

Angst und Wunderzeichen in Einblattdrucken

Autor(en): **Messerli, Alfred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **31 (1988)**

Heft 3

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388504>

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.

ANGST UND WUNDERZEICHEN IN EINBLATTDRUCKEN

Furcht und Schrecken sind in den Einblattdrucken der Wikschen Sammlung in beunruhigendem Maße gegenwärtig. Titel wie «Ein gar Grausam vnd Schröckhlich gesicht» oder «Warhafftige vnd erschrockenliche Neuwe zeitung¹» belegen einen expliziten und expressiven Umgang mit angstbesetzten Gegenständen. Hält man die allenthalben vorgetragene These einer dem Volke eigenen Lust an der Sensation jedoch für falsch, so bedarf der Umstand einer auffallenden Häufung von Schreckensnachrichten und Wunderzeichenberichten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Erklärung. Geben, so ist zu fragen, diese Bild/Text-Medien Hinweise auf ein tatsächlich vorhandenes Angstpotential und weiter: thematisieren sie ein gewandeltes Verhältnis der Leute zu den Dingen, zur Welt? Denn Realität, Wirklichkeit, Natur sind keine objektiven Faktoren schlechthin, sie sind uns immer durch die subjektive Wahrnehmung vermittelt:

«Er [der Künstler] beeinflusst unsere Wahrnehmungsweise der Welt durch Isolation aus dem vielfältig Vorgegebenen und durch den Zusammenhang, den er herstellt, der nicht Wirklichkeit <spiegelt> ..., sondern sich mit ihr auseinandersetzt, sie konfrontiert mit dem selbstgemachten, also nicht <naturtreuen>, sondern ganz und gar künstlich-künstlerischen Bild von ihr².»

Die Art und Weise, wie in den Einblattdrucken Realität vermittelt, was als bedeutsam und mitteilenswert festgehalten und was von ihr weggelassen wird, gibt darüber Aufschluß, wie damals die Wahrnehmung verlief, ja verlaufen mußte. Als Ware hatte das illustrierte Flugblatt gewissen Bedingungen zu genügen. Mit seinen spezifischen medialen Möglichkeiten warb es um die Gunst möglicher Käufer. Das Bild der damaligen Herstellungs- und Verkaufssituation ließe sich anhand der Zensurakten rekonstruieren.

In diesem Aufsatz aber soll der Versuch unternommen werden, Wahrnehmungsweisen oder vielmehr deren mediale Vermittlung(en) mittels Bild- und Textanalyse eines illustrierten Einblattdruckes zu erschließen.

Doch zuvor einige Hinweise zur Person des Zürcher Pfarrers Hans Jakob Wik (1522–1588) und seiner Sammlung. Sein Lebensgang ist uns in Umrissen überliefert. Als Chorherr war er in seiner Zeit «keine der großen historischen Persönlichkeiten, er hielt sich stets im Hintergrund, führte das muster-gültige Dasein eines höheren Stadtgeistlichen bis an sein Ende». Von 1559 an begann er mehr oder weniger systematisch zu sammeln, was Merkwürdiges sich am Himmel und auf Erden zutrug. «Nachrichten, Gerüchte, ... Flugschriften und Flugblätter, Neue Zeitungen, eine riesige Angstpropaganda, die ganze rüde Apokalyptik seiner Gegenwart» hielt er in seinen «Wunderbüchern» fest. Was er auf diese Weise zusammen-trug, füllte endlich 25 Manuskriptbände, die neben handschriftlichen Eintragungen und zahlreichen Illustrationen auch 431 Einblattdrucke enthielten³. Wik hatte als zweiter Archidiakon täglichen Umgang mit dem Antistes Heinrich Bullinger (1504–1575), dem Haupte der Zürcher Kirche nach dem Tode Zwinglis. Durch ihn wohl ist Wik zu seiner Nachrichtensammlung angeregt worden, und ihm verdankt er auch einen großen Teil des Materials. Bullinger stand damals im Zentrum der reformierten Welt:

«Er unterhielt einen Briefwechsel nach allen Ländern mit Fürsten, Ministern, Geistlichen, mit den Evangelischen in Deutschland, Frankreich, Italien, Polen, Ungarn, am intensivsten wohl mit den Neugläubigen in England; er mahnte, warnte, riet, tröstete... In seinem Haus trafen sich Reisende aus allen Gegenden, Flüchtlinge, Studierende, politische Sendlinge⁴.»

Wik verfügte darüber hinaus über vielfältige Beziehungen, dank derer die neusten Nachrichten nach Zürich und in seinen Besitz gelangten. Zahlreiche Informationen erhielt er durch die Vorsteher der Zürcher Kirche. Gelehrte wie der Naturwissenschaftler Conrad Geßner oder der Theologieprofessor Josias Simmler überließen ihm Teile aus ihrer Korrespondenz, und bewiesen dadurch, daß auch in diesen Kreisen die Arbeit des Chorherrn ernst genommen wurde.

Das illustrierte Flugblatt (Abb. 2) aus der Wikiana, das hier untersucht werden soll, stammt aus der Werkstatt des Nürnberger Formschneiders Wolfgang Strauch und ist im Jahre 1558 entstanden. Über den Monogrammist HW, der es in Holz geschnitten hat, sind in der Literatur nur Mutmaßungen geäußert worden, die keine eindeutige Zuweisung ermöglichen⁵.

Das Quer-Folioblatt (235:371 mm), das wie viele der von Wik in seine Bücher eingeklebten Einblattdrucke beschnitten ist, führt den Titel «Ein Wunderbarlich gesicht / Welches zu Lanerstat fünff Meyl wegs von Nürnberg / gesehen worden ist». Unterhalb dieses zweizeiligen Titels liegt der Holzschnitt, von einer Randleiste begrenzt (157:361 mm), als Rechteck, ebenfalls Querformat. Er ist kräftig mit den Farben Senfgrün, Gelbgrau, Rotorange, Blauweiß und Erbsengrün koloriert. Darunter ist einspaltig, nicht die ganze Breite des Holzschnittes einnehmend, ein siebenzeiliger Text angebracht (in Schwabacher und Antiqua), wovon wiederum die erste Zeile größer gesetzt ist. Der Holzschnitt ist in eine größere obere und eine kleinere untere Hälfte geteilt. Zwischen den beiden in der oberen Hälfte parallel verlaufenden Wolkenbändern sind vier Burgen und auf der rechten Seite eine Stadt zu erkennen. Durch Größe und räumliche Staffelung wird dem Betrachter die Illusion unterschiedlicher Distanzen vermittelt. Davor und also dem Betrachter näher stürzt schräg, in der Diagonale des Bildes raumgreifend, ein roter, feuerspeiender Drache aus den Wolken. In der untern Bildhälfte befinden sich vier Personen, die Zeu-

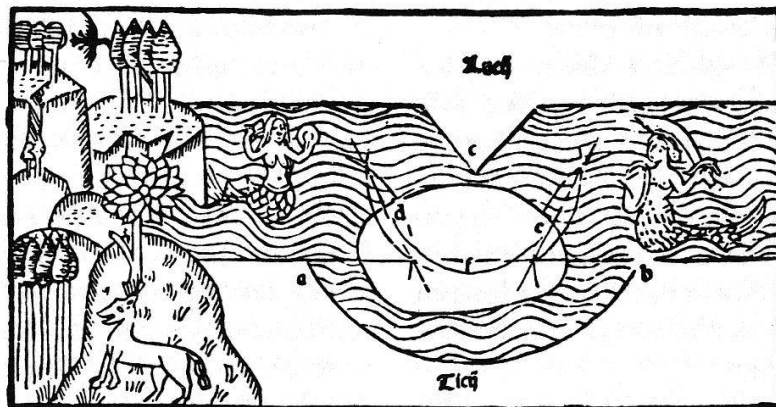
gen des Schauspiels sind; auf der linken Seite ein Bauer (mit Schwert) und eine Bäuerin, auf der rechten Seite zwei Städter. Sie zeigen alle auf das «gesicht», auf die Erscheinung. Alle vier Personen zeigen sich dem Betrachter von vorn (en face), mit leicht abgewandtem Kopf. Notwendigerweise zeigen die Bauersleute deshalb mit der linken Hand auf das «Zeichen», die Städter, achsensymmetrisch gespiegelt, mit der rechten. Der axialsymmetrische Bildaufbau, die Parallelität von oben und unten treten mit dem schräg herabstürzenden Drachen in ein spannungsvolles Verhältnis. Während die Farben in der untern Bildhälfte realistisch eingesetzt sind, dienen sie in der obern Hälfte zur Steigerung der Bilddramatik. Das Rot des Drachens ist mit jenem der untergehenden Sonne gleichsam verklammert, mehr noch: von diesem infiziert. Seine figürliche Gegenständlichkeit in der Umrißzeichnung wird durch die «Farbklammer» zurückgenommen. Ein skeptischer Realismus, der sich nicht festlegen will, zeigt sich darin.

Nebst dem am untern Rand in der Bildmitte angebrachten Monogramm HW befinden sich weitere Schriftelemente im Bild: «Ein ... ebne», «Die ander», «die 3», «die Stadt» und «abent rot». Sie sind wie die Zeichnung in den Holzstock geschnitten, die damalige Handschrift nachahmend. Die Textelemente belassen ebenso wie die bildliche Darstellung den Betrachter im Ungewissen über den Vorfall. Seiner Gewohnheit folgend wird er die Wörter von links nach rechts lesen und in «Die ander» und «Die 3» eine Aufzählung vermuten.

Von der stark betonten Mittelachse war schon die Rede. Sie verankert das Bildgeschehen und nimmt dem durch den Formschneidergewählten Bildausschnitt einer Totalen jedes Zufällige. Die beiden horizontal verlaufenden, schwarzen Rahmenleisten greifen das durch die Parallelität der beiden Wolkenbänder und der Bodenzone geschaffene Bildgerüst auf. Den vertikalen Rahmenleisten haftet hingegen die Willkürlichkeit einer bewußt gesetzten Begrenzung an. In

überraschendem Gegensatz zur starren Bildkomposition mit der horizontalen Schichtung und der Spiegelung um die Mittelachse steht das Fehlen eines einheitlichen Gesichtspunktes. Den Personen gegenüber befindet sich der Betrachter auf gleicher Höhe. Er steht in einem gewissen Abstand vor diesen, der etwa jenem zwischen den beiden Personengruppen entsprechen mag. Dieser sub-

Das Bild entfaltet eine unmittelbare und stete Wirkung, es wird als Ganzes gesehen. Die assoziative Fülle der Darstellung läßt den Betrachter jedoch im Ungewissen darüber, was hier der Fall ist. Die Gegenstände wie Drachen, Burgen, Stadt oder Zeugen sind ohne weiteres gegeben; über die Frage, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, was sie miteinander zu schaffen haben und was sie um-



1 Bartolo da Sassoferrato: *De fluminibus (Rom 1483)*.
Aus Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Athenäum, 1987, S. 45.

jektive, einfühlende Standpunkt ist bei der Darstellung des «gesichts» über den Zeigenden zugunsten eines gleichsam objektiven Wahrnehmungsortes aufgegeben worden. Der weit zurückweichende zweite Horizont und die Aufsicht auf Burgen und Stadt erklären sich durch einen erhöhten (imaginären) Standort des Betrachters. Der Holzschnitt vereinigt so in sich zwei «Momentaufnahmen». Die eine nimmt den Betrachter in Augenhöhe mit den Zeugen an, die andere auf einem weit über dem Boden sich befindenden Standpunkt. Die Spuren der Zusammenfügung lassen sich an der neutralen Zwischenzone ablesen, welche die beiden Bildhälften voneinander trennt. Diese Technik, mit zwei Darstellungskonventionen zu arbeiten, war damals nicht neu. Michael Baxandall hat an einem Holzschnitt aus dem Jahre 1483 (Abb. 1) auf die darin liegende Vermittlungsleistung hingewiesen⁶.

Es ist mit Gründen zu vermuten, daß die visuelle Rezeption der verbalen vorausgeht.

treibt, erhält er keinerlei Aufschluß. Das Bild «sagt» nichts, es drängt aber zu der Frage hin, worum es geht. Dieser Drang, die nicht augenscheinlich erkennbaren Zusammenhänge zu verstehen, leitet über zu einer Wahrnehmung anderer Art: zur Lektüre des unterhalb des Bildes gesetzten Textes. Das Lesen der Schrift erfolgt dabei in einer wesentlich anderen Sehbewegung, nämlich von links nach rechts. Zugleich verlangt die abstraktere Wiedergabe von Wirklichkeit durch das Wort vom Leser, sich von den visuellen Eindrücken zu distanzieren, um dafür den Ablauf der Handlung zu begreifen.

Der Text nun teilt dem Lesekundigen mit, daß «Am letzten tag Junij dises M.D.L.VIII. jars / Auff den abend / als die Sonne vnter gieng ... diß oben verzeychnet gemehl an etlichen orten / bey vns zu Lanerstat / gegen Nidergang der Sonnen / von etlichen glaubwürdigen Menschen gesehen worden» sei. Die Genauigkeit, womit die Angaben von Zeitpunkt und Ort erfolgen, ist für die illustrier-

ten Flugblätter, die von Wunderzeichen berichten, die Regel. Zeitpunkt (Tag, Monat, Jahr und Tageszeit) und Beobachterstandpunkte nebst Blickrichtung («gegen Niedergang der Sonnen») werden exakt gegeben⁷. Dem Text kommt eine authentizitätssteigernde Wirkung zu. Das «gesicht» war nicht nur von einem Standort aus zu sehen gewesen, was seine Wahrscheinlichkeit gemindert hätte, sondern «an etlichen orten». Auch die Zeugen waren in der Mehrzahl und werden als «glaubwürdige Menschen» ausgewiesen. Mit dem Demonstrativpronomen in der Formulierung «dise M.D.L.VIII. jars» wird die Aktualität herausgestrichen. Der Autor verbürgt das Vorgefallene durch seine persönliche Beziehung zum Ort des Geschehens, das «Bey uns zu Lanerstat» gesehen worden ist. Diese Rhetorik der Wahrhaftigkeit bedient sich endlich des entscheidenden Argumentes – des Bildes. Unbescheiden behauptet der Autor nicht weniger, als daß «diß oben verzeychnet gemehl» gesehen worden sei, ohne auf dessen Abbildcharakter hinzuweisen. Man übersieht das leicht, da man sich im allgemeinen des mimetischen, nachahmenden Charakters des Bildes – Roland Barthes spricht von einer «représentation analogique» – nicht bewußt ist. Der Gewinn aber ist beträchtlich, indem das Bild in seiner vermeintlichen Authentizität und Objektivität als Beweis für die Faktizität des Vorgefallenen eingesetzt wird. Der Betrachter des Einblattdruckes wird diesem gegenüber in eben die Haltung der «wahren» Zeugen gegenüber dem wirklichen Zeichen versetzt. In der Bildbetrachtung soll der historische Sehvorgang illusionär nachvollzogen werden.

Ich fahre weiter mit dem Text. Zuerst sah man eine große Burg in den Wolken, wie auf Bergeshöhe, rechts davon erstreckte sich eine lange Ebene. Darauf erschien «bald ein ander Wolcken / wie ein großer Drach gestalt», mit feuerspeiendem Rachen und dreigeteiltem Schwanz ausgestattet. Der flog zuerst auf die große Burg, bedeckte diese und wandte sich dann zur «andern Burg», darauf zur «dritten», um endlich die Stadt zu errei-

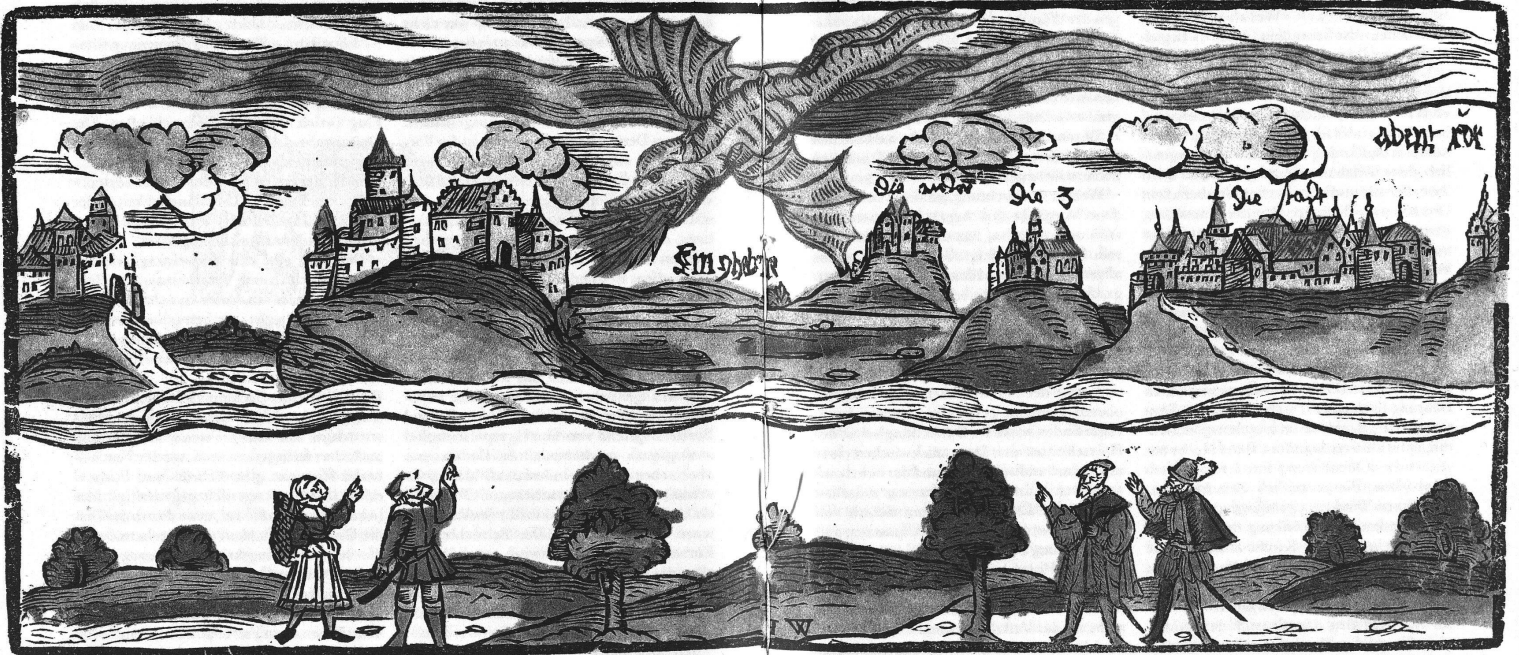
chen. Auf der linken Seite der großen Burg entstand eine vierte. Dann verschwanden Drachen und Stadt.

Die Abfolge des Geschehens wird durch Zeitadverbien, Präpositionen und Demonstrativpronomina unterstrichen: «Erstlich ... Auffsolchs ... bald ... Nachfolgend ... biss ... Letztlich ... biss.» Auf die genaue Situierung der zweiten und dritten Burg verzichtet der Text, sie ist möglicherweise aus dem Richtungswechsel des Drachens in seinem Flug («sich verkert») zu erschließen. Die Ortsangabe der letzten Burg (im Verhältnis zur großen) dagegen ist wiederum genau: «hinder der ersten / auff der lincken seyten.» Die perspektivische Unzulänglichkeit in der bildlichen Darstellung wird durch die Präposition «hinder» zureichend geklärt.

Der Text gibt eine Anweisung, wie das Bild, das sich als eine Verarbeitung einzelner Zustandsbilder zu einer synchronen Gesamtschau erweist, zu betrachten ist. Der Drache ist eben erschienen und bewegt sich auf die große Burg zu. Gleichzeitig ist der letzte Zustand («Letztlich ist ... ein ander Burgk / in einer liechten Wolcken / erschienen») des «gesichtes» festgehalten. Das Bild wiederum hat sich in seiner Konkrettheit auch dort festlegen müssen, wo der Text keinerlei Hinweise gibt. Schrift- und Bildmedium interpretieren sich gegenseitig, oder heben sich teilweise auf; etwa da, wo der Text die Gegenständlichkeit des Drachens durch die wahrnehmungskritische Aussage «in ander Wolcken / wie ein großer Drach gestalt» zurücknimmt.

Mit der Deutung des Gesichtes endet der Text. In unserem Fall beläßt es der Autor dabei, die Bedeutsamkeit festzuhalten, ohne sie genauer zu benennen: «Was solches bedeut / ist vns verborgen / Gott gebe vns sein gnad / das wir vnsere Sünde / durch diß und dergleychen Wunderwerck lernen erkennen / Auff das wir mit Jm möchten leben / Amen.» Die vorsichtige Haltung in der Auslegung und Deutung des Zeichens ist keine Besonderheit dieses Blattes. In der ersten von dreißig Sammelmappen der Wikiana, die 17 Ein-

Ein Wunderbarlich gesicht/ Welches zu Lanerstat fünf Meyl
wegas von Nürnberg/ gesehen worden ist.



Au letzten tag Junij dieses M.D.LVIII. jars/ Auff den abent
an etlichen orten/ bey vns zu Lanerstat/ gegem vidergang der Sonnen/ von etlichen
auff einem hohen Bergk gestanden/ vnd neben auff der rechten seyten/ der Burgk/ ein
mit fewrigem Rachen/ vnd ein duffachen Schwanz erschienen/ so auff die erste Burgk
die Stat kommen/ Lezlich/ ist hinder der ersten/ auff der lincen seyten/ ein ander Burgk
gangen ist. Was solches bedeut/ ist vns verborgen/ Gott gebe vns sein guad/ das wir
mit Im möchten leben/ Amen.

ale die Sonne vntergien / Ist diß oben verzeichnet gemehl
vnterirdigen Menschen gesehen. Erstlich/ ist ein grosse Burgk inn der Wolcken/ gleich
ebne gewesen. Auff solches ist bald ein ander Wolcken/ wie ein grosser Drach gestalt/
edungen vnt. bedeckt/ Nachfolgent sich verkeret/ auff die ander vnd dritte / bis er auff
in einer liechten Wolcken/ erschienen vnd gestanden/ bis der Drach mit der Stat ver-
gände/ durch diß vnd dergleichen Wunderwerck lernen erkennen/ Auff das wir

blattdrucke enthält, finden sich gleich sieben weitere Belege. So schreibt Georg Kreydlein, der Autor eines 1561 in Nürnberg erschienenen Flugblattes («Ein wunderbarlich Gesicht / so am XXXVIIj. Decembris / im LX. jar / inn der Statt Nuernberg und außerbhalb / ist gesehen worden»): «Was aber solch Zeychen bedeut / ist Gott allein wissen⁸.» In gleicher Weise formuliert der Autor des Blattes «Gründliche und Warhafftige Bericht / von dem Erschroeklichen und Wunderbarlichen Zeychen», welches sich am Donnerstag nach Inmortabit im Jahr 1561 zutrug: «Was aber die Bedeutung und gehaimnuß eygentlich dises Zeichen angelant / ist on allen Zweyffel mir und allen verborgen aber allein Got bewust.» Es möge aber der eine «allso, der ander auff einander art sein deutung dar auff haben / steht jeder man frey⁹». Statt das Wunderzeichen zu deuten, wird es lediglich als bedeutsam ausgewiesen. Darin gewinnt ein Relativismus Gestalt, der – überaus modern – dem Betrachter und Leser die Aufgabe der Sinngebung überträgt. Der Zweifel an einer harmonischen Weltordnung wird im überkommenen Gestus einer prognostischen Deutung noch einmal aufgefangen, die Deutungskrise aber wird im angebotenen Deutungspluralismus manifest. René Hocke hat von einer «Offenbarung im Irregulären» gesprochen, die er zeitlich zwischen dem Konzil von Trient (1545–1563) und der anschließenden Einschränkung der Kasuistik durch die katholische Kirche ansiedelt. Die Christen müssen «an diesem dramatischen Wendepunkt» derart Angst erlebt haben, daß «die Zunge am Gaumen klebte» (Johannes Rist). Es ging damals nach der «Auflösung des geistig Absoluten» um nichts Geringeres als um das «Weiterbestehen geistig-sinnvollen Seins¹⁰».

Zwar wird in einzelnen Fällen die erst verweigerte Auskunft mit der Formulierung «Aber die erfahrung gibts» oder «wie sichs dann auch in den Historien und Geschichten ausweist¹¹» doch noch geliefert. Der von der Forschung immer und immer wieder beschworene eschatologische, prognostische

Charakter der Wunderliteratur bedarf aber dringend einer Überprüfung. Schon Rudolf Schenda hat in seiner Dissertation über die französische Prodigienliteratur die Vermutung geäußert, bei den von den Autoren des 16. Jahrhunderts vorgetragenen Ausdeutungen der Wunderzeichen könnte eine Rationalisierung unbewußter Motive vorliegen. In neuester Zeit war es Michael Schilling, der vorschlug, die Wunderzeicheninterpretationen nicht nur auf eine allgemeine eschatologische Grundstimmung der Epoche zurückzuführen, da man sonst die *sozialstabilisierende Funktion* dieser Blätter übersehe. Darauf ist noch zurückzukommen.

Webers Beobachtung, oft seien «verschiedene Vorgänge und Aspekte in einem Bild zusammengefaßt», hat sich auch bei unserem Beispiel bestätigt. Sein Schluß, «diese allgemein bildende Kunst» sei nicht Avantgarde gewesen, in ihr lebe vielmehr ein mittelalterliches Gestaltungsprinzip fort, ist aber nicht überzeugend¹². So gut in der Prodigienliteratur von einem dynamischen Verhältnis zwischen einer untern, traditionellen und einer der Schriftlichkeit verpflichteten, oberen Tradition gesprochen werden kann, so gut finden wir in der Darstellungsweise des Holzschnittes eine Dynamik zwischen einer niederen, handwerklichen und der hohen, innovativen Kunst. Die Spannung zwischen den beiden Elementen, «dem Schub von oben und der Aufnahme, der Anpassung und Eingleichung von unten her¹³», läßt sich am einzelnen Holzschnitt überprüfen. Der Deutlichkeit halber weise ich daraufhin, daß diese niedere Kunst des populären Holzschnittes nicht mit der Volkskunst identifiziert werden darf. Konkret: In der Synthese einzelner Zustände gehört unser Einblattdruck von 1556 in die mittelalterliche Tradition eines von Station zu Station zu durchlaufenden Lesebildes. Die perspektivische Durchdringung der Darstellung verweist aber, bei aller Unbeholfenheit (Baumgröße, Drachen, Mittelgrund und Ferne) auf die Moderne. Statt eine Fülle gleichwertiger Einzelheiten wiederzugeben, leistet das Bild die perspektivische

Konzentration des Raumes auf *einen* Blickpunkt. Wenn der Holzschneider oder Reißer diesem einen Blickpunkt noch einen weiteren hinzufügt, den der Zeugenperspektive nämlich, dann tut er das, um die Deutlichkeit der Darstellung zu verstärken.

Die Analyse des Textes hat die Absicht des Autors ergeben, den nachahmenden Charakter des Abbildes im Ungewissen zu belassen. Mit Selbstverständlichkeit behauptet er die Identität von «gesicht» und Darstellung. Eben diesem Ziel einer unmittelbaren Anschaulichkeit dient die perspektivische Wiedergabe. Paradoxerweise ist sie auf eine Vermittlung angewiesen, und diese wird von den hinweisenden Zeugen übernommen. Sie führen dem Betrachter durch ihre Gesten das als zeichenhaft-bedeutsam ausgewiesene Objekt «gesicht» zu. Der subjektiven, den Betrachter einbeziehenden Einstiegsperspektive folgt konsequent die gleichsam objektive Übersicht des Zeichens. Bewußt wird der behauptete Aktualitätswert der Nachricht «mit dem optischen Reiz zusammengespannt¹⁴». Nach Möglichkeit stützt der Text die Bildsuggestion.

Dank der Semiotik verfügen wir über ein analytisches Instrumentarium, das sich durchaus auch auf «Ein Wunderbarlich gesicht ...» anwenden läßt. Der Einblattdruck läßt sich dann als «gemischtes Medium», bestehend aus Bild- und Textkomponenten beschreiben¹⁵. Bild und Text treten im medialen Kontext auf. Die beiden Komponenten werden dabei unterschiedlich wahrgenommen, indem die konkrete Unmittelbarkeit des Bildes «schneller und häufiger die Aufmerksamkeit» weckt als die Wortnachricht. Daß die Bildbetrachtung «wesentlich primitivere intellektuelle Voraussetzungen» erfordert¹⁶, ist allerdings ein folgeschweres Vorurteil, dessen sich vorzugsweise die Propagatoren der Schriftlichkeit bedienen. Das ikonische Zeichen besetzt freilich die Phantasie – und das mag dieses Vorurteil erklären – mit einer weitaus größeren Intensität als das Wort. In der emotionalen Quali-

tät des Bildes liegt das entscheidende Unterscheidungsmerkmal zum Wort: «Stärker als der linear gegliederte sprachliche Text ist das zweidimensionale visuelle Bild durch interpretatorische *Offenheit* oder sogar *Polysemie* gekennzeichnet¹⁷.»

Auch wenn Bilder als technische Reproduktionen ihr Objekt «einfach» (was heißt das?) oder «direkt» (wie?) abbilden, bedeuten sie «mehrfach oder werden mehrfach bedeutet¹⁸». Roland Barthes hat in dem grundlegenden Aufsatz «Rhétorique de l'image» (1964) den ikonischen Code genauer beschrieben. Die zeichnerische Reproduktion eines Gegenstandes oder einer Szene folgt einem Ensemble von Transformationsregeln, und diese sind dem geschichtlichen Wandel unterworfen. Sie reproduzieren dabei nicht alles, sondern machen eine Scheidung zwischen Bedeutsamem und Unwichtigem («obligé tout de suite à un certain partage entre le signifiant et l'insignifiant¹⁹»). Das Bild vermittelt immer auch eine Wahrnehmungsweise.

Die Offenheit des Bildes auf die Seite der Bedeutung hin wird in der Bild/Text-Nachricht durch das Wort eingeschränkt. Der Text reagiert auf das «vieldeutige ... unbestimmte Wahrnehmungsangebot²⁰» des Bildes. Die Polysemie des Bildes, seine bewegliche Kette von Bedeutungen bewirkt beim Betrachter eine Sinnfrage. Jede Gesellschaft verfügt über spezifische Techniken, diese bewegliche Kette von Bedeutungen festzulegen, um dadurch dem *Schrecken ungewisser Zeichen* Einhalt zu gebieten («combattre la terreur des signes incertains»). Eine der Techniken, Bedeutungen festzulegen, ist die sprachliche Mitteilung. Sie hilft, die Elemente szenischer Enrangements und die Szenen selbst zu identifizieren und das richtige Niveau der Bildwahrnehmung zu finden. Darüber hinaus leitet der Text die Interpretation des Bildes, begrenzt oder erweitert mögliche Bedeutungen. Der Text legt den Gebrauch, der vom Bild zu machen ist, fest. Dessen Offenheit gegenüber verhält sich der Text einengend²¹. Die Verankerung (Iden-

tifizierung, Interpretation, Begrenzung, Kontrolle) ist eine mögliche Funktion des Textes in Bezug auf das Bild.

Bei unserem Einblattdruck «Ein Wunderbarlich gesicht» identifiziert nun der Text in der Hauptsache die Elemente des Bildes, leitet die Wahrnehmung und spricht aus, worauf zu achten sei. Der Text bindet einen Teil des Bildinhaltes, um ihn als bedeutsam auszuweisen. Das ist aber nicht alles. Das Wort «Wunderbarlich» und die fehlende Deutung des Vorgefallenen treten mit dem gezeichneten und beschriebenen Vorfall in ein neues, in ein anderes Verhältnis. Die Literatur über die illustrierten Flugblätter hat diese Reizwörter, die den Sensationscharakter der Blätter unterstreichen, vermerkt. Bruno Weber findet in den Titelzeilen neben ersten Informationen und abgekürzten Angaben über Gegenstand, Ort und Zeit oft wertende Epitheta ornantia wie «warhaftig», «erschroeklich», «wunderbarlich», «seltsam», «grausam», «wunderlich», «schrecklich», «wunderbar» und «grewlich»²². Ihre Aufgabe ist es einmal, das Interesse des Lesers zu wecken. Sie leiten dann, zusammen mit der nachgestellten Erklärung und Auslegung des Wunderzeichens, eine Verschiebung der Bedeutungsebene ein. Die ikonische, im Text verankerte Mitteilung wird durch das «Wunderbare» gleichsam entleert, das «Wunderbarlich gesicht» wird zu einem Leerzeichen, dessen Bedeutung offen bleibt. Ein wesentlicher Reiz, den dieses Blatt auf den Betrachter und Leser ausgeübt haben könnte, läge so in dieser Verunsicherung:

«La relation d'un fait divers met en jeu les affects inconscients de celui qui le lit. Cette implication rend son sens ambigu et son discours équivoque. Eminemment polysémique, elle ne livre pas un message clair et bien défini mais se présente plutôt comme un champ ouvert où le lecteur serait invité à projeter ses propres fantasmes²³.»

Der zeigende Gestus der Mittlerfiguren (Zeugen), der Blickkontakt, den sie mit dem Betrachter suchen, stiftet eine Beziehung

zwischen ihm und ihnen. Die ganze untere Hälfte des Holzschnittes ist ein fixer Zeigeparat für die verschiedenen Himmelserscheinungen (vgl. Abb. 3–6). Er ist die Einladung an den Betrachter, an der Gemeinschaft der Bedrohten teilzuhaben. Dieser Vermittlungsmodus unterscheidet sich darin grundlegend von der Sensationspresse unserer Tage, die mit der Evokation des Schreckens die trostreiche Botschaft, mit heiler Haut davongekommen zu sein, zu verbinden weiß.

Der Einblattdruck antwortete nicht auf das Bedürfnis, einem einförmigen Alltag zu entrinnen, sondern er ist Angebot an den Betrachter und Leser, reale Ängste zu verarbeiten. Der Einblattdruck hat seinen geschichtlichen Ort in der beginnenden Neuzeit, etwa in der Zeit zwischen 1550 und 1630. Von einer «Koinzidenz von Krisenzeit und wachsendem Aberglauben» (Rudolf Schenda) ist bei der Beurteilung dieses Massenmediums auszugehen.

Dabei ist es von Vorteil, die Begriffe Angst und Furcht auseinander zu halten. Furcht, aus dem alt- und mittelhochdeutschen *fuertan*, bezieht sich bei der Beschreibung menschlichen Verhaltens «auf eine breite Klasse aversiver emotionaler Reaktionen im Zusammenhang mit konkreten Objekten, Personen, Situationen und daran anknüpfenden Vorstellungen und Erwartungen²⁴». Die Angst hingegen hat diesen Objektbezug nicht: Sie hat kein spezifisches Objekt, aber sie hat einen spezifischen Ursprung.

Im Medium des illustrierten Flugblattes wird der individuellen, massenhaft vorhandenen Angst der Lesenden und Schauenden das Objekt zugeführt. Einer bewußtlosen Angst wird ihr Gegenstand vermittelt, und sie wandelt sich dadurch in Furcht. Durch diese falsche Benennung wird Angst der Sprache zugänglich gemacht, wird kommunizierbar und massenwirksam. Die Wörter «erschroeklich», «grewlich», «grausam» weisen als Furchtappelle die Richtung dieser Transformation.

Die historische Krise, die für diese Umwandlung von Angst in Furcht Vorausset-

zung ist, läßt sich als weltanschauliche, kulturelle, ökonomische und politische Erschütterung in der frühen Neuzeit beschreiben, deren Wellen die sozialen Klassen in unterschiedlichem Maße erreichten.

Die illustrierten Flugblätter mit ihren «erschrecklichen» Nachrichten belegen ein gewandeltes Verhältnis der Menschen zur Natur. Nicht daß diese sich auf eine neue Weise bemerkbar gemacht hätte; sie wurde anders wahrgenommen. Schon Hans Fehr hat in seinem Buch *Massenkunst im 16. Jahrhundert* (1924) geschrieben, das 16. Jahrhundert könne nicht als ein auffallend kometenreiches gelten²⁵. Die Natur, von einem schmerzhaft als Selbst erfahrenen Ich nun geschieden, gewann in ihrem Fremdsein dem Menschen gegenüber zeichenhafte, bedrohliche, die mühsam gestützte Ich-Identität zerstörende Dimensionen. Die «Dialektik der Aufklärung», von den Massen als Akkulturationsprozeß am eigenen Leibe erfahren, gebirt jene Monster der Moderne, die zu bekämpfen die Vernunft angetreten war:

«Die Verfemung des Aberglaubens hat stets mit dem Fortschritt der Herrschaft zugleich deren Bloßstellung bedeutet. Aufklärung ist mehr als Aufklärung, Natur, die in ihrer Entfremdung vernehmbar wird. In der Selbstkenntnis des Geistes als mit sich entzweiter Natur ruft wie in der Vorzeit Natur sich selbst an, aber nicht mehr unmittelbar mit ihrem vermeintlichen Namen, der die Allmacht bedeutet, ... sondern als Blindes, Verstümmeltes. Naturverfallenheit besteht in der Naturbeherrschung, ohne die Geist nicht existiert²⁶.»

Jürgen Habermas hat in einer Diskussion über literarische Angst das «faszinierende Verhältnis von Aufklärung und Aberglauben» im Schauerroman als einen *Vorgang der Zeremonialisierung überwindener realer Ängste* zu beschreiben versucht. Ein von sozialen und natürlichen Gewalten emanzipiertes, dabei noch schwaches «Ich» bedarf, um sich zu stabilisieren und die Angst unter Kontrolle zu bringen, der Wiederholung in dieser institutionalisierten, ritualisierten Form. Ein glei-

ches ließe sich von den illustrierten Flugblättern sagen. Sie stellen an den Rezipienten das Angebot einer Bearbeitung seiner Ängste. Modellhaft mimetisch als Schrecken unbestimmter Zeichen, als «*terreur des signes incertains*», setzen sie ihn einer analogen, angstbesetzten Situation aus und zielen auf eine «Domestizierung» der (noch) angsterregenden Anlässe²⁷.

«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. ... 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 voraus²⁸.»

Dieser Beurteilung Ewa Chojeckas ist nichts beizufügen, und doch thematisiert die protestantische Bildpolemik *auch* eine Krise der Bildrezeption, die das Tafel- und Wand-

ZUR FOLGENDEN DOPPELSEITE

3-6 Die vier illustrierten Einblattdrucke aus der Sammlung Wik zeigen, wie bei der Darstellung unterschiedlichster Himmelserscheinungen auf den immer gleichen unspezifischen Zeigeapparat zurückgegriffen wurde. Die untere Hälfte des Holzschnittes ist, von kleinen Unterschieden abgesehen, der gleiche. Die im Bild angebrachten Himmelsrichtungen in Abb. 3 wurden entfernt, wobei das «G» von Mittag im Kirchturm stehen blieb. Möglicherweise aus konfessionellen Gründen wurde der Mönch in dem Einblattdruck aus dem Jahre 1563 (Abb. 5) entfernt und ist darum auch in dem späteren Blatt (Abb. 6) aus dem Jahre 1566 nicht mehr sichtbar.

Abb. 1 und 3-6: Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich: PAS II, 1/1a, 12/46, 12/52, 12/65, 6/10.

bild so gut wie den Einblattdruck betrafen. Huldrych Zwingli beschreibt in der Schrift «Eine Antwort, Valentin Compar gegeben» (27. April 1525) (eigene) Wahrnehmungsweisen sakraler Kunstwerke:

«Und wenn die götzen glych ghein gottes verbott hettind, dennoch so habend sy so einn ungestalten [hässlichen] mißbruch, das man sy nit dulden solt. Hie stat ein *Magdalena* so hurisch gemaaleet, das ouch alle pffaffen ye und ye gesprochen habend: Wie könd einer hie andächtig sin, mäß ze haben? Ja, die ewig, rein, unversert magt und muter *Jesu Christi*, die muß ire brüst harfürzogen haben. Dört stat ein *Sebastion, Mauritius* und der fromm *Johanns* euangelist so jünckerisch kriegisch, kuplig, daß die wyber davon habend ze bychten ghebt²⁹.»

Zwinglis Ablehnung bildlicher Darstellung gilt hier, ohne alle intellektuelle Überheblichkeit populären Frömmigkeitsformen gegenüber, ausschließlich der Sorge um eine angemessene Wahrnehmung der Bildinhalte. Der zeichenhafte Überschuß, der visuelle Reichtum (so die durch und durch rationalistische Argumentationsfigur) verwirrt in seiner Mehrdeutigkeit und sinnlichen Konkretheit die geistige Aufnahme durch den Christen im Akte der Andacht. Die mehr als einem Sinnbereich zuführbare Gegenständlichkeit des Sichtbaren, die visuelle Verführung («brüst»), welche von der Botschaft der Bibel («ewig, rein, unversert») ablenkt, war Anlaß zu der Frage nach der richtigen und der falschen Betrachtung von Bildern. Zwingli mußte Zweifel darüber gehegt haben, daß sich das Problem technisch, in der eindeutigen Zuweisung von theologischem Begriff und ikonischem Zeichen, oder pädagogisch, in der Unterweisung über das richtige Schauen, lösen lasse. Er wußte sich in dieser Sorge mit den katholischen Priestern einig, ja, er geht so weit zu sagen, Bilder müßten auch dann verboten werden, wenn sich für ein solches Verbot keine Bibelstelle anführen ließe. In der zweiten Disputation vom 26. bis 28. Oktober 1523 in Zürich über Bilderdienst und Kultus vertrat er einen radikalen Stand-

punkt. Der Pfarrer Conradt Schmid aus Küsnacht (Sohn eines wohlhabenden Bauern, Magister der Philosophie und Bakkalaureus der Theologie) stellte die Frage, ob man nicht für eine Übergangszeit, bis die inneren, abgöttischen Bilder aus den Herzen der Unwissenden verschwunden seien und sich dadurch jene «ussere bild» von allein erledigten, das Bild gleichsam als kunstdidaktisches Hilfsmittel zulassen sollte, um «dem schwachen sinen stab, daran er sich hept, nit uß der hand [zu] ryssen». Zwingli antwortete ihm, es sei die Schuld der unnützen Pfaffen gewesen, die armen Leute der «gschrift onwüsend» zu halten. Darum seien die Bilder nicht zu dulden, denn alles «das got verbotten hat, das ist nit ein mittelding³⁰».

Das Mißtrauen dem vieldeutigen Bildmedium gegenüber ist ein Aspekt in der «Umorientierung von der Sinnlichkeit der katholischen Sakramentalität zur Dominanz von wortregulierendem Handeln in der gottesdienstlichen Predigt» der Reformierten³¹. Als Umwertung zugunsten einer rational-sprachlich organisierten Praxis und Weltordnung erschließt die reformatorische Wende zum Wort sittliche Entscheidungsgründe der Sprache. Dem in die eigene Verantwortlichkeit entlassenen Christen wächst durch das Wort ein selbstregulierendes, selbstkontrollierendes Instrument zu, das ihn für den «Kampf mit seinem eigenen inneren Pfaffen» (Marx) befähigt.

Die prohibitive Linie in der Bilderfrage bei Zwingli und die indifferente Luthers werden hundert Jahre später in den pädagogischen Entwürfen eines Johann Amos Comenius (1592–1670) in Frage gestellt. In didaktischer Absicht reflektiert er im *Orbis sensualium pictus* (1658) das Verhältnis von Abbildung und Wortbedeutung. Das Buch sei ein «kurzer Begriff der ganzen Welt und der ganzen Sprache / voller Figuren oder Bildungen / Benamungen und der Dinge Beschreibung». In der Kombination von Bild (*pictura*), Begriff (*nomenclatura*) und Beschreibungen (*descriptio*) soll dem Kind die ganze sichtbare und unsichtbare Welt vermittelt

XLIII.

Deformes
&
Monstrosi.



Ungestalte
und
Mißgeburten.

Monstrosi.

7 «Deformes & Monstrosi» aus dem «Orbis sensualium pictus» (1658) des Johann Amos Comenius. Aus Joh. Amos Comenii: *Orbis sensualium pictus*. Nürnberg, Michael Endteri, 1658. Faksimileabdruck, mit einem Nachwort von Hellmut Rosenfeld, Osnabrück, Otto Zeller, 1964 (= *Milliaria IV*), S. 90.

werden. Und da «die Knaben (straks von ihrer Jugend an) sich an Gemälden belüftigen / und die Augen gerne an solchen Schauwerken weiden», sei es notwendig, daß die «sinnbaren Sachen den Sinnen recht vorgestellt» würden, damit man sie mit dem Verstand ergreifen könne. Denn nichts ist im Verstand, «wo es nicht zuvor im Sinn gewesen³²».

In der Zuordnung von Wort und Begriff zum abgebildeten Gegenstand ist viel Sorgfalt darauf verwendet, durch räumliche Gliederung der Gegenstände auf einen Zusam-

menhang jenseits aller Bildlichkeit zu verweisen, «der als wirkliche Beziehung der Sachen untereinander und zu den Menschen überprüfbar ist³³». Damit arbeitete Comenius einer Tendenz entgegen, Dinge und Wörter von ihrem lebenspraktischen Zusammenhang zu isolieren. In der schauenden Tätigkeit sollte jene Synthese noch einmal gelingen, die als tätige Aneignung historisch obsolet geworden war.

Die Tafel XLIII. «Deformes & Monstrosi» (Abb. 7) im *Orbis sensualium pictus* mag das veranschaulichen. Im Bild sind der «ungeheure Rieß», der «winzige Zwerg», der «Zweybeleibte» und der «Zweykopf» idealtypisch vor einer stilisierten Landschaft angeordnet. In ihrer Vergleichbarkeit untereinander und in der Abweichung von der Norm («Mißgeburt und Ungestalte sind / die mit dem Leib abarten von der gemeinen Gestalt») sind sie ihrer einstigen Autonomie, ihrer emotionalen Wertigkeit gänzlich entkleidet. Die ikonische Fragmentierung durch die Zahlen befördert einen sachlichen Zugang zu diesem eigentlich emotionalen Thema. Das Furchterregende, Monströse einer scheinbar entfesselten Natur wird in die ordnende Systematik der Naturgeschichte eingebunden, das Wunderbare endlich in seinem die Normalität bestätigenden Ausnahmeharakter wissenschaftlich relativiert und «entschrecklicht».

Das bedrohliche Eigenleben, welches die Dingwelt annahm, das erschreckende Innenwerden der eigenen Körperlichkeit, die sich durch keinen Heilsplan mehr relativieren ließ, werden überwunden, indem der einzelne Gegenstand in ein Netz logischer Beziehungen einbezogen wurde. Das illustrierte Flugblatt der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat dieser Entwicklung entschieden vorgearbeitet. Neue Inhalte galt es mit neuen gestalterischen Lösungen zu vermitteln. Die thematische Dominanz mußte durch den zeichenhaften Charakter gemindert, ihre gegenständliche Präsenz durch eschatologische Auslegung gerechtfertigt werden. Der theologischen Argumentationsfigur kam die

Funktion zu, das Vorzeigen des Schrecklichen zu legitimieren. Im simulierten Ausgeliefertsein an die äußere Natur beim Betrachten und Lesen des Einblattdruckes wird die Beherrschung der inneren Natur rituell eingeübt. Daß dabei nicht so sehr neues Wissen erschlossen wird als vielmehr die Erfahrung von sich selbst in der Konfrontation mit der Dingwelt, läßt die Schwere des Dramas der Individuation erahnen.

ANMERKUNGEN

¹ PAS II 8/13 und PAS II 7/2 (Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich).

² Dischner, Gisela: Sozialisierungstheorie und materialistische Ästhetik. In: Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik. Peter Brückner, Gisela Dischner u. a. Berlin 1974 (= Politik 55), S. 69–128, hier S. 79).

³ Weber, Bruno: Wunderzeichen und Winkeldrucker 1543–1586. Einblattdrucke aus der Sammlung Wikiana in der Zentralbibliothek Zürich. Dietikon-Zürich 1972, S. 13–15.

⁴ Feller, Richard, und Bonjour, Edgar: Geschichtsschreibung der Schweiz. Vom Spätmittelalter zur Neuzeit. Bd. 1. Basel/Stuttgart 1979, S. 154. Dazu: Leo Weisz, Die Bullinger-Zeitungen, Zürich 1933.

⁵ Der Einblattdruck ist bei Weber (wie Anm. 3) auf S. 82 reproduziert. Die genaueren Angaben entnehme ich seinem Kommentar auf S. 83–85.

⁶ Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1987 (Titel der Originalausgabe: *Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford University Press 1972): «Die Meerjungfrauen und die Miniaturlandschaft auf der linken Seite sind durch Linien wiedergegeben, die die Formkonturen nachzeichnen, und der Blickpunkt liegt etwas oberhalb. Der Verlauf des Flusses und seine Strömung werden diagrammatisch und geometrisch festgehalten, wobei der Blickpunkt senkrecht darüber liegt. Eine lineare Wellen-Konvention auf der Wasseroberfläche vermittelt zwischen den beiden Darstellungsstilen. Die erste Konvention hängt unmittelbar mit dem zusammen, was wir sehen, während die zweite abstrakter und begrifflicher ist – und für uns heute etwas ungewöhnlich –, aber beide erfordern eine gewisse Fähigkeit und Bereitschaft, Zeichen auf dem Papier als Darstellungsweisen zu interpretieren, die einen Aspekt der Realität innerhalb gegebener Regeln vereinfachen.» (S. 45–46.)

⁷ Vgl. Schenda, Rudolf: Die französische Prodigienliteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. München 1961 (= Münchner Romanistische Arbeiten, Heft 16), S. 57–58; Ecker, Gisela: Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555. Untersuchungen zu einer Publikationsform literarischer Texte. Bd. 1. Göppingen 1981 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 314 I), S. 237–240; Schilling, Michael: Das Flugblatt als Instrument gesellschaftlicher Anpassung. In: Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Kultur in Deutschland. Bd. 2. Hg. Wolfgang Brückner, Peter Blickle und Dieter Breuer. Wiesbaden 1985 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 13), S. 609. Er spricht von «Wahrhaftigkeitsbeteuerungen» (ebenda).

⁸ PAS II 1/14 (Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich).

⁹ PAS II 1/18 (Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich). Ein anderes Blatt aus der Werkstatt von Hans Glaser (Nürnberg) handelt von einem Blutregen, der sich am 26. Mai 1563 in Dikelspübel zutrug: «Ursache solches blut regens / weiß Gott allein» (PAS II 1/19). Es folgt das Blatt «Ein erschroeklich gesicht / so zu Emb kirchen auff Erich tag / den vierten tag Martij / bey nacht an dem Hymel gesehen worden» (PAS II 1/20) aus dem Jahr 1561. Auch hier weiß allein Gott um die Bedeutung des Zeichens. Die gleiche stereotype Formulierung findet sich im Text des Blattes «Ein Warhaftig vnd Erschroeklich Gepurt eines Kalbs welches von einer Kue geboren ist worden den XXiiij tag Hewmon des sechs vnd funfftzigsten Jars» (PAS II 1/27) und «Ein ware Abcontrafactug das grawsam zusehen ist / von einem Kalb welchs von ainer Kuh kommen ist / allain mit zweyen Füßen ...» (PAS II 1/28) des gleichen Jahres (ebenfalls aus der Werkstatt Hans Glasers, Nürnberg). Schließlich das letzte Blatt «Wunderbarliche und erschroekliche Zeichen so am Himmel zu Eisleben gesehen worden» (PAS II 1/15) das ein Ereignis vom 11. August 1561 festhält: «Was dieses Zeichen in sonderheit bedeutet / kan niemandt sagen ...»

¹⁰ Hocke, Gustav René: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst. Hamburg 1959 (= rowohlts deutsche enzyklopädie), S. 257.

¹¹ PAS II 1/15.

¹² B. Weber (wie Anm. 3) S. 32. Den gleichen Schluss zieht auch Rosenfeld, Hellmut: Bild und Schrift. Die verschiedenen Versuche zu ihrer Verschmelzung. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 41 (1971), S. 1179–1188: «Der Bilderbogen als Werk volkstümlicher und somit konservativer Drucker (Briefdrucker) verbleibt sehr viel länger konservativ bei der ins Holz geschnittenen Beschriftung.» (S. 1184.)

¹³ Fraenger, Wilhelm: Betrachtung zu zwei

Bilderbogen. In: Gertraud Zaepernick, Hg.: Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn. Rosenheim 1983, S. 49–54, hier S. 50. Vgl. auch Park, Katharine, and Daston, Lorraine J.: Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England. In: Past & Present 92 (1981), S. 20–54.

¹⁴ Weber (wie Anm. 3), S. 29.

¹⁵ Brög, Hans: Einige Aspekte zur Bild-Text-Korrelation von mixed-media, erörtert am Beispiel von Bildpostkarten. In: Die Einheit der semiotischen Dimensionen, Hg. Arbeitsgruppe Semiotik. Tübingen 1978 (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 98), S. 11–25, hier S. 12.

¹⁶ Stiewe, Willy: Das Bild als Nachricht. Nachrichtenwert und -technik des Bildes. Ein Beitrag zur Zeitungskunde. Berlin 1933 (= Zeitung & Zeit, Bd. 5), S. 12.

¹⁷ Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 1985, S. 415.

¹⁸ Sauerbier, S. D.: Wörter bildlich/Bilder wörtlich. Schrift und Bild als Text – Probleme der Wort/Bild-Korrelation. In: Die Einheit der semiotischen Dimensionen (wie Anm. 15), S. 27–93, hier S. 43.

¹⁹ Barthes, Roland: La Rhétorique de l'image. In: Communications 4 (1964), S. 40–51, hier S. 46.

²⁰ Preisendanz, Wolfgang: Verordnete Wahrnehmung. Zum Verhältnis von Photo und Begleittext. In: Sprache im technischen Zeitalter 37 (1971), S. 1–8, hier S. 1.

²¹ Barthes (wie Anm. 19), S. 46 und 47.

²² Weber (wie Anm. 3), S. 29. Eine Zählung der Adjektive in der Titelzeile der Einblattdrucke der Wikiana aufgrund des Titelregisters von Marlies Stähelis Katalog (1950) ergab folgendes vorläufige (da die Titel nicht immer vollständig angegeben werden) Ergebnis: «warhaftig» (72), «erschrecklich» (66), «wunderbarlich» (34), «warhaftig» (23), «seltsam» (14), «grausam» (13), «wunderlich» (11), «schrecklich» (9), «vnerhört» (9), «wunderbar» (7), «grewlich» (6) und «erbermlich» (3). Daneben «new» (6), «groß» (6), «eygentlich» (14). Berücksichtigt wurden 347 Einblattdrucke. K. Park / L. J. Daston (1981) weisen die einzelnen Adjektive unterschiedlichen Entwicklungsstufen zu: "From fear to delight, prodigy to wonder, sermon to table-talk – the transition can be traced in the changing adjectives used to describe monsters in the titles of French and English books and broadsides. By the end of the sixteenth century, words like 'horrible', 'terrible', 'effrayable', 'espouventable' had begun to yield to 'strange', 'wonderful', 'merveilleux'. This shift signalled a change in interpretation." (S. 35.)

²³ Le fait divers. Musée national des arts et traditions populaires. Ed. Alain Monestier. Paris 1982, S. 15: «Plus généralement cependant le fait

divers porte une signification implicite qui semble tout juste suggérée. Il se présente comme un signe dont le contenu resterait vacant, prêt à recevoir ce que le lecteur voudrait y mettre.» (S. 100.) Den Begriff des *Leerzeichens* verdanke ich Baudrillard, der ihn im Zusammenhang von Großstadt-Graffiti benützt hat (Kool Killer ou l'insurrection par les signes. In: Interférences 3 [1975]).

²⁴ Fröhlich, Werner D.: Angst. Gefahrensignale und ihre psychologische Bedeutung. München 1982, S. 61.

²⁵ Fehr, Hans: Massenkunst im 16. Jahrhundert. Flugblätter aus der Sammlung Wickiana. Berlin 1924 (= Denkmale der Volkskunst, Hg. Wilhelm Fraenger, Bd. 1), S. 46.

²⁶ Horkheimer, Max, und Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (1944). Frankfurt am Main 1972, S. 46.

²⁷ Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964. Hg. Hoimar von Ditfurth. Stuttgart 1965, S. 37–38.

²⁸ Chojecka, Ewa: Zur Stellung des gedruckten Bildes im 15. und 16. Jahrhundert: Zwischen Kunstwerk und «Massenmedium». In: Reform, Reformation, Revolution. Ausgewählte Beiträge einer wissenschaftlichen Konferenz in Leipzig am 10. und 11. Oktober 1977. Hg. Siegfried Hoyer. Karl-Marx-Universität Leipzig 1980. S. 123–127, hier S. 125.

²⁹ Zwingli, Huldrych: Eine Antwort, Valentin Compar gegeben (27. April 1525). In: Sämtliche Werke, Bd. IV. Leipzig 1927, S. 35–159, hier S. 145–146.

³⁰ Ebenda, Bd. II. 1908, S. 704–708.

³¹ Lorenzer, Alfred: Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Frankfurt am Main 1981, S. 98.

³² Zitiert nach dem Vorwort. Als Text lag mir lediglich eine photomechanische Reproduktion vor, die als Bibliophiles Taschenbuch Nr. 30 (1978) in Dortmund (Harenberger Kommunikation) 1985 in der 3. Auflage erschien. In dieser Ausgabe wurde vom «Wörter=Register» nur die ersten drei Seiten und die letzte wiedergegeben, was klar macht, daß die Herausgeber die Neuartigkeit des *Orbis pictus* nicht erkannt hatten.

³³ Hartwig, Helmut: Sehenlernen, Bildgebrauch und Zeichnen – Historische Rekonstruktion und didaktische Perspektiven. In: Sehen lernen. Kritik und Weiterarbeit am Konzept Visuelle Kommunikation, S. 63–118, hier S. 65. Die Schrift ist mir nur als Separatdruck zugänglich, dem genauere bibliographische Angaben nicht zu entnehmen sind.

Vortrag, gehalten an der Arbeitstagung zur volkskundlichen Bildforschung am 15. September 1986 in Reinhausen bei Göttingen (überarbeitete Fassung).