

Zur Stellung des gedruckten Bildes im 15. und 16. Jahrhundert: Zwischen Kunstwerk und „Massenmedium“

Von EWA CHOJECKA

Der Leser eines zusammenfassenden Werkes zeitgenössischer Geschichtsschreibung empfindet es als legitim, wenn der Text der historischen Darlegung durch entsprechendes illustriertes Material ergänzt wird, wie das beispielsweise in der „Illustrierten Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution“ vom Jahre 1974 geschah.¹ Mit Hilfe der aus Buch- und Flugschriftenbildern bestehenden Illustrationen konnten die einzelnen Themenkomplexe belegt, ja in eigener Weise bewiesen werden.

Für den Historiker ist das Bild eine zwar wertvolle, jedoch nicht unbedingt notwendige Ergänzung. Diese Akzente verlagern sich verständlicherweise bei einer kunsthistorischen Betrachtung. Die neuzeitliche Illustration in Büchern und Flugschriften, insbesondere in den deutschsprachigen Gebieten, läßt, verglichen mit den spätmittelalterlichen Vorbildern, eine bisher unbekannte Ausweitung und eine neue Zielsetzung erkennen, was zu einer neuen Qualität der bildlichen Darstellung selbst führt.

Um der Spezifik jener Massenproduktion von Illustrationen voll Rechnung tragen zu können, bedurfte es der Herausbildung neuer Einsichten und Bewertungsmaßstäbe. Eine auf rein stilgeschichtliche Werte orientierte Kunstgeschichte wurde der Kunst des gedruckten Bildes niemals voll gerecht. Sie tat die Mehrzahl der Holz- und Metallschnitte dieser Zeit als „unbeholfen und derb“ ab.² Nur wenige Werke aus der Umgebung namhafter Künstler gelangten hier in das Blickfeld der Forschung. Die Suche nach der Definition der Handschrift des Künstlers, Zuordnung an einzelne Künstlernamen – eine aus der Malerei abgeleitete Methode – wertete trotz wertvoller Erkenntnis letztlich immer wieder die gesamte Gattung als Marginalerscheinung der Kunst ab. Die Eigenart der graphischen Bilder wurde bestenfalls als Antrieb neuer Inspirationen für Maler und Bildhauer, als Mittel zur Weiterleitung von Kompositionsvorlagen anerkannt, was ihre eigenen Merkmale jedoch nicht deutlich machte. Den Bannkreis formaler Betrachtung durchbrachen zum ersten Mal die von Aby Warburg um das Jahr 1910 geführten Analysen des Kunstwerkes im Kontext seiner ideengehaltlichen und kulturhistorischen Bedingungen, ungeachtet der gelegentlichen Vorwürfe, man ließe hier die Frage der künstlerischen Qualität außer acht. In den Bereich des Interesses gelangten nun bisher als kunstlos geltende oder triviale und ästhetisch fragwürdige Werke. Nicht zufällig wurden dadurch auch die gedruckten Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts erstmals mit gewürdigt.

¹ Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution. Hrsg. von A. Laube, M. Steinmetz, G. Vogler. Berlin 1974.

² Geldner, F.: Die deutschen Inkunabeldrucker. Ein Handbuch der deutschen Buchdrucker des XV. Jahrhunderts nach Druckorten. Bd. I. Das deutsche Sprachgebiet, Stuttgart 1968, S. 50.

Einen weiteren, indirekten Anstoß zu ihrer Neubewertung scheint die Einstellung gegenüber Erscheinungen unseres eigenen Jahrhunderts zu liefern: die Faszination durch Werbebild, Briefmarke und Plakat, die Akzeptierung einer Gebrauchskunst im breitesten Sinne, die Prägung einer als „Boulevard-Ikonographie“ bezeichneten visuellen Kultur, das Interesse am zeitgenössischen „ready-made“ und am „comic-strip“.³ Eine Epoche der von Massenmedien getragenen Bilderwelt fühlt sich berechtigt, auch das frühere populäre, reproduzierbare Bild aus eigener Perspektive heraus zu begreifen und zu bewerten. Der Schwerpunkt konzentriert sich hierbei auf die Funktion des Bildes in einem breit angelegten Spannungsfeld zwischen Auftraggeber, Künstler und Empfänger, zwischen Kunstproduktion und Kunstrezeption.

Hierbei ist von der Feststellung auszugehen, daß das gedruckte Bild, auch wenn es nur Beigabe zum Text darstellt, ein souveränes Ausdrucksmittel bleibt und seinen eigenen Gestaltungsprinzipien folgt. Erst aus dieser Eigenständigkeit kann seine Rolle als Beigabe zum Text definiert werden.

Schon rein äußerlich läßt sich eine Vielfalt kompositioneller Varianten im Verhältnis von Text und Bild unterscheiden. Ein in die Druckspalte hineinkomponierter Holzschnitt wirkt als visuelle „Fußnote“ und bewirkt eine optische Hervorhebung der inhaltlich markanten Textstellen. Dagegen besitzen ganzseitige Illustrationen einen ausgesprochenen autonomen Charakter. Auch die Art der Umrahmungen wirkt unterschiedlich. So wird eine Anzahl von Holzschnitten zu H. Schedels Nürnberger Weltchronik (1493) oder zum Mainzer Hortus Sanitatis (Druck: J. Meydenbach/1491) ohne Umrahmung oder nur mit einer unteren Leiste versehen in den Text eingefügt. Hingegen sind ganzseitige Illustrationen gewöhnlich voll umrahmt.

Gedruckte Texte und Bilder galten oftmals als „schwarze Kunst“.⁴ Dieses Synonym für Druckerschwärze enthält zugleich einen metaphorischen Sinn, bedeutete doch die „ars nigra“ die Zauberformel der magischen Kunst. In der Tat erschließen vervielfältigte Texte und Bilder weit über die Vorstellungen eines Adepten der nigromantischen Zauberkünste hinaus völlig neue Perspektiven im Ansprechen breiterer Publikumskreise. Hierbei sollte jene frühe Entwicklungsphase der graphischen Kunst ausgeklammert werden, die in Anlehnung an das gemalte Vorbild, vor allem aus der Miniaturmalerei, lediglich eine Art Schablone für nachträgliche Übermalung bildet. Das graphische Bild beginnt erst dann erfolgreich in die Neugestaltung eines kollektiven Vorstellungsvermögens einzugreifen, nachdem es als technisches Ausdrucksmittel Selbständigkeit erreichte und mittels einer Schwarzweißtechnik zum souveränen Gestaltungsinstrument heranreift. Wir möchten in diesem Zusammenhang einige Fragen zur Funktion des graphischen Bildes behandeln: 1. die nach dem Adressaten des Bildes, 2. die Handhabung des Themenrepertoires, und 3. die Wahl der interpretatorischen Mittel.

Es wurde schon hervorgehoben, daß sich im Bereich des Holz- und Metallschnittes um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts eine durch den Bildungsstand der Käufer bedingte Schichtenbildung entwickelte. Zweifellos war der humanistisch gebildete Kunstkennner, der Dürers Stiche oder später Jost Ammans manieristische Allegorien erwarb, ein anderer, als die Käufer von Kalenderdrucken, von grausam-naiven Hexengeschichten und deftigen Karikaturbildern, die meist zum durchschnittlichen Bürgertum zählten.⁵

³ Dazu *Hofmann, W.*: Fragen der Strukturanalyse. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XVII, 1972, Nr. 2, S. 143ff., *ders.*: Kitsch und Trivialkunst als Gebrauchskünste. In: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst. Frankfurt a. M. 1972, S. 210ff.

⁴ *Kunze, H.*: Geschichte der Buchillustration in Deutschland, Das 15. Jahrhundert. Textbd., Leipzig 1975, S. 433.

⁵ Dazu *Hauser, A.*: Philosophie der Kunstgeschichte, München 1958, S. 309f.

Allen graphischen Bildern gemeinsam war ihr Warencharakter. Als Ware wurden sie den anonymen Interessenten angeboten. Diese Schichtenbildung auf Grund des Bildungsniveaus entstand erst im Prozeß des Kaufs. Diese bisher wenig ins Auge gefaßte Rezeptionsfrage lohnt, näher untersucht zu werden. Verglichen mit Werken der Malerei begünstigten bei den graphischen Künsten die Vervielfältigungstechnik und das Kleinformat eine rasche Ausbreitung der Werke und ermöglichten, Empfänger in weiten Gebieten anzusprechen. Die Wanderungen von Drucken Flugblättern, Kupferstichplatten und Holzstöcken sind zudem gut bekannt. Die Art und das Ausmaß von Übernahmen hingen aber zum großen Teil von sprachlichen, konfessionellen und politischen Umständen ab.

Das graphische Bild im Flugblatt wird als ephemere Kunstform aufgefaßt, deshalb oftmals improvisiert ausgeführt und als Gelegenheitsdarstellung dem monumentalen Tafel- und Wandbild entgegengestellt. Da ein gedrucktes Bild nur ausnahmsweise als miniaturisiertes Tafelbild verstanden wurde, entfiel auch eine Funktion als Kultobjekt. Eine Ausnahme bilden die wenigen Holzschnittikonen für Osteuropa. Daraus erklärt sich, daß der Bildersturm in der Reformation an den gedruckten Holz- und Metallschnitten vorbeiging; im Gegenteil wurden diese in die propagandistische Aktion einbezogen. Das gedruckte Bild war gegebenenfalls Kampfmittel gegen das gemalte oder gemeißelte. Das setzte im zeitgenössischen Bewußtsein einen qualitativen Unterschied zwischen der graphischen Flugblattillustration und den übrigen Kunstgattungen voraus. Damit waren neue Anwendungsmöglichkeiten gegeben, die das traditionelle Kunstwerk nicht umfaßte. Es sei an die von Arnold Hauser hervorgehobene zunehmende Versachlichung in den Beziehungen zwischen Künstler und Publikum im Bereich graphischen Schaffens erinnert.⁶ Die Aussage des graphischen Bildes wird nicht wie das Werk des Malers von einer etablierten Autorität gestützt. Nicht selten ist es ein Produkt einer der Autorität sich entgegensetzenden Initiative und muß jedesmal aufs neue die Aufmerksamkeit des Lesers und somit des Käufers gewinnen. Es galt der Grundsatz der attraktiven und ansprechenden Gestaltung. Der Gelegenheitsdruck und dessen Illustration mußten sich außerdem im harten Konkurrenzkampf gegen seinesgleichen behaupten. Zum Zweck der Eroberung des Marktes werden neue Formen- und Inhaltssprachen entwickelt; die Bevorzugung des volkstümlich Expressiven, des Agitatorischen, des Pamphlets, robust vereinfachte Ausdrucksmittel, des Häßlichen nicht lediglich als moralisierende Formensprache, sondern als Ziel an sich.

Die Sprache dieser graphischen Bilder hat für den heutigen Betrachter kaum von ihrem lebensnahen, direkten Dokumentarwert eingebüßt. Sind wir doch mit derartigen Eingriffen in die Sphäre der hohen Kunst aus den Erfahrungen unseres eigenen Jahrhunderts vertraut. Jene Vergrößerung der Ausdrucksformen erklärt sich aus der kurzlebigen Gelegenheitssituation des Werkes, die eine gesteigerte „Lautstärke“ des Bildes erforderte. Horst Kunze hob unlängst hervor, daß die Buch- und Flugblattillustration grundsätzlich Auftragskunst war, woraus sich ihre eigene Beweiskräftigkeit erklärt.⁷ Hiermit erlangt die Frage nach dem Auftraggeber eine gesteigerte Bedeutung. Wir meinen, daß sich hier Neuland für weitere Forschungsaufgaben eröffnet, dem bisher nicht genügend Interesse entgegengebracht wurde. Tatsächlich entwickelte sich die graphische Kunst zu einem suggestiv wirkenden Instrument einer, um einen modernen Begriff zu wagen, Manipulation, mit dessen Hilfe alles bewiesen und alles negiert werden konnte: Auftragskunst also und propagandistisches Medium zugleich.

⁶ Hauser, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1975, S. 279.

⁷ Kunze: Buchillustration, S. 41f.

Aus mittelalterlicher Bildertradition übernahm die „schwarze Kunst“ zwei Funktionen: 1. die didaktische der Erschließung von Glaubensinhalten und Welteindrücken dem des Lesens Unkundigen („legendi laborem levare“) und 2. die mnemotechnische des Bildes als Gedächtnisstütze.⁸ In beiden Fällen galt der mittelalterliche Grundsatz, daß der Mensch das Bild nicht geschaut, sondern gelesen hatte. Diese Lesefunktion wird beim graphischen Bilde durchaus beibehalten, obwohl in der Themenwahl eine Umorientierung stattfindet, die letztlich auch dem traditionellen Leseprozeß eine neue Qualität verleiht.

Im Katalog der Themen verzeichnen wir eine gewaltige Ausweitung des Repertoires. Es werden solche dargestellt, für die es kaum Bildvorlagen gab, wie beispielsweise neuentdeckte Länder und deren Bewohner. Der Gesellschaft wird das graphische Bild gleichsam als ihr Spiegelbild vorgelegt, das einmal objektiv-sachlich, das andere Mal satirisch-verzerrt ihre Züge widerspiegelt: im Totentanz als streng gegliederte soziale Ordnung vom Kaiser zum Bettler, mit dem Paradox des alles gleichmachenden Todes, im narrativen Genrebild als astrologisch-fatalistische „Planetenkinderbilder“. Schließlich geht in der satirisch umgekehrten närrischen Weltordnung eines Sebastian Brant und Erasmus diese Kunst ins Launische und Grillenhaftige, entwickelt das leichte Augenzwinkern zur Methode, schafft die humorvolle Distanz zur ernstesten sozialen Wirklichkeit.⁹

Neben Belehrungsmittel und Gedächtnishilfe funktioniert das gedruckte Bild als Träger sachlich-objektiver Information. Die „photographiemäßig“ naturalistische Wiedergabe bekannter und neuentdeckter Merkmale von Naturerscheinungen, von Pflanzenbildern oder Anatomiebildern eines Vesal entsprechen dem Bedürfnis des Publikums nach einer „authentischen“ Bildvorstellung. Parallel dazu wächst die Nachfrage nach einer Darstellung des Exotischen, Ungewöhnlichen, des Sensationellen, der märchenhaften Utopie. Die Fülle der Illustrationen seltener Naturphänomene beweist dies zu Genüge: ungewöhnliche Formen von Früchten und Getreideähren, Mißgeburten von Menschen und Tieren, die kaum Genauigkeit aufweisen, sondern das Fabelwesen bevorzugen, und nicht zuletzt die Kometen- und Finsternisbilder, begleitet von katastrophenerfüllten Kommentaren.

Ein weiterer Themenkreis erwächst dem graphischen Bilde aus dem Interesse an einem reporterhaft getreuen Ereignisbild. Zur Kategorie der Reportage gehören beispielsweise Jörg Breus d. Ä. Sicht der Schlacht von Pavia, Illustrationen der Türkenbelagerung Wiens, der Einzug Karls V. in München des Nürnbergers Sebald Beham; Hans Burgkmair legt exotische Bilder über Asien und Afrika vor, neben dokumentarisch genauen Trachtenbildern und folkloristischen Eigentümlichkeiten des fremden Landes. Außerdem erscheinen Illustrationen eines fremden, „welschen“ Lebensstiles, wie Jörg Breus Darstellung des Venezianischen Banketts. Die wahre oder vorgespielte Authentizität des Bildberichtes wird zusätzlich durch immer wieder vorkommende Aufschriften beteuert: „wahrhafter Bericht und Konterfeyt . . .“ oder mehr sensationell, „wahrhaftig erschrocklicher Bericht . . .“

Das Streben nach möglichst getreuer individueller Form äußert sich in Porträtbildern namhafter zeitgenössischer Persönlichkeiten. Neben dem Münzbild, welches seit jeher das Herrscherbild verbreitete, erhielt das Publikum jetzt die individuellen Züge eines Maximilian, Friedrich des Weisen, Luther oder Melanchton im populären Holzschnitt. Man begann allgemein zu wissen, wie der einzelne berühmte Mann aussah.

Ein besonderer Platz gebührt den ausgesprochen propagandistischen Bildern. Eine Apo-

⁸ Ebenda, S. 180f., 438.

⁹ *Lehmann-Haupt, H.*: The Book-Fool in the Iconography of Social Typology. In: Gutenberg-Jahrbuch 1976, S. 439ff.

theose in der Art des Triumphzuges Kaiser Maximilians, Illustrationen der pompösen „ingressi“ sind hierbei in der Minderzahl. Beherrscht wird die Themengruppe durch Motive aus dem Bauernkrieg und der reformatorischen Bewegung, die auch ein wichtiges Instrument der Auseinandersetzungen wurden. Ausgewertet wurden dabei viele mittelalterlichen Vorlagen wie beispielsweise der Papstesel und das Mönchskalb. Nach dem Vorbild des „Passionals Christi und Antichristi“ werden Begriffe polarisiert, in „gut-böse“, „schwarzweiß“ Schemata eingeordnet, mit entsprechender Zuweisung der linken und rechten Seite des Bildes, wie dies aus den verbreiterten Cranachholzschnitten bekannt ist. Angestaute kollektive Emotionen sind angesprochen und mit Hilfe des graphischen Bildes gesteuert, wobei auf eine Nuancierung der Empfindungen von vornherein verzichtet wurde. Es herrschte eine derbe Gegenüberstellung von Bejahung und Verneinung, von Liebe und Haß vor.

Die frühen Holzschnittbilder der Inkunabelzeit wirken in ihrer groben Umrißform gegenüber dem gemalten Bilde seltsam „unfertig“. Es liegt der Gedanke nahe, sie seien als skizzierte Anleitung gedacht, die den Leser zu einer aktiven Mitschöpfung auffordert. So ist zu verstehen, daß in Werner Rolewincks „Fasciculus temporum“ (Köln 1474) das Bild eines Pantokrators umgeben von vier Medaillons der Evangelisten erscheint, die nicht verbildlicht, sondern als Aufschrift dargestellt sind. Die Schablonenhaftigkeit der frühen graphischen Formensprache mit textlichen Zugaben kommt auch in einer Illustration der Wanderung zweier Mönche zur verborgenen Einsiedlerklause des Hl. Meinrat in tiefem Walddickicht zum Ausdruck. Das Thema rief förmlich nach einem stimmungsvollen Landschaftsbild in der Art Altdorfers, begnügte sich jedoch mit einigen spärlichen, dünnen Bäumchen mit der Aufschrift: „Das ist der vinster Walt.“¹⁰ In beiden Beispielen soll das „fertige“ Bild erst in der Vorstellung des Rezipienten entstehen, der nach den im Blatt enthaltenen schriftlichen Weisungen die bildliche Ergänzung selbst durchführte.

Im 16. Jahrhundert werden die darstellerischen Mittel der Druckgraphik bereichert. Aus der massenhaft anwachsenden Produktion wurde jedoch mit wenigen Ausnahmen keine künstlerisch anspruchsvolle. Es waren eher Dokumente eines „Journalismus“ der anbrechenden Neuzeit, dessen Grundsätze bereits festgelegt waren. Die Bilder dienten der Erbauung und dem Bedarf nach Information und Unterhaltung, nahmen Stellung zu aktuellen sozialpolitischen Fragen mit Hilfe eines zugespitzten Kommentars. Neben Künstlern von Rang, wie Jost Amman oder Tobias Stimmer, die in der zweiten Jahrhunderthälfte die Formensprache der Graphik um Elemente des Manierismus und einer Virtuosität bereicherten, behielt die Mehrzahl der gedruckten Bilder eine volkstümliche, fast stillose Ausdrucksweise bei. Dies sollte jedoch das gedruckte Bild nicht herabsetzen, vielmehr seine Spezifik deutlicher zu Bewußtsein bringen. Da eine neue Welt von Erkenntnissen sich auftat, wurde das gedruckte Bild vor völlig neue Aufgaben gestellt: Die Erfassung jener Erkenntnisse, deren Bewertung und interpretatorischen Kommentar. Gelegenheit zu einer reflektiven Besinnung gab es hierbei kaum. Die Zeit drängte, Fakten und Ereignisse folgten einander rasch. Der Illustrator mußte den Moment nutzen und rasch arbeiten, sollte sein Bild das Publikum noch im geeigneten Augenblick erreichen. Verspätet auf den Markt gebracht, würde es seinen Zweck verfehlen.

Wir glauben daher behaupten zu können, daß uns die Art der Handhabung und Auswertung der bildlichen Darstellung im graphischen Bilde um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert berechtigt, dieses in gewisser Hinsicht als Vorläufer der Bilderwelt unserer gegenwärtigen Massenmedien erneut ins Auge zu fassen und unter diesem Aspekt neu zu würdigen.

¹⁰ Legende vom Hl. Meinrat, Nürnberg. Druck H. Mayr, um 1495, Abb. bei *Geldner*, Inkunabeldrucker, S. 183, Abb. 74.