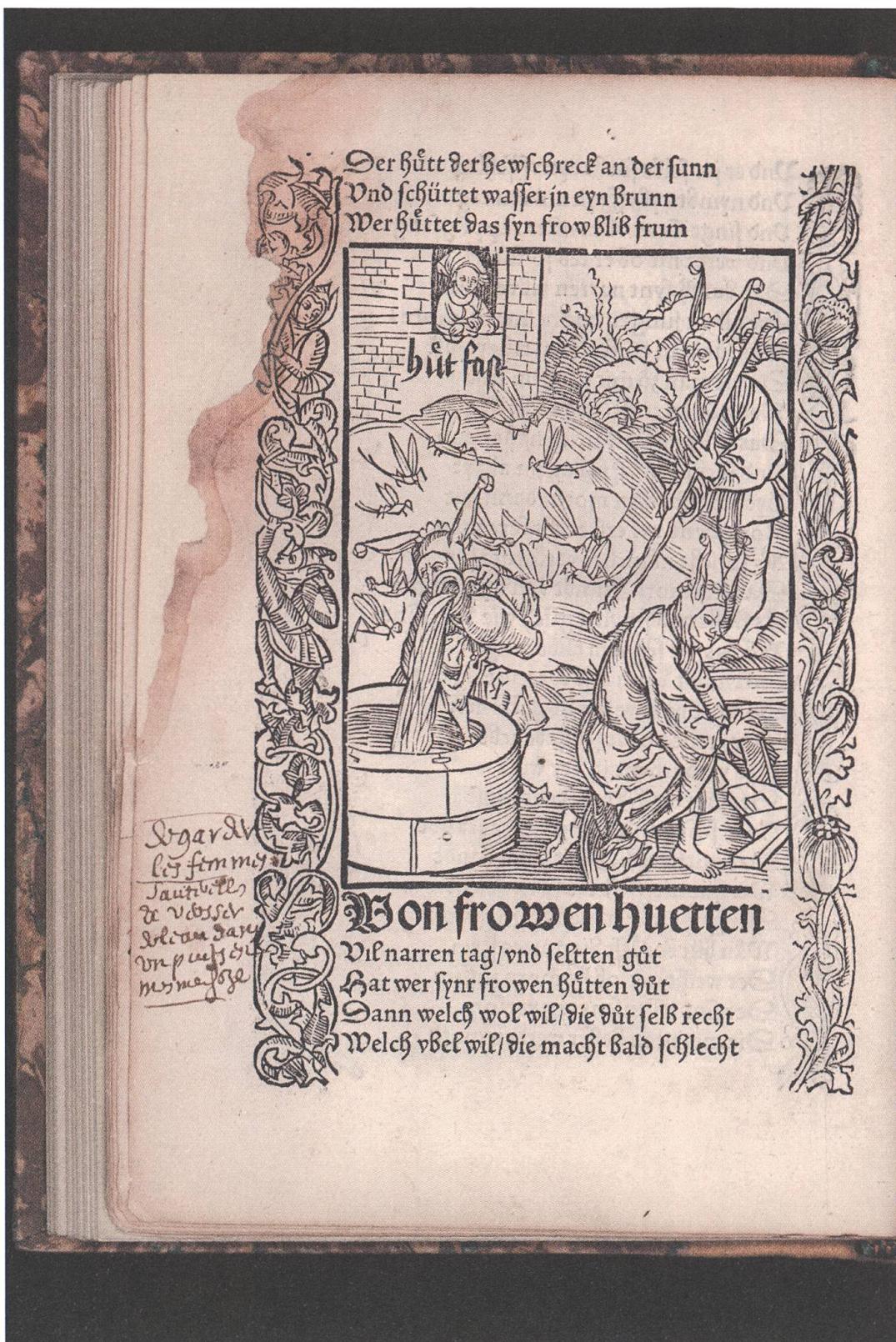


Abb. 4: Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Basel: Johann Bergmann von Olpe, 11. Februar 1494. Universitätsbibliothek Basel, Ai II 22, fol. e8v und fol. f1r [<https://doi.org/10.3931/e-rara-4620>]

