

Reproduziertes Mittelalter : die faksimilierte Handschrift zwischen Wissenschaft und Geschäft

Autor(en): **Herkommer, Hubert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **27 (2003)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869077>

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.

REPRODUZIERTES MITTELALTER:
DIE FAKSIMILIERTE HANDSCHRIFT ZWISCHEN WISSENSCHAFT
UND GESCHÄFT

VON HUBERT HERKOMMER

An der Galeriebrüstung des Berner Münsters, vor dem Pfeiler bei der Schult heißenpforte, hat der aus Westfalen stammende Baumeister Erhart Küng den pathetischen Spruch in Stein gemeißelt: *machs na*, auf lateinisch *fac simile*.¹



Abb. 1: Inschrift des Baumeisters Erhart Küng am Berner Münster.

Die genaue Bedeutung dieser Aufforderung werden wir kaum je ganz ergründen können. Wollte der Baumeister sagen, man solle auch an anderen Orten solche Kirchen wie sein Berner Münster bauen? Oder drückte sich hier der

¹ Person und Leistung des Berner Münsterwerkmeisters würdigt Franz-Josef Sladeczek, *Erhart Küng, Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420–1507). Untersuchungen zur Person, zum Werk und zum Wirkungskreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik*, Bern und Stuttgart 1990. Zum Münster vgl. Luc Mojon, *Das Berner Münster*, Basel 1960 (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. IV) sowie Christoph Schläppi/Bernard Schlup u.a., *Machs na. Ein Führer zum Berner Münster*, 2 Bände, Bern 1993. Wiedergaben der Inschrift bei Sladeczek, 113, mit Abb. XXII u. 5; Mojon, XII; Schläppi / Schlup, Bd. 1, 24–25. – Die Berner Faksimile-Ausstellung von 1985 hatte sich dieser Inschrift als Motto bedient: *machs na Fac-simile. Berner Gemeinschaftsausstellung zu Buchkunst und Faksimiliertechnik*, Bern 1985, mit Beiträgen von Christoph von Steiger („Geschichte der Faksimilierung“, 7–12), Werner Merkli („Faksimiliertechnik von gestern und heute“, 15–38) und Hubert Herkommer („Die mittelalterliche Welt im Spiegel faksimilierter Bilderhandschriften“, 39–72).

Stolz eines Künstlers aus, der im Bewusstsein seines Ranges einen nicht so ohne weiteres oder vielleicht gar nicht ausführbaren Imperativ formulierte: „Mach's erst einmal nach!“

Was immer der Berner Baumeister mit seinem Spruch genau hat sagen wollen, zurück bleibt die allgemeine Frage nach dem Wesen der Nachahmung, griechisch *Mimesis*. Angesichts unserer begrenzten Fragestellung ist es nicht nötig, die Geschichte dieser zentralen Kategorie der abendländischen Kunsttheorie in ihrem ganzen komplexen und oft widersprüchlichen Verlauf zu betrachten und den changierenden Bedeutungsgehalt des Begriffs in Dichtung, Malerei, Plastik und Musik zu beleuchten.² Für unsere Zwecke können wir uns mit der elementaren Definition der *Mimesis* als „Nachahmung der Natur“ begnügen. „Natur“ ist hier verstanden als das sinnlich Wahrnehmbare, das aufgrund seiner empirischen Gegenständlichkeit im wörtlichsten Sinne Begreifbare. Nachmachen und Nachahmen hieße für unsere Thematik die abbildhafte, vervielfältigbare Objektivierung eines Dokuments aus der Buchkultur des Mittelalters. Zum singulären Original verhält sich das nachgemachte Produkt im Idealfall wie die Fotografie zur Wirklichkeit. Eine Deckungsgleichheit und damit zugleich die Verwechselbarkeit des Originals und seiner künstlichen, mimetischen Repräsentation bleiben dabei unerreichbar. Die nahtlose Verdoppelung der handschriftlichen Identität und Individualität scheitert allein schon aus Gründen der unvergleichbaren Materialität von Original und Reproduktion. Man denke nur an die Beleidigung des Tastsinns, wenn im Faksimile das samten-geschmeidige, sinnlich-naturhafte Pergament des Originals durch das glatte und störrische Kunstpapier ersetzt ist, ganz zu schweigen von der Ungehaltenheit des Auges angesichts des irrlichternden papierernen Hochglanzes, wo doch das weiche und dünne Pergament zum Beispiel der Stundenbücher, angefertigt aus den Häuten sehr junger Haustiere, in der Regel der Kälbchen, Augen und Hände einst zu ruhigem, nachsinnendem Verweilen und Meditieren einlud.³ Und wer will uns denn die pflanzlichen, tierischen und mineralogischen Farben der illuminierten Pergamenthandschriften, zum Beispiel des 1200 Jahre alten *Book of Kells*, wiederbringen: das Dunkelblau der subtropischen Pflanze Indigo, das feurige Karminrot, gewonnen aus den getrockneten Eiern der auf der Kermeseiche lebenden Schildlaus *Kermococcus vermilio*, oder das durchscheinende Gelb der Ochsen-galle sowie die an-

² Zur Vielfalt des *Mimesis*-Begriffs vgl. etwa Hermann Koller, „*Mimesis*“, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Darmstadt 1980, 1396–1399; Birgit Erdle/Sigrud Weigel (Hg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln, Weimar, Wien 1996; Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000 (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 8191); Anne Eusterschulte/Nicola Suthor/Dieter Gutknecht, „*Mimesis*“, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Darmstadt 2001, 1232–1327, mit weiterer Literatur.

³ Vgl. Peter Rück (Hg.), *Pergament. Geschichte – Struktur – Restaurierung – Herstellung*, Sigmaringen 1991 (= Historische Hilfswissenschaften 2); Pascal Ladner, „Pergament“, *Lexikon des Mittelalters* 6 (1993) 1885–1887.

organischen Farbmittel, das Auripigment, auch Rauschgelb genannt, oder das Ultramarinblau aus gemahlenem Lapislazuli, jenem Edelstein, der aus dem Himalajavorgebirge in Afghanistan stammt?⁴ Der alte Kodex repräsentiert in seiner ganzen Körperlichkeit, einem Mikrokosmos gleich, den Makrokosmos der Schöpfung in ihrem mineralischen, pflanzlichen und tierischen Aufbau, der unter den Händen und Ideen des *Homo creator* und seiner *anima rationalis* in miniature von Neuem entsteht.

Hier also, allein schon auf der Ebene der uneinholbaren Stofflichkeit des Originalmanuskripts, sind dem Faksimile technische und natürlich auch finanzielle Grenzen gesetzt. Die Faksimile-Produzenten und -Verleger sind zu sehr Geschäftsleute, als dass sie auch nur eine Sekunde der Illusion anhängen, sie könnten leibhaftige Wiedergeburten bewerkstelligen, auch wenn sie zuweilen in auftrumpfender Werberhetorik allzu großzügig entsprechende Träume passionierter Mittelalternostalgiker bedienen. Der realitätsgerechte Anspruch an die Ware Faksimile ist aber immer noch sehr hoch. Man braucht nur anzuschauen, wie die Branche selbst ihr Verständnis des Produkts definiert. Ich zitiere Manfred Kramer, den vormaligen Leiter der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt Graz und jetzigen Verlagsleiter im Faksimile Verlag Luzern: „Die technisch mechanische Wiedergabe und Vervielfältigung eines Textes, einer Illustration oder einer wie immer gearteten einmaligen Vorlage auf praktisch zweidimensionalem Beschreibstoff kann man dann als Faksimile bezeichnen, wenn sie unter größtmöglicher Beibehaltung des Originalcharakters und unter Heranziehung aller zur Verfügung stehenden technischen Mittel den wissenschaftlichen, künstlerischen und bibliophilen Erfordernissen gerecht wird und das Original möglichst vollwertig ersetzt.“⁵ Die Bibliotheken stellen als Hüterinnen der wertvollen Handschriften ein ähnliches Anforderungsprofil an das Faksimile. Man erwartet für die Reproduktion prinzipiell das Originalformat der Handschrift, also „das Festhalten an der Maßstäblichkeit 1:1“.⁶ Das bedeutet gemäß der Höhe und Breite der Buchblöcke zum Beispiel für das Faksimile des *Graduale von St. Katharinenthal* 48 x 35 cm, für die *Ottheinrich-Bibel* 53 x 37 cm, für das *Sforza-Stundenbuch* 13 x 9,5 cm und für das *Stundenbuch der Jeanne d'Evreux* 9 x 6 cm.

In Ausnahmefällen kommen die Bibliotheken den Erfordernissen des Faksimilegeschäfts und seines Marktes entgegen und sind zu Zugeständnissen bereit. So schreibt Karl Dachs, der ehemalige Leiter der Handschriften- und Inkunabelabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München, in einem

⁴ Hierzu Anthony Cains, „Anorganische und organische Farbmittel“, dt. von Dag-Ernst Petersen, in: Anton von Euw / Peter Fox (Hg.), *Book of Kells. Ms. 58, Trinity College Library Dublin. Kommentar zur Faksimile-Edition*, Luzern 1990, 225–247; vgl. ferner Vera Trosts anschauliche Zusammenstellung zu den in mittelalterlichen Schreibstuben benutzten Farben: Vera Trost, *Skriptorium. Die Buchherstellung im Mittelalter*, Heidelberg 1986 (= Heidelberger Bibliotheksschriften 25), 32–46.

⁵ Zitiert nach Hans Zotter, *Bibliographie faksimilierter Handschriften*, Graz 1976, 15, Anm. 13.

⁶ Dachs (Anm. 7), hier 42.

programmatischen Aufsatz: „In begründeten Einzelfällen kann sich [...] ein Abgehen von der Originalgröße empfehlen. Einige wichtige Handschriften übergroßen Formates bekämen ohne Reduzierung der Ausmaße nie eine Chance der Edition. Umgekehrt wurde sicher rechtens der Babylonische Talmud der Bayerischen Staatsbibliothek in der Ausgabe [...] wegen der fast unlesbar kleinen Schrift etwas vergrößert.“⁷ Wie beim Originalformat drängen sich auch bei den Fragen der Vollständigkeit, der Wiedergabe der Farben, des Randbeschnitts der Blätter oder des Einbandes „in der Praxis, besonders unter dem Zwang kalkulatorischer Zwänge“⁸ immer wieder Kompromisse auf. Sie können von der Verlegerseite her verlangt werden, nach der Devise: entweder ein unvollkommenes Faksimile oder gar keines! Sie können jedoch auch in der Sache selbst begründet sein, wenn etwa die moderne Technik angesichts der verschiedenen Vergoldungsformen in den Handschriften zwar ein Maximum anbietet, damit aber noch lange kein Optimum erreicht.

Das Bedürfnis, die Manuskripte aus längst untergegangenen Epochen auf dem Wege ihrer Nachahmung der jeweiligen Gegenwart zugänglich zu machen, ist lange schon vor der Entwicklung der fotografischen Technik der Faksimilierung verbreitet gewesen. Die ältesten Faksimilierer waren die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kopisten. Später ermöglichten Holzschnitt und Kupferstich eine Vervielfältigung in größerer Auflage.⁹ Die Erfindung der Lithographie zum Ende des 18. Jahrhunderts stellte einen weiteren Meilenstein in der Reproduzierungstechnik dar. Wie das Verfahren der Vervielfältigung vor der Erfindung der Fotografie vonstatten gehen konnte, lässt sich exemplarisch an der zeichnerischen Nachahmung von zwei Miniaturen aus der *Manessischen Liederhandschrift* zeigen.¹⁰ Dieser mit 137 Minnesänger-Miniaturen prächtig ausgestattete Pergamentkodex entstand zu Beginn des 14. Jahrhunderts im Auftrag des sogenannten Manesse-Kreises, einer Gruppe einflussreicher Zürcher Persönlichkeiten, in der Limmat-Stadt. Nach einer bewegten Geschichte mit häufigem Besitzerwechsel gelangte er im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts nach Heidelberg in die kurfürstliche Schlossbibliothek, die weltberühmte Bibliotheca Palatina, verschwand von dort im Verlauf des Dreißigjährigen Krieges und kam 1657 als Teil eines Vermächtnisses in die Bibliothèque Roya-

⁷ Karl Dachs, „Die Konzeption von Faksimileausgaben als bibliothekarische Aufgabe“, *Bibliotheksforum Bayern* 14 (1986) 33–49, hier 42–43.

⁸ Dachs (Anm. 7), hier 43.

⁹ Zur Bedeutung des Kupferstichs im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts vgl. jetzt Norberto Gramaccini / Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München und Berlin 2003.

¹⁰ Codex Manesse: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, hier Bl. 194r (Otto vom Turne) u. Bl. 184v (Hartmann von Aue). Zu den Minnesänger-Darstellungen der Handschrift vgl. *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, hg. und erläutert von Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Gisela Siebert, Frankfurt am Main 1988.

le nach Paris. Im Jahre 1888 kehrte das inzwischen als nationales Denkmal eingestufte Werk im Tausch gegen 166 französische Handschriften wieder nach Heidelberg zurück.¹¹

140 Jahre zuvor war der Kodex den Zürcher Gelehrten und Mittelalterenthusiasten Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger für ihre Studien zur mittelhochdeutschen Minnelyrik ausgeliehen worden. Ein Straßburger Freund mit Beziehungen zum französischen König hatte diese Ausleihe in die Wege geleitet.¹² Bodmer ließ nach den Originalminiaturen – den heutigen Bibliothekar schaudert's – Durchzeichnungen vornehmen. Vergleicht man heute die Originalminiatur des Schweizer Minnesängers Otto vom Turne mit der Bodmerschen Durchzeichnung von 1746/47,¹³ so drängen sich augenfällige Unterschiede auf, die sich beim Durchpausen offenbar ganz von selbst eingeschlichen haben.

Der Ritter in der Bildmitte, der von den beiden Frauen den Turnierhelm und den Schild mit seinem Wappen in Empfang nimmt, wirkt gedrungener in der Durchzeichnung. Dieser Eindruck entsteht, weil die Schultern ein wenig tiefer angesetzt sind und der Kopf etwas geneigter ist. Gegenüber der eleganten Leichtfüßigkeit des Originals steht der Ritter nun statuarischer und fester auf dem Boden. Kopftuch und Gebände der linken Dame sind ausgeprägter, weniger luftig wiedergegeben. Die rechte Dame besitzt eine mädchenhaftere, herzhafter und kräftiger konturierte Physiognomie, die Kleiderborte über der Brust weist drei statt zwei Ringe auf.

¹¹ 100 Jahre danach wurde dieser Rückkehr im Rahmen einer großen Ausstellung gedacht: Elmar Mittler/Wilfried Werner (Hg.), *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung*, Heidelberg 1988 (= Heidelberger Bibliotheksschriften 30). Zur Geschichte des berühmten Kodex vgl. dort Wilfried Werner, „Schicksale der Handschrift“, 1–21, und Elmar Mittler, „Die Rückführung“, 22–67; ferner Wilfried Werner, „Die Handschrift und ihre Geschichte“, in: Walter Koschorreck/Wilfried Werner (Hg.), *Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Kassel 1981, 13–39, hier 25–39. – Einige Jahre später wurde die Handschrift auch an ihrem Entstehungsort gefeiert: Claudia Brinker/Dione Flühler-Kreis, *edele frouwen – schoene man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich*. Ausstellungskatalog, Zürich 1991.

¹² Hierzu und zum Folgenden vgl. Ewald M. Vetter, „Die Rezeption der Bilder“, in: Mittler / Werner, *Codex Manesse* (Anm. 11), 153–223, bes. 154–158, sowie Eckhard Grunewald, „Retuschiertes Mittelalter. Zur Rezeption und Reproduktion der ‚Manessischen‘ Liederhandschrift im 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: Peter Wapnewski (Hg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, Stuttgart 1986 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände VI), 435–449. – Bodmers und Breitingers Rezeption der Texte aus der Manessischen Handschrift ist besprochen bei Max Wehrli, „Zur Geschichte der Manesse-Philologie“, in: Koschorreck / Werner, *Codex Manesse. Kommentar* (Anm. 11), 145–165, hier 151–156; vgl. zu diesem Themenkomplex auch Angelika Günzburger, „Die Rezeption der Texte. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert“, in: Mittler / Werner, *Codex Manesse* (Anm. 11), 372–387; ferner Rüdiger Krohn, „daß Alles Allen verständlich sey ...‘ Die Altgermanistik des 19. Jahrhunderts und ihre Wege in die Öffentlichkeit“, in: Jürgen Fohrmann / Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart und Weimar 1994, 264–333.

¹³ Zu Bodmers Durchzeichnung vgl. auch Vetter (Anm. 12), 183.



Abb. 2: Otto vom Turne.
Codex Manesse, Bl. 194r.



Abb. 3: Otto vom Turne.
Durchzeichnung von Johann
Jakob Bodmer (1746/47).

Noch weiter vom Original entfernt hat sich die Umrissradierung des Schweizer Zeichners und Kupferstechers Franz Hegi (1774–1850),¹⁴ der nicht nur die Durchzeichnung Bodmers, sondern auch die danach angefertigte Kopie des Zürcher Zeichners und Dichters Johann Martin Usteri (1763–1827) als Vorlage benutzte. Ungeniert wird hier nicht nur die Dreiergruppe des Originals auseinandergezogen, sondern links noch eine weitere Dame hinzukomponiert, die in ihren Armen ihr interessiert zuschauendes Schoßhündchen hält. Diese Dame ist aus einer anderen Miniatur geholt worden, wo das Schoßhündchen sich von dem Minnewerben des als Händler verkleideten Sängers Dietmar von Aist abwendet.

Der dargereichte Helm präsentiert sich bei Hegi in der Dreiviertelansicht und ist mit einem Nackenschutz ausgestattet worden. Über die Wandlung der rechten Dame in der Umrissradierung, „ihre pflichtbeseelte Haltung (so, als hätte sie die ganze Gotik im Rücken)“, hat sich Ewald M. Vetter zu Recht lustig gemacht.¹⁵ Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit, wie bei jedem Versuch, Vergangenes zu vergegenwärtigen, sei es eine illustrierte Handschrift oder eine musikalische

¹⁴ Hegi, *Das Costume des Mittelalters*, Zürich 1807. Zu Hegis Umrissradierungen vgl. auch Vetter (Anm. 12), 158–160 u. 184–185.

¹⁵ Vetter (Anm. 12), 185.



Abb. 4: Otto vom Turne. Umrissradierung von Franz Hegi (1807).



Abb. 5: Dietmar von Aist. Codex Manesse, Bl. 64r.

Komposition – hier liegen die Analogien für den Musikwissenschaftler auf der Hand¹⁶ –, die Gegenwart dieser Wiedergabe ihren Stempel aufdrückt. Man fühlt sich an den Dialog zwischen Wagner und Faust erinnert:

Wagner

[...]

Verzeiht! es ist ein groß Ergetzen
Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen [...].

Faust

[...]

Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigener Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.¹⁷

Dass auch bei einer noch so genau vorgehenden Nachahmung der Teufel oft im Detail steckt, zeigt ein Vergleich der Miniatur Hartmanns von Aue mit ihrer von einem französischen Zeichner angefertigten Replik.¹⁸



Abb. 6: Hartmann von Aue.
Codex Manesse, Bl. 184v.



Abb. 7: Hartmann von Aue.
Federzeichnung.

¹⁶ Vgl. etwa für die Musikzeugnisse des Mittelalters Wolfgang Dömling, „Musik des Mittelalters – wozu? Historische Hintergründe eines neuen Trends“, *Neue Zürcher Zeitung* 25./26. November 1995, 65–66.

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Texte*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker 114), V. 570–571, 577–579.

¹⁸ Vetter (Anm. 12), 196–197.

Auf der Federzeichnung hat sich das Rosenbäumchen nicht nur zu einer Rosenranke verjüngt, sondern hat auch, was ganz entscheidend ist, seinen Stamm eingebüßt. Damit ist die malerische Illusion des an den Rosen vorbeireitenden Ritters zerstört, die Rosen sind zu einer Art Tapetenmotiv mutiert. Die grimmig dreinblickenden Adlerköpfe des Hartmannschen Wappens auf Fahne, Rock und Kuvertüre wirken blutleer und schablonenhaft. Das witzige Detail des vom Rädchensporn des Reiters irritierten Adlers geht auf der Federzeichnung, die doch eine originalgetreue Kopie sein wollte, in der stramm uniformierten Haltung der Vogelköpfe verloren.¹⁹

Zu welcher Detailgenauigkeit es eine reproduktionstechnisch perfekte Faksimile-Ausgabe bringen kann, soll ein Beispiel aus dem *Sforza-Stundenbuch* Margaretes von Österreich, der Statthalterin der Niederlande, zeigen. Auf fol. 133v wird im Marienoffizium der Beginn des *Salve regina* mit einer Darstellung der Himmelskönigin inmitten singender Engel illustriert. Auf gewöhnlichen Kunstbuch-Abbildungen ist nicht zu erkennen, dass sich im Gewand der Maria über ihrem rechten Knie ein bedeutungsvolles winziges Motiv eingewoben findet. Die faksimilierte Miniatur macht dieses Detail sichtbar.²⁰



Abb. 8: *Sforza-Stundenbuch*, fol. 133v: Gerard Horenbout, *Salve-Regina*-Miniatur.

¹⁹ Eine andere Deutung des Verhältnisses zwischen Original und Nachzeichnung bei Vetter (Anm. 12), 197.

²⁰ Zu diesem Muster und zur Gesamtdeutung der Miniatur als „stumme Musik und Theologie“ vgl. Hubert Herkommer, „Der hörbare Himmel. Gerard Horenbouts *Salve-Regina*-Miniatur und das geistige Leben am Hofe Margaretes von Österreich“, in: Mark L. Evans/Bodo Brinkmann, *Das Stundenbuch der Sforza. Add. MS. 34294 der British Library, London. Kommentar*, mit einem Beitrag von Hubert Herkommer, Luzern 1995, 321–392.

Der flämische Maler Gerard Horenbout hat hier mit dem feinsten Haarstrich seines Pinsels auf 3 x 3 Millimeter das Granatapfelmuster kostbarer Seidenstoffe ins Licht gerückt. Und damit hat er die aus der mariologischen Hohelied-Exegese bekannte Symbolfrucht für die Madonna zur Anschauung gebracht, wie das Hans Memling im metergroßen Format des entsprechend gemusterten Seidendamasts getan hat, mit dem er auf dem Flügelaltar für das Sint-Jans-Spital in Brügge den Thron der Muttergottes bezog.²¹

Ein ganz entscheidendes Element der Faksimile-Ausgaben ist hier noch nicht erwähnt worden: die den Reproduktionen beigegebenen Kommentarbände. Auf diesem Felde findet die eigentliche Auseinandersetzung zwischen der Wissenschaft und dem Faksimilegeschäft statt. Denn die Gestaltung des Kommentarbandes wird, wie Karl Dachs es formuliert hat, „in jedem Fall einen Prüfstein dafür abgeben, ob die primär wissenschaftliche Motivation tatsächlich gegeben ist, die allein die für das Original mit der Herstellung der Ausgabe verbundene Beanspruchung rechtfertigt.“²² Da die Reproduktionstechnik mit einem durchkalkulierten Zeitbudget arbeiten kann, kommt es ziemlich regelmäßig zum Konflikt zwischen den Notwendigkeiten eines möglichst schnellen, reibungslosen Geschäfts und den Eigengesetzlichkeiten und Unwägbarkeiten der wissenschaftlichen Arbeit. Die Wissenschaftler verlieren aus guten Gründen fast immer diesen ungleichen Wettkampf. Die Kluft zwischen dem Geschäft und der Wissenschaft wird kaum je zu überbrücken sein, denn der Verlag will über seine Ware mehr wissen, um sie besser zu verkaufen, während die Welt der geisteswissenschaftlichen Forschung mehr wissen will, um den faksimilierten Untersuchungsgegenstand besser zu verstehen.

Um zu veranschaulichen, welchen Ansprüchen ein Kommentarband zu genügen hätte, seien hier nur zwei gegensätzliche Beispiele angeführt. Im ersten Fall ist es die Faksimile-Ausgabe einer kurz nach dem Jahre 847 entstandenen Wiener Handschrift, die das Erstlingswerk des damals etwa 30jährigen Hrabanus Maurus, sein *Liber de laudibus sanctae crucis*,²³ überliefert. Es handelt sich um einen Zyklus von 28 Figurengedichten, in denen sich zum Lobe des Kreuzes Christi der ganze Reichtum der karolingischen Theologie entfaltet. Das Faksimile erschien 1972. Ein Jahr später folgte ein schmales Begleitheft von gerade einmal – noch großzügig gesetzten – 32 Seiten.²⁴ Um die Bildgedichte für die Leser nachvollziehbar zu machen, etwa die kunstvoll angelegten

²¹ Zu Memlings Flügelaltar in Brügge vgl. Dirk De Vos, *Hans Memling. L'œuvre complet*, Antwerpen und Paris 1994, 151–157 (mit Abb.).

²² Dachs (Anm. 7), 48.

²³ Zum *Liber de laudibus sanctae crucis* vgl. Raymund Kottje, „Hrabanus Maurus“, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 2. Aufl. 4 (1983) 166–196, hier 182–184, und Ulrich Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln etc. 1991 (= *Pictura et Poesis* 1), 222–332 (Kap. VII).

²⁴ Kurt Holter, *Kommentar. Kodikologische und kunsthistorische Einführung (Hrabanus Maurus, Liber de laudibus sanctae crucis. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 652 der Österreichischen Nationalbibliothek)*, Graz 1973.

Textquadrate des Gedichtes XIII auf fol. 18v, bestehend aus Hexameterversen und einer mehrteiligen, darin eingelegten Kreuzfigur, in die wiederum selbständige Hexameter eingeschrieben sind, wäre eine Transkription eigentlich unverzichtbar gewesen, samt einer Übertragung ins Deutsche. Denn was soll ein normaler Benutzer mit den fünf Zeilen anfangen, auf die sich die Verständnishilfe zur Miniatur von fol. 18v reduziert: „Die Tage der Empfängnis Christi im Schoße der Jungfrau. Vier Kreuze, die je 69 Buchstaben enthalten (4 x 69 = 276 Tage), sind in Kreuzform angeordnet. Die Buchstaben in den Kreuzen sind von oben nach unten und von links nach rechts zu lesen.“²⁵

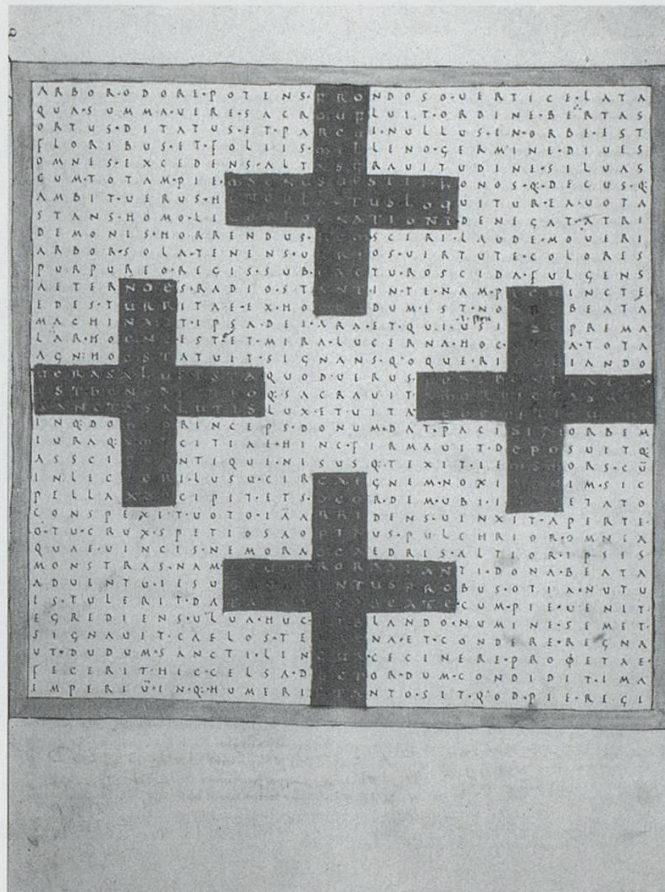


Abb. 9: Hrabanus Maurus, *Liber de laudibus sanctae crucis*, fol. 18v: Figura XIII.

Solchermaßen allein gelassen, kommt der Betrachter niemals ins Staunen über die geradezu sprachalchemistischen Kunststücke, die dem Benediktinermönch Hrabanus Maurus, dem späteren einflussreichen Abt von Fulda und Erzbischof von Mainz, hier gelungen sind. So lautet der erste Hexameter des Textquadrats: *Arbor odore potens, frondoso vertice lata* (zu deutsch etwa: „O stark duftender Baum mit deiner üppig belaubten Spitze“). Aus dem Buchstabenteppich stanzt das oberste Kreuz die zwei Hexameter heraus: *Forma sacrata crucis venerando fulget amictu; / Magnus vestit honor laetus loquor hoc nationi* (deutsch etwa: „Die geheiligte Form des Kreuzes erstrahlt in

²⁵ Holter (Anm. 24), 16.

verehrungswürdigem Kleide; fröhlich verkünde ich dem Volke, dass großer Ruhm [das Kreuz] bekleidet.“)²⁶

Völlig anders liegt der Fall beim Faksimile des *Graduale von St. Katharinenthal*. Nachdem es im Jahr 1958 in einer gemeinsamen Kraftanstrengung der Eidgenossenschaft, des Kantons Thurgau und der Gottfried-Keller-Stiftung gelungen war, die wertvolle liturgische Zimelie bei Sotheby in London für 33'000 Pfund, umgerechnet 402'600 Franken, zu ersteigern und sie wieder in die Schweiz zurückzuführen, war schon bald die Faksimilierung des voluminösen Kodex beschlossen worden. 1979 lag das Faksimile vor. Vier Jahre später erschien der 347seitige Kommentarband, von einem hochkarätigen Team von Spezialisten verfasst, der alle nur denkbaren Fragen an die Katharinenthaler Handschrift beantwortete.²⁷ Der wissensbegierige Leser findet hier die Kloster- und Frömmigkeitsgeschichte St. Katharinenthals, die Geschichte der Handschrift, die umfassende Analyse ihrer Buchkunst einschließlich einer Einordnung der Handschrift in die Kunst des Bodenseeraumes; erhellende kulturgeschichtliche Hinweise, ausführliche Anmerkungen zum liturgischen Gesang im mittelalterlichen St. Katharinenthal und eine detaillierte kodikologische und liturgische Beschreibung runden den mustergültigen Band ab. Mit diesem Kommentar ist man nicht verloren im Miniaturenreichtum der Prachthandschrift.

Die S-Initiale zum Introitus *Salve sancta parens*, der das Marien-Offizium für die Zeit von Mariä Reinigung bis zum Advent eröffnet, birgt wohl die eindrucksvollste Initialminiatur der ganzen Handschrift.²⁸

Die ausgreifende Thronarchitektur, inspiriert vom biblischen Thron Salomos mit seinen löwenbewehrten Stufen, zeigt oben die gekrönte Maria mit dem in ihrem Schoß stehenden Jesuskind und unten die Kreuzigung. Um den Thron herum knien die Apostel. Uns interessiert hier weniger die komplexe Symbolwelt der Miniatur als das Paar der Dominikanerinnen, die in der Ranke darunter dargestellt sind. Die rote Beischrift weist die eine als S[oror]. Kath[er]ina de Radegge aus.²⁹ Sie begegnet des öfteren in der Handschrift und könnte ihre Entstehung angeregt haben, vielleicht sogar die hauptsächliche

²⁶ Eine zuverlässige kommentierte Ausgabe mit französischer Übersetzung bietet hingegen folgende Publikation: *Raban Maur, Louanges de la Sainte Croix*, traduit du latin, annoté et présenté par Michel Perrin, Paris und Amiens 1988, hier 72–73 (mit Abb.) und 121. Zum Gedicht XIII des Zyklus vgl. auch Ernst (Anm. 23), hier 232–236.

²⁷ *Das Graduale von Sankt Katharinenthal. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe des Graduale von Sankt Katharinenthal [...]*, hg. von der vom Schweizerischen Landesmuseum, der Gottfried-Keller-Stiftung und dem Kanton Thurgau gebildeten Editionscommission. Mit einer Einführung von Alfred A. Schmid und Beiträgen von Ellen J. Beer, Albert Knoepfli, Pascal Ladner, Max Lütolf, Dietrich Schwarz und Lucas Wüthrich, Luzern 1983.

²⁸ Zur Beschreibung dieser Initiale vgl. Ellen J. Beer, „Die Buchkunst des Graduale von Sankt Katharinenthal“, in: *Das Graduale* (Anm. 27), 103–224, hier 163–166 (fol. 231v).

²⁹ Zur Schwester Katharina vgl. Beer (Anm. 28), 130, 132, 138, 143, 153, 163, 170.



Abb. 10: *Graduale von St. Katharinenthal*, fol. 231v: S-Initiale zum Introitus *Salve sancta parens*.

Illuminatorin gewesen sein.³⁰ Die zahlreich im Graduale erscheinenden Dominikanerinnen führen uns den „Sitz im Leben“ vor Augen, der diesem Kodex im klösterlichen Chorgesang der Nonnen von St. Katharinenthal zukam. Seine liturgische Funktionalität umfing mit seinem Bilderschmuck zugleich das spirituelle Leben der Dominikanerinnen und ihre an Johannes, dem Lieblingsjünger Jesu, und seinem Ruhen an der Brust des Herrn sich entzündende

³⁰ So zumindest die Vermutung von George Warner in seinem *Descriptive catalogue of illuminated manuscripts in the library of C.W. Dyson Perrins*, Oxford 1920, Bd. I, 301, zitiert bei Lucas Wüthrich, „Geschichte der Handschrift“, in: *Das Graduale* (Anm. 27), 79–101, hier 87 mit Anm. 41. Als Anregerin versteht die abgebildete Dominikanerin Dietrich W.H. Schwarz, „Kulturgeschichtliche Hinweise“, in: *Das Graduale* (Anm. 27), 225–234, hier 234.

Mystik und Frömmigkeit.³¹ Wie soll das eine Faksimile-Edition je nachahmen können? Es war gewiss ein guter Einfall, bei der öffentlichen Präsentation der glänzend gelungenen Reproduktion die Einsiedler Mönche unter der Leitung von Pater Roman Bannwart mehrere Gesänge direkt aus dem Faksimile vortragen zu lassen. Doch so bewegend dieser Augenblick auch gewesen sein mag, er hatte einen entscheidenden Makel: Das Katharinenthaler Graduale war nicht für benediktinische Männerkehlen geschaffen worden, sondern für dominikanische Frauenstimmen. Als der Verlag, auch um seine Käufer bei Laune zu halten, noch vor Erscheinen des Kommentarbandes zusammen mit der Schallplattenfirma *harmonia mundi* die Einsiedler Aufnahme mit den Katharinenthaler Gesängen auf den Markt brachte,³² waren alle Freunde der boomenden Gregorianik entzückt. Akustische Mimesis fand aber da nicht statt: Eine historisch getreue Annäherung an den Kodex der Dominikanerinnen hätte im Blick auf die Klangfarbe zumindest verlangt, die Wiedergabe nicht Mönchen, sondern Nonnen anzuvertrauen.³³ Und auch die Waffenhalle des Zürcher Landesmuseums, in der das Faksimile aus der Taufe gehoben wurde, führte unmissverständlich vor, dass es aus unserer säkularisierten Welt keinen Weg zurück gibt ins gläubig-fromme Mittelalter,³⁴ selbst wenn sensible Kommentatoren jenen rasch wieder erlöschenden Horizont anzeigen können, der den einen als Fata Morgana und den anderen als unerreichbares Ziel ihrer ästhetischen Sehnsüchte erscheint.

Wer mit dem Absolutheitsanspruch des Puristen das handschriftliche Original gegen das Faksimile ausspielt, sollte sich daran erinnern, dass bereits der Künstler selbst sich zu allen Zeiten in einem spannungsreichen Konflikt befindet zwischen seinem eigenen Können und Wollen und dem, was er für das Original hält – sei es, dass dieses in der belebten Natur angesiedelt ist oder aber als Idee vom Künstler in seinem Inneren erschaut wird.³⁵ So gesehen ist die Kunst, die in früheren Jahrhunderten auch gar nicht in einem schroffen

³¹ Zum mystischen Erfahrungshintergrund im Dominikanerinnenkloster vgl. Albert Knoepfli, „Geschichte des Klosters St. Katharinenthal unter besonderer Berücksichtigung der Gründung und Anfangszeit“, in: *Das Graduale* (Anm. 27), 1–77, hier 51–64, zur Johannes-Verehrung bes. 59–60.

³² *Gesänge aus dem Graduale St. Katharinenthal (um 1312)*. Choralschola Kloster Einsiedeln, Leitung: P. Roman Bannwart OSB, 1981 (= *harmonia mundi* 065–99 915).

³³ Ein Beispiel für eine gelungene weibliche Einspielung gregorianischer Gesänge bietet etwa die Aufnahme der Benediktinerinnen der Abtei Notre-Dame d'Argentan: *Chant grégorien: Purification de la Sainte Vierge. Notre-Dame des sept douleurs*, Direction: Dom Joseph Gajard O.S.B., 1964 (= IPG 7.526 A).

³⁴ Einen nach den Verkaufszahlen erfolgreichen Versuch, ihrem ursprünglichen geistigen Kontext entrissenen Kompositionen durch Umdeutung und Verfremdung neue Ausdruckskraft zu verleihen, bespricht Peter Ochsenbein, „Alte Musik aufgeraut“, *Intrada* 1, Heft 3 (1995) 5–9. Zum Gesamtphänomen der Gregorianik-Mode vgl. *Musik & Theater* 11/Nov. 1995, hier 8–21 („Thema Gregorianik“).

³⁵ Vgl. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig und Berlin 1924 (= Studien der Bibliothek Warburg 5).

Gegensatz zur handwerklich-technischen Könnerschaft stand,³⁶ dem Stachel des Bedürfnisses nach Verähnlichung, nach Fac-similierung, ausgesetzt. Viele kunstgeschichtliche Epochen hindurch galt gerade die Schaffung von gelungenen Illusionen als Ausweis höchster Meisterschaft. So wird vom griechischen Maler Zeuxis erzählt, er habe Weintrauben so perfekt gemalt, dass Sperlinge herbeigeflogen kamen und daran herumpickten. Parrhasios, der Kollege des Zeuxis, soll darauf gesagt haben, dass auch er diese Kunst vollendeter Nachahmung beherrsche. In seinem Atelier werde er den Beweis vorführen. Dort angekommen, bittet Parrhasios den Zeuxis, er möge doch den Vorhang aufziehen, hinter dem er sein Bild versteckt habe. Als Zeuxis nach dem Vorhang greift, merkt er, dass dieser gemalt ist, und er entgegnet dem Parrhasios: „Ich habe die Sperlinge, du aber hast mich getäuscht.“³⁷ Solche Geschichten gibt es viele. Sie alle bezeugen die uralte menschliche Sehnsucht nach den ästhetischen Scheinwelten, nach der nachahmenden Überhöhung der Wirklichkeit und nach der Verzauberung durch das täuschend echte Abbild.

Doch betreten wir für einen kurzen Augenblick das Reich der Utopie, indem wir uns vorstellen, eines Tages gäbe es das totale Faksimile, auf echtem Pergament mit den pflanzlichen, tierischen und metallischen Farben des Mittelalters gedruckt, und niemand könnte mehr das Original von seiner Reproduktion unterscheiden. Ohne Zweifel, ein vollgültiger Ersatz, der einem Austausch von Original und Faksimile gleichkäme, wäre eine geisteswissenschaftliche und kulturelle Horrorvision, die wir getrost den Phantastereien der Faksimile-Science fiction überlassen können. Diese extreme Zuspitzung konturiert ein weiteres Argument der Faksimile-Kritik in aller wünschbaren Schärfe. Da wird gesagt, die Existenz eines Faksimiles nehme dem Original die Aura seiner unwiederholbaren Einmaligkeit. Das Mysterium der tiefgründigen Bilderwelt der mittelalterlichen Manuskripte gehe verloren und die ehrfurchtgebietende Distanz gegenüber der schöpferisch-genialen Ein-

³⁶ Mhd. *kunst* deckt die Begriffsfelder von lat. *ars* und *scientia* ab, schliesst also das Wissen um die Fertigkeit und die Fertigkeit selbst mit ein, wobei *artifex* nicht nur den Künstler in unserem Sinne, sondern durchaus auch den Handwerker bezeichnet: „Ob es sich um das Herstellen eines Schiffes oder eines Hauses, eines Hammers oder einer Miniatur handelt: *Artifex* ist der Hufschmied, der Redner, der Dichter, der Maler und der Schafscherer. [...] *Ars* ist ein sehr weiter Begriff, der auch das umfaßt, was wir als Handwerk oder Technik bezeichnen würden, und die Theorie der Kunst ist vor allem eine *Theorie des Handwerks* im weiten Sinn.“ Zit. nach Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert, München und Wien 1991 [italienische Originalausgabe unter dem Titel *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Mailand 1987], 151. Zum mhd. Begriff *kunst* in seinem Verhältnis zu *ars* und *scientia* vgl. auch Jost Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Von den Anfängen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts*, 2. Aufl. Heidelberg 1973, 80, 310–322 u.ö.

³⁷ Diese und ähnliche Anekdoten bei Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, Frankfurt am Main 1980 (= edition suhrkamp 1034, N.F. 34), hier 90.

zelleistung des Buchmalers werde eingegebenet. Wer so redet, könnte sich aus Walter Benjamins Essay über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* noch manche Argumentationshilfe holen. Benjamin sieht in der Reproduktionstechnik den Grund für die Vernichtung der auratischen Daseinsweise des Kunstwerks, denn „die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.“³⁸ Durch die technische Reproduzierbarkeit wird der Kultwert des einmaligen Kunstwerks mit seiner Fundierung im Ritual zurückgedrängt zugunsten seines Ausstellungswertes.³⁹ Wer sich diese Argumentation zu eigen macht, könnte leicht übersehen, dass das mittelalterliche Buch ohne das geringste Zutun der Technik längst seine ehemalige Aura eingebüßt hat. Denn seit langem ist es aus seinen angestammten Traditionsräumen ausgewandert: aus dem Chor der Klosterkirche – denken wir nochmals an das *Katharinenthaler Graduale* –, aus der festlichen höfischen Gesellschaft oder aus der Ratsbibliothek der Patrizier, für immer emigriert in die dunklen Magazine der Bibliotheken. Bereits vor den Wunderleistungen drucktechnischer Reproduzierbarkeit haben die Manuskripte ihre Aura verloren, die einstmals dem ritualisierten Umgang mit dem handschriftlichen Buch entsprang, dem Gebet, dem Studium in versenkender Betrachtung und Meditation, dem gemeinschaftsbildenden Gesang, der symbolschaffenden Kraft der Sakralität oder auch der herrscherlichen Machtbekundung.

Ohne Faksimiles bliebe die Möglichkeit, diese untergegangene Welt zu betreten, nur einer winzigen Elite von Bibliothekaren und Wissenschaftlern vorbehalten. Der Faksimile-Markt bietet unbestreitbar die einmalige Chance, die Geschichte des prächtigen Buches im Spiegel seiner Reproduktionen unmittelbar in Augenschein zu nehmen und darüber vielleicht auch ein wenig nachdenklich zu werden, welche religiösen, geistigen und ästhetischen Wirklichkeiten uns abhanden gekommen sind. Zugleich erzwingt er unseren Respekt vor der heutigen Drucktechnik, die sich so weit von Johannes Gutenberg entfernt hat und doch in seinem Geiste handelt, wenn sie nachzuahmen sucht, was unwiederbringlich verloren gegangen ist: die Aura des mittelalterlichen Buches. So bleiben Bewunderung und Melancholie – jene unverzichtbaren Ingredienzien einer wachen, kritischen und begeisterten Anteilnahme an allem Historischen.

³⁸ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (zweite Fassung), in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, 471–508, hier 477.

³⁹ Zum Begriff der Aura bei Benjamin vgl. auch Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1973 (= edition suhrkamp 644), hier 108–110, sowie Tiedemann, „Aura“, in: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Darmstadt 1971, 652–653.