Geist und Gestalt im gedruckten Buch des 15. Jahrhunderts

Autor(en): **Benz, Richard**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **10 (1953)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-387728

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

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

http://www.e-periodica.ch

F.-C. Lonchamp / La Bibliographie

Comme une source claire, issue au fond des bois,
Et qui, de proche en proche, accroît ses eaux limpides,
Aux temps, déjà lointains, des espoirs intrépides,
L'esprit de l'Homme aspire à construire ses lois.

Car il veut s'adonner aux pénétrants émois
Que la soif de connaître a dû prendre pour guides,
A travers la forêt des symboles stupides,
Où Mnémosyne perd et sa force et ses droits!

Peu à peu, cependant, la longue nuit s'éclaire,
Découvrant l'univers – cet immense miroir!
Aux yeux de la Raison, tenace et débonnaire,

Qui, triomphant, toujours, de l'aride démence,
Organise, par l'Ordre, un immortel Savoir,
Qu'augmente – et rajeunit – sans fin, l'Intelligence!

Richard Benz / Geist und Gestalt im gedruckten Buch des 15. Jahrhunderts[1]

er große Name eines Gutenberg ist verbunden mit einer Erfindung des Menschengeistes, die anders als alle übrigen technischen Errungenschaften zugleich als eine *Kunst* bezeichnet wird.

Wir sagen: *Buchdruckerkunst* nicht nur im Sinne des mittelalterlichen Sprachgebrauchs, der unter Kunst jedes Können, jede Meisterschaft, auch die Wissenschaft verstand – wir meinen damit ganz eigentlich, daß sie jener zweckenthobenen Wirkung fähig ist, welche wir die *ästhetische* nennen.

Im System der Künste wird nun zwar weder der Schrift und Schreibkunst noch der Buchdruckerkunst ausdrücklich gedacht. Sie scheint in die höhere Sphäre nur gelegentlich hineinzuragen. Es lassen sich für sie keine allgemeinen und ewigen *Gesetze* aufstellen, wie sie etwa unsere Klassik, im Hinblick auf die Antike, für alle anderen Künste hat finden wollen. Alles scheint hier nur dem historischen Wandel zu gehören, ja dem ständig veränderten Gebrauch des Tages; woraus sich nur die Feststellung einer Entwicklung ergab, die ohne Ziel und nie am Ende ist, und jeweils wechselnden Inhalten geistiger oder lebensmäßiger Art nur *dient*. – Kann aber eine Schöpfung, die nur durch ein hinzutretendes Geistiges oder Praktisches Sinn erhält, mit dem Namen einer *Kunst* bezeichnet werden?

Nun, eine Grund- und Urkunst scheint in derselben Lage zu sein: die Baukunst. Sie ist an sich nicht durch sich selber *Gestalt und Geist* wie Malerei und Plastik, Dichtung und Musik; sie beginnt, als

[1] Mit freundlicher Erlaubnis des Verfassers und der Gutenberg-Gesellschaft in Mainz, die diese wertvolle Arbeit, eine Festrede, zuerst veröffentlicht hat.

Nutzbau, mit einer Alltagsfunktion, genau wie die Technik der Schrift, und *wird* erst Kunst durch den höheren geistigen Zweck des Sakralen oder Repräsentativen, Monumentalen. Ihre ursprünglich rein praktisch-nothaften Erfordernisse: Wandungen, Pfeiler, Säulen, Wölbungen werden in der höchsten Anwendung zu einer Raum- und Liniensprache, die von etwas ganz anderem kündet als von einem nur irdisch-nützlichen Zweck.

Raum und Linie sind aber auch Elemente der Schrift, des Buches: eigene, zweckfreie, geistig-sinnliche Sprache neben und außer dem, was sie inhaltlich an Bedeutung vermitteln. Und so steht die Schriftkunst ohne Zweifel der Architektur am nächsten, ist *ihr* zuzuordnen. Sie spiegelt, so deutlich wie sonst nur diese, einen der geheimnisvollsten historischen Vorgänge, nach welchem die Epochen ihren Namen tragen: den Wandel des *Stils*.

Was wir Stil nennen, leitet sich ja von der Schrift, von der Schreibweise des Menschen unmittelbar her – das lateinische stilus bedeutet den Schreibgriffel! Übertragen auf die Kunst will es den Ausdruck des Wesens einer Zeit bezeichnen, dem das durchaus Unwillkürliche und Unbewußte anhaftet, wie der Gestaltung der Schrift des Einzelnen. Für diese nun besitzen wir seit geraumer Zeit eine eigene Wissenschaft, die Graphologie, welche sich aber nicht auf den Wesensausdruck der historischen Schriften erstreckt, sondern einzig beim Individuum verweilt. Die historische Schrift ist ihr die gegebene Konvention. Aber eben diese Konvention ist der übergeordnete Stil, der Wesens- und Charakterausdruck einer Allgemeinheit, der mit den Epochen sich wandelt und das unwillkürlichste Zeugnis vom Geist der Zeiten gibt.

Die große Entdeckung der Graphologie, daß der Mensch in der Schrift unwillkürlich, nach seinem unentrinnbaren persönlichen Gesetz, sein Wesen ausdrückt, gilt eben auch für das Übergeordnete, ohne welches er gar nicht schriebe: für die Art, wie sein *Zeitalter* Schrift gebraucht und gestaltet, und welche seelische Haltung und geistige Verfassung aus dem Gebrauch, aus dem Charakter und Wandel der historischen Schriftformen spricht.

Diese Frage nach der unwillkürlichen Wesens-Enthüllung durch Schrift und Buch soll uns hier für die kurze Epoche des 15. Jahrhunderts an Hand der deutschen Zeugnisse beschäftigen.

Daß der schreibende Mensch, bei der organischen Führung des Schreibgeräts durch die Hand, die innigste Beziehung zu Ausdrucksstil und Stilwandel besitzt, daß er auch einer übernommenen fremden Schrift durch seinen Charakter eine andere Form verlieh, ist uns Deutschen durch die Grundtatsache eingeprägt: der «gebrochenen» Schrift, die im Mittelalter aus der geometrischen, aus Rundung und Gerade bestehenden Antiqua wurde.

Etwas ganz anderes aber scheint es nun zu sein, wenn nicht mehr die organisch schreibende Hand die Schrift gestaltet, sondern eine neue Erfindung sich zwischen Schrift und Schriftbenutzer schaltet, die den Buchstaben gleichsam zur Erstarrung bringt, Buchstaben mechanisch aneinanderreiht, zu einer Vervielfältigung, die Hunderte von Büchern, statt des einen individuellen, herzustellen erlaubt. – Kann in dieser Mechanisierung noch Wesensausdruck möglich sein?

Ein gewisser Grad von Mechanisierung war *vor* der Erfindung des Buchdrucks bereits in Deutschland eingerissen. Das war innerlich bedingt durch wachsenden Anteil der Bürger am geistigen Leben auf allen Gebieten; äußerlich ermöglicht durch die Verbreitung der Papierfabrikation, die jetzt aus dem Orient nach Europa kam, und zu Ende des 14. Jahrhunderts auch in Deutschland festzustellen ist. Mit *Papierhandschriften* wurde noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Lesebedürfnis gestillt. Sie wurden bereits in Massen hergestellt; die Schreibstuben wurden zu Bücher-Fabriken. Aus der feierlichen gitterartig beharrenden gotischen Minuskel war die flüchtige Bastarda geworden, immer schneller und mechanischer geschrieben, und von ebenso flüchtigen Bildern in Federzeichnung begleitet, deren Umrisse man mit Farbandeutung füllte, statt des sorgfältigen Gemäldes der Miniatur. Eine Dekadenz von Schrift und Bild war hier im Gang, aus dem bloßen Neuigkeitsverlangen des Fortschritts heraus, wie es ja eigentlich als Wesen einer angeblich gärenden und unbefriedigenden Zeit von den Historikern vorausgesetzt wird, die von alledem dann in der Reformation die notwendige Folge sehen. Es wäre gar nicht auszudenken gewesen, wenn diese Art und Form des Buches durch die Erfindung einer neuen Technik nur ihre gesteigerte Fortsetzung gefunden hätte.

Aber das Gegenteil geschah. Es ist eine der großartigsten Paradoxien der Geschichte, daß die Buchdruckerkunst den verwilderten Fortschritt hemmte, statt ihn zu fördern, und auch geistig die hohe Tradition der Gotik für ein halbes Jahr-

hundert noch einmal zum Siege brachte, ja, durch Ausbreitung ins ganze Volk, ihren Sinn erst eigentlich vollendete.

Das Genie Gutenbergs, das einzig und allein dies bewirkte, wird immer unergründlich sein in der Umfassungsweite, mit der es die beiden Tendenzen des Zeitalters zum Ausdruck brachte: den gewaltigsten Fortschritt, und seine instinktive Hemmung in dem Augenblick, da er geschah.

Der Erfinder und der Künstler hielten sich in ihm die Waage. Das «Faustische», wie Spengler es nennt, und dessen Mythos vielleicht mit dem neuen Erfinder-Typ zusammenhängt, war ohne Zweifel stark in ihm: das Dynamische, das ins Unbegrenzte lockt und den Geist zu verwegener stolzer Neuerung verleitet. Aber der aristokratische Instinkt in ihm, dem Patrizier, mußte es verschmähen, an die zeitgemäße Handschriften-Fabrikation anzuknüpfen, die den Stempel der Massenware an der Stirn trug – er nahm den Charakter der sakralen Pergament-Codices zum Vorbild, ihre edelste Buchstabenform, die noch von der Statik eines gesicherten Weltbildes zeugte.

Er hat ihr seinen Typenguß bis zum Verwechseln nachgebildet, die feierliche Anordnung in Kolumnen beibehalten, und dem Gedruckten noch die handgemalten, bildgeschmückten Initialen einfügen lassen, so daß in seiner 42zeiligen Bibel die reinste Welt der Gotik sich auftut – Buch als Abbild der Architektur des Domes, nun aber ihr auch technisch angenähert, da das Schriftgerüst nicht mehr mit der Hand skizziert, sondern mit beharrenden Materie-Typen gebaut ist.

Daß er es anfangs für möglich hielt, die Erfindung geheim zu halten, zu einem gleichsam esoterischen Gebrauch, läßt einen tiefen Blick in dieses Innere tun, in welchem, wie selten sonst bei Erfindern, wohl schon die ganze Tragweite und Tragik des Neuen geahnt war, und zugleich der Wille aufgeregt wurde, durch Zurückhaltung des Geheimnisses unvermeidlichem Mißbrauch von Anfang an zu steuern.

So wie er es dachte, vermochte er dies nicht. Aber es gelang ihm auf andere Art, unwillkürlich: durch das Beispiel, das er mit seiner Leistung aufrichtete. Denn in ihm und seinen ersten Gehilfen und Nachfolgern fand die neue Kunst sogleich ihre größte, nie wieder erreichte Vollendung. Und hier wird am deutlichsten, was diese erste große Erfindung des Abendlandes von allen künftigen scheidet. Nie sonst ist die erste mechanische Konstruktion zugleich die vollendete gewesen – wir wissen kaum mehr, wie die ersten Musketen, die ersten Dampfmaschinen, elektrischen Bahnen, Lampen, Autos, Flugzeuge ausgesehen haben, und könnten mit ihnen nichts mehr anfangen. Aber die ersten Druckleistungen beharren mit der Gültigkeit der Kunst.

Und zur Kunst zurückgerissen hat dieser große Reaktionär seine ganze Epoche. Wir sprechen seitdem mit Recht von Buchdrucker-Kunst: nicht nur als einer neuen Erfindung, sondern als einer neuen Gattung geistiger Schöpfung.

Denn man mache sich klar, was Gutenbergs Tat ganz allgemein zur Folge hatte: man konnte jetzt wieder in Ruhe, Besinnung und künstlerischer Gestaltungsfreude an jeder einzelnen Buch-Seite wie an einem Bilde schaffen. Waren einmal für das ganze Buch die für seine Eigenart schicklichen Typen entworfen und gegossen, der Satz angeordnet und eingebaut und zugerichtet, so war das so mit Kunst Geschaffene durch den einfachen Mechanismus der Handpresse in der gleichen Qualität zu wiederholen und der dem Schreiber verderblichen *Hast* der Vervielfältigung durch die Feder, die die Qualität immer verringerte, ein Ende gesetzt.

Die Handschrift ihrerseits, bald ganz aufs Private oder für reine Luxus-Leistungen beschränkt, gewann wieder die Ruhe zu eigener Entwicklung, aus welcher sich noch die Zierkunst der Schreibmeister-Schriften entfalten konnte.

Bald zeigte sich, welches gewaltige Gebiet künstlerischer Gestaltung und Vergegenwärtigung die Entscheidung Gutenbergs der neuen Technik erobert hatte. Der statische Charakter, den er ihr verlieh, hat für noch fünfzig Jahre dem Buchdruck eine statische Epoche begründet, die erst mit Beginn des 16. Jahrhunderts durchbrochen wurde durch die dieser Erfindung ja ebenfalls innewohnende, aber bisher gezügelte Dynamik.

Denn die neue Kunst diente zunächst *nicht* der Zeit, dem Fortschrittlichen und Allerneuesten des Tages; sie diente fast ausschließlich der Fixierung und Bewahrung der Tradition, der Vollendung und Ausbreitung des großen mittelalterlichen Erbes. Es liegt eine leise historische Ironie darin, daß man diese Zeit bis 1500 als die Inkunabel-Zeit, die Zeit der «Wiegendrucke» bezeichnet hat: als ob hier nicht das Vollkommene und Reifste am Anfang gestanden hätte! Es wohnt ihr wahrlich nichts kindlich-Ungekonntes oder Unbehilfliches inne; wenn ihr auch eine Reinheit, Naivität und Sicherheit der Gestaltung eigen ist,

die uns das ganze Mittelalter so teuer macht, als eine Kindheitsepoche im höheren höchsten Sinn, in die wir allerdings in keiner Weise wieder zurückgelangen können.

Erhaltenes Mittelalter ist es auch, daß Priester und Laien noch getrennte Literaturen und folglich auch unterschiedene Arten gedruckter Bücher haben. Alle theologischen und gelehrten Werke überhaupt: philosophische, historische, juristische werden in lateinischer Sprache gedruckt; die für die Ungelehrten bestimmten aber in der Landessprache, ober- oder niederdeutsch. Dazu gehört, daß die lateinischen Bücher fast nie illustriert sind, die deutschen aber – immerhin ein Drittel der gesamten Produktion – beinahe durchweg mit Bildern.

Der Grund ist zunächst ein rein praktischer: der Gelehrte, der Priester (beides noch fast identisch) ist des Lesens kundig; der Laie in der Regel nicht. Folglich wird das lateinische Buch, wo es nicht der Verkündung dient, still für sich vom Einzelnen gelesen, und sein Inhalt kann immer wieder vergegenwärtigt werden. Das deutsche Buch dagegen ist noch vielfach zum Vorlesen bestimmt und bedarf deshalb der anschaulichen Unterstützung, durch welche auch der Zuhörer den Inhalt sich wieder hervorrufen kann.

Das Lesen von Bildern ist aber für den mittelalterlichen Menschen nichts Neues, er war es von der Kunst des Domes gewohnt, wo Glas- und Wandgemälde, Skulpturen und Flügelaltäre in epischer oder symbolisch festgesetzter Folge für solche anschauliche Lehre oder Erhebung bestimmt waren.

Gutenberg selbst hat seine bedeutendste Leistung in der theologischen Sphäre vollbracht, mit dem Druck der lateinischen Bibel. Wenn auch dieser mit bildhaften Initialen geschmückt war, so hatte dies nichts mit dem populären Bedürfnis nach Anschauung zu tun; es gehörte zum Stil der vorbildlichen Handschrift, an welcher auch die Kunst ihre Pracht zur Ehre Gottes zu entfalten hatte. Vor allem für den gottesdienstlichen Gebrauch blieb auch dem gedruckten Buch dieser Feierstil für die Dauer eigen: Missale, Evangeliar, Psalterium wurden weiter kostbar illuminiert.

Das erste und kostbarste Erzeugnis dieser Art ist das Mainzer Psalterium von Fust und Schöffer von 1457, wo die farbigen Initialen aber nicht mehr eingemalt, sondern in mehrfarbigem Druck gebracht sind. Gutenberg hat zwar auch deutsch gedruckt; gleich sein frühester Versuch war ein deutsches geistliches Gedicht, das sogenannte Fragment vom Weltgericht, von 1445, aus einem Sibyllenbuch, wo er aber dieselbe monumentale gotische Textur verwendet, wie dann, vollkommener und feiner, in den lateinischen Texten.

Bald aber werden sich hier auch die Schriften scheiden. Im lateinischen Buch bleibt länger die reine gotische Type herrschend; es traten hinzu die Gotico-Antiqua oder Rotunda; eine oberrheinische Bastarda, stark verschleift, den französischen Schriftarten verwandt; und allmählich wachsend auch die eigentliche Antiqua, das heißt die der italienischen Humanistenschrift nachgebildete Type, die von der wiederentdeckten karolingischen Minuskel stammt, zu der man die Großbuchstaben der alten römischen Schrift fügte. In die deutschen Bücher drang diese Schrift, die heute auch bei uns fast allein herrscht, damals nicht ein – hier wurden neue eigene Schriften ausgebildet, wie es die Berührung mit einer anderen Kunst, dem Holzschnitt ergab.

Ob Gutenberg selbst, bei ungestörtem Verlauf seines Schaffens, zur Hinzufügung des *gedruckten Bildes* in den deutschen Texten gelangt wäre, wissen wir nicht; auch ein anderer deutscher Text, der astronomische Wandkalender auf 1448, ist, wie das Sibyllenbuch, ohne Illustration. – Daß sich die strenge Missalschrift, die ihm zum Vorbild diente, sehr wohl mit dem holzgeschnittenen Bild vertrug, zeigt ein Werk, das noch zu seinen Lebzeiten erschien: Boners «Edelstein», eine Sammlung gereimter Fabeln, die Albrecht Pfister in Bamberg 1461 druckte mit der Type der 36zeiligen Bibel, von der man angenommen hat, daß er sie von Gutenberg selbst erhielt. Von Pfister geht jedenfalls die Wendung zum deutschen Bilderbuch aus, das nun aber eben durch die Verwendung der Holzschneidekunst auch einen typographisch veränderten Charakter gewann.

Der Druck von Holztafeln ist ja älter als der Druck mit beweglichen Lettern. Meister des Holzschnitts, sogenannte Formenschneider, sind schon für den Ausgang des 14. Jahrhunderts bezeugt; wie denn das Bedrucken von Stoffen mit Holzmodeln eine noch viel ältere Übung war. Im 15. Jahrhundert beginnt der Formenschneider den sogenannten Briefmaler zu verdrängen, der Heiligenbilder, Neujahrswünsche, Spielkarten in kolorierter Umrißzeichnung hergestellt hatte. Eine Heilige Dorothea wird schon um 1400 angesetzt; der Buxheimer Christophorus ist von 1423 datiert.

Die Aneinanderreihung solcher Holztafeldrukke ergibt, noch vor Gutenbergs Erfindung, das erste gedruckte Buch: das *Blockbuch*. Der Abdruck erfolgt nicht mechanisch, auf einer Presse, sondern wird mit der Hand, durch den Reiber hergestellt. Das prägt die Rückseite des Blattes so heraus, daß auf ihr kein zweites Bild gebracht werden kann, und so werden die einseitig bedruckten Bogen in der Weise geheftet, wie wir es noch bei chinesischen Büchern kennen: die leeren Seiten bleiben verborgen.

Es sind die ersten «Volks-Bücher», die uns so erhalten sind: Biblia pauperum, Ars moriendi, Apokalypse, Totentanz: erste Übertragungen kirchlicher Literatur fürs Bedürfnis des Volkes, aber so sehr nur zum Ablesen des Bildlichen bestimmt, wie wir es schon charakterisierten, daß die Beschriftung ruhig lateinisch sein kann; die niedere Geistlichkeit mag solche Texte den Schauenden erläutert haben. – Diese Texte wurden erst noch mit der Hand eingeschrieben; dann ging man dazu über, auch die Schrift in Holz zu schneiden. Dieses war aber auf die Dauer, bei größeren Texten, zu mühselig, und darum ging die Entwicklung hier auch nicht weiter. Die Zerlegung der holzgeschnittenen Buchstaben in bewegliche Lettern (auf welchem Wege die Chinesen zum Buchdruck kamen) hätte nur bei übergroßem Format erfolgen können. Hier setzte Gutenbergs Erfindung ein, oder kam vielmehr dazwischen, da sich nun dem in beweglichen Metalltypen gesetzten Buch der Holzschnitt, rein für die Bilder, gesellte. Trotzdem behauptete sich das Blockbuch noch eine Zeitlang daneben, bis in die siebziger Jahre; an Orten wohl, wo es noch keine Pressen gab, und weil es nur von einem Manne, und also billiger, hergestellt werden konnte. So haben wir noch um 1470 die schöne Heidelberger Apokalypse, wo die Einbeziehung längerer lateinischer Texte in der Weise erfolgt, daß sie als breite, sich rollende Spruchbänder im Bilde hängen.

Die Stufen, die zu der anderen, siegreichen Entwicklung führten, haben wir in Pfisters Bamberger Drucken mit wünschenswerter Deutlichkeit vor uns: jenem Bonerschen Fabelbuch von 1461, wo der Holzstock bereits vom Typensatz umschlossen wird, geht voran 1460 der «Ackermann von Böhmen», jenes berühmte Zwiegespräch mit dem Tod – aber hier stehen die Holzschnitte, in voller Blattgröße, noch auf Seiten für sich. Das technische Problem, den Holzstock auf gleicher Kegelhöhe wie die metallene Letter zu halten, war hier noch umgangen, wurde aber bald genug gelöst: in der gewaltigen Augsburger Produktion, die um 1470 einsetzt, sind Bild und Type zu klassischer Entsprechung gefügt.

Aber bei aller technischen Vollendung scheint nun diese zweite Phase der Druckkunst des 15. Jahrhunderts, die mit dem bebilderten deutschen Buch anhebt, etwas Primitives und Naives zu haben, wie es so aus Gutenbergs Werken nicht spricht. Ist es, weil schon die Sprache, hier nun unsere eigene, in einem früheren Stadium als zeitgebundener erscheint, wenn es auch die Sprache Luthers, vor Luther, ist und dem heutigen Leser nur durch die abweichende Orthographie Schwierigkeiten machen kann? Gewiß erscheint das Latein der Vulgata dagegen zeitloser und gültiger; dafür ist aber die spätgotische Erzählerprosa von so herzerfreuender Unmittelbarkeit, verdichteter Bildhaftigkeit und Kraft, daß wir kaum begreifen, daß dies einmal Alltagsrede war, und unserer späten, uneigentlichen, papierenen Sprache uns etwas zu schämen beginnen. – Noch viel deutlicher aber ist im Holzschnitt, der sich so organisch zu dieser Sprache fügt, eine Rückwendung zum Frühen, Anspruchslosen, primitiv-Wirklichkeitsfremden zu spüren, da wir hier den Vergleich mit der übrigen zeitgenössischen bildenden Kunst haben, die sowohl in der Malerei wie im Kupferstich die volle Illusion der Wirklichkeit erstrebt und uns weit fortschrittlicher anmutet.

Hier ist noch einmal das Reaktionäre, Entwicklung-Hemmende eingetreten, wie es sich zu Anfang der neuen Technik, bei Gutenberg, so sinnvoll erwies. Nur hat sich bei der Übernahme des Bildes ins Buch das Entgegengesetzte vollzogen wie bei Gutenberg mit der Schrift: während dieser die flüchtige Schreibweise der Papierhandschrift verwerfen mußte, stand der Holzschneider stilistisch in unmittelbarer Nachfolge der «Briefmaler», und übernahm wie dieser als Bild die reine *Umrißfederzeichnung* der Papierhandschriften, die ihm oft genug selber noch vorlagen, weil eine große Zahl deutscher Texte von hier in den Buchdruck überging. Er übernahm für diese Umrisse weiter die Ausfüllung durch nachträgliche flüchtig-schablonenhafte *Handkolorierung*; während Gutenberg seine Drucke noch mit echten vielfarbigen Miniaturen geschmückt hatte, wie sie den Luxushandschriften auf Pergament bis ins 16. Jahrhundert hinein den *malerischen*, den eigentlichen *Bild-*

charakter gaben, auf den die Kunst sonst überall hinstrebte, und ihn durch die Renaissance dann völlig gewann.

Aber diese mehr symbolische Handkolorierung ist nicht wesentlich, wird oft weggelassen und entfällt schließlich ganz, je mehr der Holzschneider seine eigentliche Aufgabe begreift: nicht billigen Ersatz für Gemälde zu schaffen, sondern eine knappe zeichenfähige Vorstellung von den Gestalten und Szenen des erzählenden oder demonstrierenden Textes zu geben.

Seit im Buch mit beweglichen Lettern die *Schrift* auf der Seite dominiert, wird der eingefügte Holzschnitt mehr und mehr zum Bild-*Zeichen*. Auf gleicher Ebene mit der Drucktype gewinnt er selber *Typen-Charakter*, wird Ausdruck des geistigen Inhalts wie die Schrift. Die Kunst Gutenbergs, in dem Augenblick, da sie den noch geistig-anschaulichen Bedürfnissen der Ungelehrten gegenübertritt, erzwingt sich die ihr allein gemäße Bildlichkeit als Zeichen-Kunst, und führt damit die deutsche Zeichnung, von jeher eine Urbegabung der Nation, als fast abstrakte Linienkunst zu ihrem reinsten Stil.

Wiederum wirkt der Holzschnitt mit seinem schlichten volksmäßigen Charakter auf die Gestalt der Type zurück: es kann nicht mehr die feierliche Kirchen-Gotisch sein, für Bücher, die nicht mehr der Kirche dienen, seien sie auch noch vorwiegend geistlichen Gehalts. Es kann aber auch nicht die neue Errungenschaft der Italiener, die Antiqua, sein – sie würde sich zu dem volkstümlichen, märchen- und sagenhaften Charakter der meisten Werke nicht schicken.

Während die anderen Nationen damals die lateinische Schrift rezipieren, entsteht im deutschen Bilderbuch die erste nur für Deutschland gültige Schrift: die *Schwabacher*. Sie wird ihren Stil nicht nur durch die Nachbarschaft des Holzschnitts, sondern durch die Mitarbeit des Holzschneiders gewonnen haben, der ja in den Blockbüchern auch Schrift hatte schneiden müssen. Sie wahrt für unser Gefühl die Grundzüge des Gotischen, rundet aber etwas mehr, wie die weiter mit ihr verwendete Rotunda, und führt vor allem die Unter- und Oberlängen bei h und s und f durch, welche die Lesbarkeit beträchtlich erhöhen und so wiederum die Einwirkung des Volksbedürfnisses bezeugen.

Was vermitteln nun deutsche Schrift und deutsches Bild dem Menschen des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts? Nach den Pfisterschen Drukken ist das erste Werk größten Umfangs und größter Bedeutung die deutsche Bibelübersetzung, die 1466 bei Mentelin in Straßburg erscheint. Von ihr kommen bis 1500 noch 14 oberdeutsche und 2 niederdeutsche Ausgaben heraus. An der Zahl der Auflagen wird aber die Bibel, dem mittelalterlichen religiösen Bedürfnis gemäß, von der Legende übertroffen. Die lateinische Urquelle aller späteren Bearbeitungen, die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, zählt allein schon 70 Ausgaben im Druck; die deutsche Umarbeitung und Erweiterung, «Der Heiligen Leben/Sommer- und Winterteil» wird überhaupt das meistgedruckte deutsche Bilderbuch der Zeit.

Es ist sehr lehrreich, diese deutsche Schöpfung mit der lateinischen Urform zu vergleichen: sie läßt alle dogmatischen Abhandlungen weg, aber auch die großen Kirchenfeste, die ja im Kultus ihre allen vertraute Begehung hatten und der Näherbringung nicht bedurften. Wird so das architektonische Gerüst entfernt, welches das Werk des Jacobus zusammenhielt, so strömt dafür neues Episches in Fülle hinzu, das sich in einzelnen Legenden-Dichtungen zu kunstmäßiger Behandlung abgezweigt hatte oder das in lokaler Überlieferung lebte. Aber die weitschweifig-künstlichen Reimereien mittelhochdeutscher Verfasser etwa werden in knappe bildhafte Prosa gebracht – «aufgelöst», wie der frühere abschätzige Ausdruck der Literaturwissenschaft lautete; verdichtet, wie wir heute sagen, da so großartige Stoffe wie der «Gregorius auf dem Stein» erst jetzt ihre kongeniale Gestalt empfangen.

Bibel und Legende allein umfassen schon eine unerschöpfliche Bildwelt. Beide hatten bereits der früheren Kunst der Jahrhunderte den Lebensgrund gegeben, und noch die große Malerei bis Dürer, Grünewald, Altdorfer lebt davon. Aber die ganze Fülle wird erst in diesen systematischen Zusammenfassungen den Menschen vertraut.

Den Übergang ins Leben bilden die geistlich belehrenden Werke, wie wir sie in Armenbibel und Sterbetrost schon als Blockbücher fanden. Eins der bedeutendsten ist der Spiegel menschlicher Behaltnis oder Heils-Spiegel, wo die reale Welt und Geschichte mit himmlischer Symbolik durchdrungen ist. Auch im «Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit» werden Szenen des Alten Testaments, als solche des zeitlichen Wohllebens, denen des Neuen, die das heilbringende Leiden des Herrn verbildlichen, mahnend gegenübergestellt.

In der Schedelschen Weltchronik ist dann die Geschichte der Weltalter mit dem Sagenschatz der Völker in *ein* großes Gebäude des christlichen Weltbildes gefügt. – Die Zeit wird zum Bild im «Spiegel des menschlichen Lebens», der alle Künste und Tätigkeiten des Menschen abbildet, die Natur wird in Tier- und Pflanzenbüchern in mittelalterlicher Sicht gegeben. – Die märchenhafte Meerfahrt St. Brandons, die abenteuerliche Reise des Montevilla, neben der schon die wirkliche moderne Reisebeschreibung Breydenbachs steht, leiten über zu den eigentlichen Volksbüchern, die aber erst seit dem 16. Jahrhundert in verwahrlostem Druck auf die Jahrmärkte gelangen: aus alten Gedichten oder lateinischen Sammlungen, französischen Romanen und italienischen Novellen tauchen da Herzog Ernst, Die sieben weisen Meister, Apollonius von Tyrus, die Melusine, der Ritter von Turn neben dem Tristan, dem Parzival, dem Heldenbuch auf. Aber am meisten überrascht es wohl den modernen Leser, wenn er gewahrt, wie massenhaft damals die Kenntnis der *antiken* Dichtung und Sage verbreitet ist. Sie war im Mittelalter nie ganz verschwunden gewesen, auch in die Kunst des Domes waren einzelne Gestalten eingedrungen, die im christlichen Heilsplan symbolische Bedeutung besaßen. Jetzt erst wird im Zusammenhang erzählt, und noch keineswegs aus humanistischem Geiste, außer, wo Frühhumanisten, wie Steinhöwel, Pforr und Hartlieb sich als echte Volkserzähler erweisen.

Es sind vor allem drei Cyklen, die Verbreitung finden: Der Trojanische Krieg, der Große Alexander, das Leben und die Fabeln des Aesop. Daneben stehen aber auch Figuren der Tragödie und des Mythos, wie in dem Buch von den sinnreichen erlauchten Weiben, nach dem Lateinischen des Boccaccio.

Das alles besaß das Volk der Spätgotik in einer wunderbaren Einheit von Wort und Bild, wie sie so nie wiederkehrte. Es ist selbstverständlich, daß auch das historisch Ferne und Fremde in heimischer Tracht und Gestalt nahegebracht wurde. Die trojanischen Helden sind Ritter; der Drache, der Jason bedroht, ist derselbe, den Sankt Georg oder der Recke im Heldenbuch erlegt. Die Holzschnitte können ohne weiteres aus den antiken Bilderbüchern in deutsche Sagenbücher herübergenommen werden: sie sind zu Typen geworden, auch in der einzelnen Geschichte – in den Heiligenleben werden die verschiedensten Personen, wenn sie nur die gleiche Marter, oder den gleichen bischöflichen oder päpstlichen Rang haben, durch die gleichen Holzstöcke wiedergegeben, wie die verschiedensten Städte das gleiche Bild besitzen, dieselben Ritterschlachten, Zeltlager, Botengänge von *einem* Typus bestritten werden.

Wenn man hier die individuelle Charakteristik, die Wiedergabe der wirklichen Gestalt der Dinge vermißt – oder vermißte, denn heute geht man mit der Gegenständlichkeit noch sehr viel freier um – so muß man bedenken, daß der Beschauer oder Leser einfach nur «im Bilde» über die ihn erregenden Vorgänge sein wollte, und dem diente der typische Holzschnitt wie das Wort mit seinen wiederholenden Begriffen, und wie die Type dem Wort.

Der ideale Holzschnitt in dieser nun auch ästhetisch völligen Entsprechung zum Buchstaben kennt nicht die Schraffur zur Körpermodellierung, er beharrt in der reinen Linie, selbst wo ein großer Künstler, wie der Meister des Ulmer Aesop von 1476, das Höchste von Schönheit und Ausdruck leistet. Hier ist schon tiefe wissende Charakteristik, die sich doch völlig in den Grenzen der schlagenden illustrativen Vergegenwärtigung hält. Eine Kolorierung ist hier nicht mehr denkbar; der Umriß von Mensch und Naturgegenstand wird schließlich so souverän, daß auf die obere Umrahmung, die sonst jeden Holzschnitt abschließt, verzichtet werden kann und die Figuren in die Unendlichkeit des Raumes ragen, den rein die Architektur des Satzbildes schafft.

Diese Höhe wird nie wieder erreicht. Der Aufstieg der Ausgburger und Ulmer Druckkunst: eines Günther Zainer, Johann Zainer, Johann Bämler, Dinckmuth ist in kürzester Spanne, eigentlich in dem Jahrzehnt von 1470 bis 1480 erfolgt. Doch behält die gewonnene Einheit von Schrift und Bild noch fast ein weiteres Jahrzehnt ihre Geltung: durch wiederholte Verwendung, durch Kopieren und Verleihen der Augsburger und Ulmer Druckstöcke auch an andere Drucker und Städte.

Um 1490 beginnt die Einbeziehung bekannter Malerpersönlichkeiten, die das Einzelbild um der Bildwirkung willen realistischer, malerischer ausgestalten, die Modellierung ins Plastische wenden – das naive Fabulieren ist vorüber; entwerfender Künstler und Holzschneider sind nicht mehr eine Person.

Es ist der berühmte Drucker Anton Koberger

in Nürnberg, der schon 20 Pressen beschäftigt und 100 Gehilfen hat, der die Nürnberger Maler Wohlgemuth und Pleydenwurff zur Illustration des Schatzbehalters und der Schedelschen Weltchronik, 1491 und 1493, heranzieht.

Nur einmal noch schlägt durch diese schon kompliziertere und persönlichere Kunst ein ursprüngliches Erzählertalent durch; in den Bildern zum Ritter von Turn, die 1493 bei Michael Furter in Basel erscheinen.

Eine ähnliche, vielleicht die gleiche Kraft, spricht aus den Schnitten zu Brants Narrenschiff, das Bergmann von Olpe in Basel 1494 druckt. Aus dem gleichen Jahr stammt die Lübecker Bibel, mit niederdeutschem Text, wo ein unbekannter großer Meister in eigenwilligem, plastisch suggestivem Stil die Bebilderung leistet. Mit Dürers Apokalypse von 1498 erhebt sich diese fortgeschrittene Kunst noch einmal zur visionären Höhe der Gotik. Aber hier ist schon die Einheit des Buches dahin – die blattgroßen Holzschnitte sind der einzige Sinn und Inhalt geworden; auf der scheinbaren Entwicklungshöhe ist man in Wahrheit wieder zum Prinzip der Blattfolge zurückgekehrt, die keine Beziehung zur Type hat, wie das Blockbuch oder Pfisters Ackermann aus Böhmen es begonnen hatten. Der Holzschnitt, jetzt ein überreiches Weltgemälde, dominiert über den Text, macht ihn entbehrlich – wird eigene autonome Kunst, wie es Dürers Marienleben und Passionen im 16. Jahrhundert weiterführen.

Nur in großen Einzelnen lebt noch eine Zeitlang die Kraft der Gotik fort, bei manchen schon durch die Renaissance gebrochen oder beruhigt. Aber das Buch ist kein Kunstwerk mehr, nicht mehr das Gesamtkunstwerk der Gotik, der letzte Widerschein und irdische Spiegel der Gesamtkunst des Domes.

Das noch holzschnittgeschmückte Buch sinkt unvorstellbar schnell ins Unwesentliche herab. Man erkennt, was geschah, wenn man das größte geistige Werk des 16. Jahrhunderts, Luthers Bibelübersetzung, in der noch die wunderbare Sprachkraft der Gotik herüberwirkte, in ihrer ersten Gesamtausgabe von 1534 neben irgendeine der deutschen Bibeln des 15. Jahrhunderts hält: der Satzspiegel ist unruhig-zerfallen, die nun wirklich handwerksmäßigen Holzschnitte in perspektivisch prunkender öder Renaissance-Imitation.

Vom Künstlerstolz der Renaissance verachtet und für Jahrhunderte aus dem Gedächtnis der Nation getilgt, ist das Buch der Inkunabel-Zeit uns längst wieder heraufgetaucht, als Abschluß und Inbegriff gotischen Kunstwillens, in Einheit von Geist und Gestalt vollendet und unerreicht, wie sein Erfinder Gutenberg es erschuf.

Aber es ist uns nicht bloß Denkmal unseres Schöpfertums, wie es wenige gibt; es ist uns zugleich Spiegel einer Epoche, aus dem noch ein ungebrochenes Leben uns entgegenleuchtet; Leben einer Zeit, die dem historischen Bewußtsein gemeinhin als zerrissen, problematisch und der gewaltigsten Umwälzung bedürftig gilt. Die unwillkürliche Aussage des künstlerisch Geschaffenen läßt davon kaum etwas gewahren: dieses unbewußte Zeugnis, das Jacob Burckhardt das zuverlässigste nannte, weil es von aller Absicht politischen Strebens ebenso entfernt ist, wie von dem nachträglichen parteiischen Urteil über Erfolg oder Mißerfolg im komplizierten geschichtlichen Ablauf.

Diesen Menschen war wohl: das sagt uns jede Seite einer beliebig aufgeschlagenen Inkunabel. Sie waren geborgen im sinnvollen Raum einer geschlossenen geistigen Welt, an deren erfreuender und erhebender Bild-Gestalt ein ganzes Volk Anteil hatte, wie kaum je zuvor, wie niemals hernach.

Es war, der modernsten Erfindung abgerungen, eine letzte statische Epoche unserer Kultur, gefügt aus Schrift und Bild, einem höchsten Geistigen zu Dienst; wie sie später, in anderem Medium, nur noch einmal wiederkehrte: in Architektur und Musik des Barock – in derselben letzten Vollendung, in dieselben abendlichen Farben schicksalhaften Untergangs und irdischer Unwiederbringlichkeit getaucht; und dennoch: hohes, ewiges Besitztum.

Gott segne Kupfer, Druck und jedes andere vervielfältigende Mittel,
so daß das Gute, was einmal da war, nicht wieder zugrunde gehen kann.

GOETHE