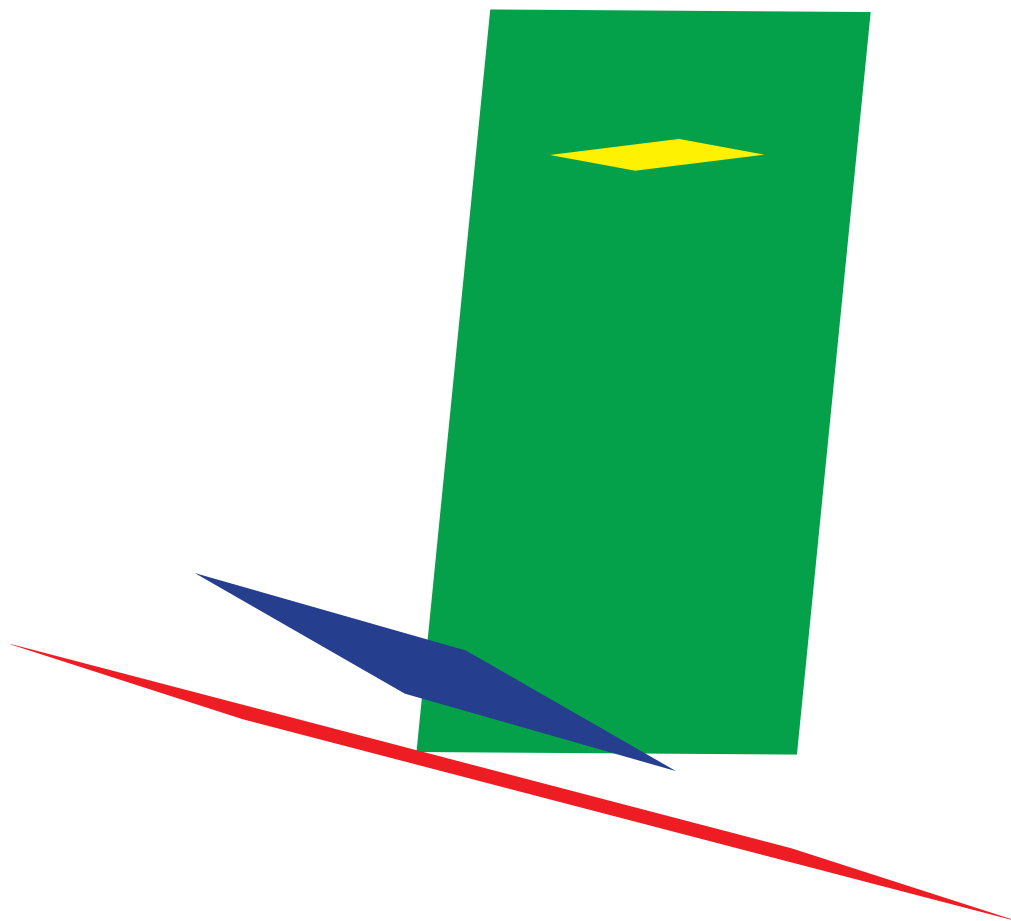


# Bildprotokoll Nr. 8

Vera Kaspar, Februar 2019



#### Ausgangsbild

*Boetius de Philosophico consolatu, siue de consolatio[n]e philosophi[a]*  
(Strassburg: Johann Grüninger, 1501), 110r. konsultiert in der Zentralbibliothek  
Zürich (Signatur: Ink K 169:2).

#### Kenntnisstand zum Bild

Das Bild befindet sich ebenfalls in dem von Johannes Grüninger gedruckten  
Buch (siehe Bildprotokoll Nr. 7). Dieser Holzschnitt ist jedoch doppelt so gross  
(11.5 cm x 14 cm) wie das des vorhergegangenen Bildprotokolls (5.5 cm x  
9 cm) und füllt somit eine halbe Seite im Buch aus. (Abb. 4) Es ist das  
Auftrittsbild für das fünfte Buch der *Consolatio philosophiae* (dt. *Trost der  
Philosophie*), einer Schrift des Philosophen Boethius aus dem 6. Jhd. Das  
Papier weist ein Loch<sup>1</sup> (vermutlich von einem Holzwurm) auf, welches sich auf  
dem abgebildeten Pferdeschwanz des hinteren Pferdes befindet. Oben rechts  
im Bild drückt die nächste Seite mit Schrift leicht durch.

#### Bezug zum Buch

*Consolatio V* pr. 1: zitiert nach Boethius, *Trost der Philosophie* (übersetzt von  
Karl Büchner, Stuttgart: Reclam, 2016).

#### Dialog

Im Bild sehen wir *Philosophia* diskutierend neben Boethius stehen. Sie sind in  
gleicher Grösse dargestellt, wie in der Abbildung 1 zu erkennen ist. Sie haben  
offensichtlich Blickkontakt. (Abb. 2) Beide Figuren haben jeweils ihre beiden  
Hände gestikulierend vor sich. Die Vermessung bestätigt die Vermutung,  
dass sogar jeweils zwei Hände parallel zueinander dargestellt werden. (Abb.  
3) Auch ihre Torsi sind parallel zueinander. Im Vordergrund sehen wir zwei  
Bauern; einer sitzt auf einem Pferd, der andere steht. Der reitende Bauer ist  
etwas kleiner abgebildet als der stehende Bauer, was aber mit der Darstellung  
der Raumtiefe (vorne – hinten) begründet sein könnte. Wie wir sehen können,  
wenden sich beide Bauern zu *Philosophia* und Boethius und wenden ihre  
Blicke zu ihnen hinauf. So bilden die Torsi und die Blickrichtungen der Bauern  
ein Dreieck mit *Philosophia* und Boethius in ihrer Mitte. (Abb. 2) Könnte dies  
als Kontaktaufnahme von Seiten der Bauern verstanden werden? *Philosophia*  
und Boethius scheinen sie nicht zu beachten. Bemerkenswert ist, dass die  
Gesten der Bauern auf den ersten Blick parallel zu *Philosophias* und Boethius'

Gesten zu sein scheinen; aber das bestätigt die Vermessung nicht. (Abb. 3) So wird ausgedrückt, dass *Philosophia* und Boethius dialogisieren und sich nicht von anderen Akteuren, wie den Bauern, stören lassen. Wie Catarina Zimmermann-Homeyer schreibt, stellt diese Illustration klar den Inhalt der ersten Prosa des fünften Buches dar (Abb. 4);<sup>2</sup> und wie wir auf der Abbildung 6 vergleichen können, weisen alle vier Eröffnungsbilder der jeweiligen Bücher Inhalte des jeweiligen Kapitels auf. Auf diese Weise standen die Illustrationen auch als Informationen für Interessierte zur Verfügung, die des Lesens nicht kundig waren. Ob, wie Gérard Genette schreibt,<sup>3</sup> Illustrationen nur ein Beiwerk, einen Paratext des Buches darstellen, lässt sich diskutieren. In diesem Fall spricht jedoch Zimmermann-Homeyers Argument dagegen. Der stehende Bauer hat einen Goldsack auf seinem Acker gefunden, was auch entsprechend dargestellt wird. Mit diesem Beispiel wird das Thema des Zufalls zwischen *Philosophia* und Boethius thematisiert.<sup>4</sup> *Philosophia* verwendet in diesem Zusammenhang die Metapher des Pfades, welche hier auch gut dargestellt wird, indem sie auf die Pfade in der Landschaft hinzuweisen scheint. Hier könnte die Frage auftauchen, ob der Goldsack nur ein *Parergon*<sup>5</sup> ist, ein Beiwerk im Bild. Er verweist jedoch auf ein bestimmtes inhaltliches Erzählmoment und ist deshalb meiner Meinung nach nicht „nur“ als Beiwerk gesehen.

#### Raum

*Philosophia* und Boethius erscheinen nicht im Kerker, sondern in einer hügeligen Landschaft. Dazu ein kurzer Rückblick: Das Ausgangsbild Madrid stellt einen Innenraum dar; das Ausgangsbild Wien eine Situation in einem Vorhof; die Ausgangsbilder Cambridge zeigen Innenräume; die Ausgangsbilder Berlin einen Innenraum, der durch Traumbilder bzw. kreisförmige Bilddetails Aussenräume zeigt. Zurück zum Ausgangsbild dieses Protokolls: *Philosophia* und Boethius stehen auf einem Feld vor den Toren einer Stadt, umgeben von Wegen, Flüssen und Hügeln. Was mir interessant erscheint, ist, dass gewisse Schraffierungsdetails wie hier im Bild unten links beim Fluss und seinem Ufer (Abb. 5) der Struktur von Holz gleichen, wie man es manchmal bei vollflächigen Holzschnitten betrachten kann. Ist dies bewusst so konzipiert worden? Ist es ein versteckter Hinweis darauf, dass dies nicht „nur“ eine Zeichnung, sondern eine Inkunabel<sup>6</sup> ist?<sup>7</sup> Im Gegensatz zu vielen handgemalten Boethius-Illustrationen haben wir es hier immerhin mit einem frühen Druck zu tun.<sup>8</sup>

## Geräte

Zum ersten Mal hält *Philosophia* kein Buch oder Zepter in ihren Armen. Auch Boethius hat auf diesem Bild kein Schreibwerkzeug. Einzig der Dialog der beiden wird hier abgebildet.

Vom Ausgangsbild zum Zielbild (s. auch Notate)

Das Ausgangsbild wurde in der Zentralbibliothek in Zürich konsultiert. Der Holzschnitt ist an den Illustrationsmotiven der vorhergehenden Handschriften<sup>9</sup> orientiert. Fließende Materialien wie Gewänder und Schleier der Personen wurden von mir nicht als Vektoren vermessen, da sie sich „bewegende“ Instanzen sind. Wie auch in den vorherigen Bildprotokollen wurden die Bilder am jeweiligen unteren Bildrand als Basis anhand von Vektoren bemessen. (Schwarze Linie, Abb. 1) Sehr interessant an diesem Bild ist, wie sehr die Winkel von *Philosophias* Gesten denen von Boethius gleichen. Um dies hervorzuheben, werden die parallelen Vektoren wie in den vorherigen Bildprotokollen zuerst einzeln und dann im Zielbild hervorgehoben. In den Bildanalysen werden Farben aus dem Farbraum CMYK benutzt, da sich diese visuell vom Ausgangsbild abheben. Diese stehen in keinerlei Verbindung zur Farbensymbolik aus dem Mittelalter. Für das Zielbild werden dezentere Farben benutzt, um dieses von den Analysen optisch zu unterscheiden. Grafisch werden diese Linien zu Flächen miteinander verbunden, wodurch neue Formen entstehen. Dass diese geometrisch und dynamisch dargestellt werden, spiegelt die Parallelitäten im Bildaufbau wider, welche auch eine mögliche Interpretation der Relationen zwischen den Figuren im Bild zum Ausdruck bringen.

## Verwendete Literatur

Boethius, *Trost der Philosophie* (übersetzt von Karl Büchner, Stuttgart: Reclam, 2016).

Derrida, Jacques, *Die Wahrheit in der Malerei* (Wien: Passagen, 2008),

Gamper, Rudolf, „Buchproduktion und Buchgestaltung im Mittelalter: ein Überblick“, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera* 51, Nr. 3 (2000): S. 6–13, zuletzt konsultiert online 20.03.2019, <https://www.e-periodica.ch/cnt-mng?pid=kas-002:2000:51::446>.

Genette, Gérard, *Paratexte – Das Buch vom Beiwerk des Buches* (Frankfurt a.M./New York: Campus, 1992).

Kiening, Christian *Fülle und Mangel – Medialität im Mittelalter* (Zürich: Chronos, 2016).

Zimmermann-Homeyer, Catarina, *Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2018).



1: Im Unterschied dazu „... war jede Handschrift eine Singularität, die man besonders gestaltete. Die Schrift besaß, geschrieben zum Beispiel mit massivem Goldauftrag auf Purpurgrund, eingegraben ins Pergament, unterbrochen durch Löcher und angepasst an die Unregelmässigkeiten des natürlichen Materials, eine haptische Qualität. Auf der Vorderseite schimmerte die Rückseite durch. Zeigehände am Rand hoben bestimmte Stellen hervor.“ Kiening, *Fülle und Mangel*, S. 181.

2: „Die meisten der Holzschnitte sind offenbar didaktisch-memorativ konzipiert. Die Bilder setzen zumeist einen Vers oder eine Allegorie um, welche die abstrakten Inhalte konkretisieren und gleichzeitig dem Leser als Orientierungshilfe im Buch zu dienen scheinen. Die Eröffnungsbilder zum dritten und fünften Buch setzen ganz bildhaft den Inhalt der jeweils ersten Prosa um, welche gleichzeitig den Inhalt des gesamten Buches charakterisiert. ... Ähnlich verhält es sich mit dem Holzschnitt zum fünften Buch, das die Vorsehung und den Zufall behandelt. Der halbseitige Holzschnitt setzt einen Vers der ersten Prosa ins Bild um, worin ein Bauer einen Sack Gold auf seinem Acker findet. Man sieht Boethius und die Philosophie in einer Flusslandschaft mit einer Stadt rechts hinten. Im Vordergrund pflügen zwei Bauern den Ackerboden, von denen einer einen kleinen Sack in der Hand hält. Unklar bleibt mir die Szene im Hintergrund: der Wind, der im Felsen ein Feuer anfacht.“ Zimmermann-Homeyer, *Illustrierte Frühdrucke*, S. 197.

3: „Ein literarisches Werk besteht ausschließlich oder hauptsächlich aus einem Text, das heißt (in einer sehr rudimentären Definition) aus einer mehr oder weniger langen Abfolge mehr oder weniger bedeutungstragender verbaler Äußerungen. Dieser Text präsentiert sich jedoch selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autorennamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen. Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu präsentieren: ihn präsent zu machen, und damit seine „Rezeption“ und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen. Dieses unterschiedlich umfangreiche und gestaltete Beiwerk habe ich an anderer Stelle und in Anlehnung an den mitunter mehrdeutigen Sinn dieser Vorsilbe im Französischen als Paratext des Werkes bezeichnet. Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein

Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.“ Genette, *Paratexte*, S. 9 f.

4: „Ich frage mich nämlich, ob nach deiner Meinung der Zufall überhaupt etwas, und was er sei. Da sagte jene: Ich beeile mich, die Schuld meines Versprechens abzutragen und dir die Straße zu öffnen, auf der du in die Heimat zurückfahren kannst. Dies aber, mag es auch sehr nützlich sein, es kennenzulernen, ist doch ein wenig von dem Pfad unseres Vorsatzes abgelegen, und es ist zu fürchten, dass du, durch Umwege ermüdet, nicht mehr die Kraft aufbringen kannst, den geraden Weg zu Ende zu gehen. [...] Sooft etwas um irgendeiner Sache willen geschieht, und aus bestimmten Gründen etwas anderes eintritt, als beabsichtigt wurde, so heißt das Zufall, wie z. B. Wenn jemand den Boden umgräbt, um einen Acker zu bestellen, und dabei eine Last vergrabenen Goldes findet. Man glaubt zwar, das sei zufällig geschehen, aber es ist nicht aus dem Nichts entstanden; denn es hat eigene Ursachen, deren plötzliches und unerwartetes Zusammentreffen einen Zufall bewirkt zu haben scheint. Hätte nämlich der Bauer nicht den Boden umgegraben, hätte nicht der Verstecker an dieser Stelle sein Geld mit Erde bedeckt, wäre das Gold nicht gefunden worden. Das sind also die Ursachen des zufälligen Gewinns, der aus sich kreuzenden und zusammenströmenden Ursachen, nicht aus dem Willen des Handelnden entstand. [...] Man kann also definieren: Zufall ist ein unvermutetes Geschehen aus zusammenströmenden Ursachen in Dingen, die eines Bestimmten wegen unternommen werden.“ Boethius, *Consolatio* V pr. 1 (dt. Übers. folgt: Boethius, *Trost der Philosophie*, S. 148 f).

5: „Selbst was man *Zieraten* (*parerga*) nennt, d.i. dasjenige, *was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört* und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie *Einfassungen* der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der *goldene Rahmen*, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen *angebracht*: so heißt er alsdann Schmuck, und tut der echten Schönheit Abbruch. [...] Also die *Gewänder an Statuen*, ein Beispiel unter anderen, haben die Funktion des *Parergons* oder des Schmucks (*ornement*). Das heißt, wie betont wird, was nicht intrinsisch (*interieur*) oder innerlich (*intrinsèque*) in die *ganze Vorstellung des Gegenstandes als*

*Bestandteil*, sondern was ihr nur *äußerlich als Zutat*, als Überschuss, als Zusatz, als Supplement gehört. [...] Diese Abgrenzung des Zentrums und der Gesamtheit der Vorstellung, ihres Innen und ihres Außen, mag schon ungewöhnlich scheinen. Wo beginnt und wo endet ein *Parergon*? Wäre jede Bekleidung ein *Parergon*. Die Slips und anderes. Was macht man mit völlig durchsichtigen Schleiern. Und wie lässt sich die Aussage in die Malerei übertragen? Zum Beispiel hält jene Lucretia von Cranach nur einen leichten Streifen durchsichtigen Schleiers vor ihr Geschlecht: Wo befindet sich das *Parergon*? Muss man den Dolch als ein *Parergon* betrachten, der kein Teil ihres nachten und natürlichen Körpers ist und dessen Spitze sie gegen sich gerichtet hält, in Kontakt mit ihrer Haut (allein die Spitze (*pointe*) des *Parergon* würde unter diesen Umständen ihren Körper berühren und zwar in der Mitte des Dreiecks, das von ihren Brüsten und ihrem Bauchnabel gebildet wird)? Ist das Halsband, das sie um ihren Hals trägt, ein *Parergon*? Es ist die Frage nach dem vorstellungsmäßigen und vergegenständlichten Wesen, nach seinem Innen und seinem Außen, nach den Kriterien, die für diese Abgrenzung in Anspruch genommen werden, nach dem Natürlichkeitswert, der hierbei vorausgesetzt wird, und, nebensächlich oder wesentlich, nach dem Platz des menschlichen Körpers oder seinem Privileg in dieser ganzen Problematik.“ Derrida, „Parergon“, in: Ders., *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 73, 77.

6: „Inkunabel: Terminus aus der Paläotypie für ‚Wiegendruck‘; Druckwerke mit beweglichen Lettern aus den ersten fünfzig Jahren des Buchdrucks; Buchdrucke aus der Zeit von Johannes Gutenbergs (um 1400–1468) frühesten Straßburger Experimenten um 1438 bis zum 31. Dezember 1500, als das eigentliche Druckerhandwerk sozusagen noch ‚in der Wiege‘ lag (siehe Schriftgeschichte). Plural Inkunabeln. Die erste Generation der Erst- bzw. Inkunabeldrucker des 15. Jahrhunderts werden als Prototypografen bezeichnet. Etymologisch vom lateinischen ‚incunabula‘ für ‚Wiege, Windeln‘ im metaphorischen Sinne für ‚Ursprung, Anfang, erste Kindheit‘. Vermutlich stammt der Terminus aus der 1640 bis 1657 entstandenen handschriftlichen Bibliografie ‚Antiquarum impressionum a primaeva artis typograficae origine et inventione ad usque annum secularem MD deductio‘ des Münsterschen Decanus (Domdekan in Münster) Bernhard von Mallinckrodt (1591–1664). Charakteristische [sic!] für eine Inkunabel ist, dass sie sich in Form, Schrift und Bildsprache noch sehr deutlich an der Kalligraphie orientieren [sic!]. Wiegendrucke mit ihren typischen, reich

ornamentierten Initialen haben in der Regel weder Titelblatt noch Impressum. Die üblichen bibliographischen Angaben sind in den ‚Incipit‘ genannten Einleitungssatz oder in das abschließende ‚Kolophon‘ des Textes eingefügt. Buchumschläge wurden in der Regel individuell und separat von Klosterbuchbindern, bürgerlichen Buchbindern und ‚Studentenbuchbindern‘ gefertigt, die vom Buchbesitzer direkt beauftragt wurden.“ Beinert, Wolfgang, „Inkunabel“, in: Ders. (Hg.), *Typolexikon.de. Lexikon der Typografie*, zuletzt konsultiert online 20.03.2019, <https://www.typolexikon.de/inkunabel>.

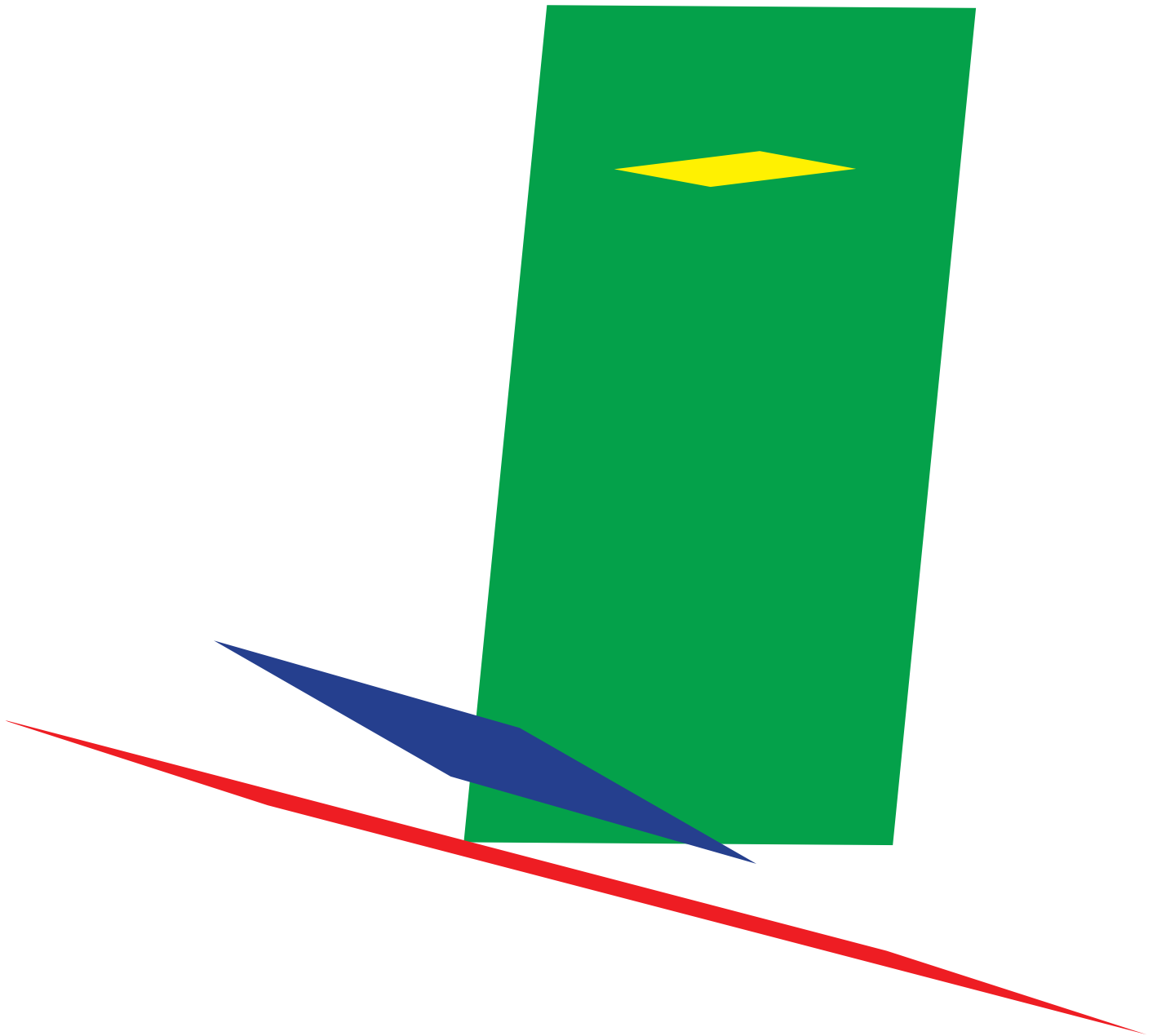
7: „Begrift man, wie seit Marshall McLuhan (1964) üblich, Medien als ‚extensions of man‘, als Erweiterungen der Sinne und des Gedächtnisses, so liegt es nahe, diese Erweiterungen evolutionsgeschichtlich zu ordnen: zunächst einmal der einzelne Mensch, dessen Körper als primäres Medium der direkten Kommunikation mit anderen Menschen dient, dann Schreib- und Druckmedien, die in verschiedene Etappen den Körper ausdehnen, schließlich elektronische und digitale Medien, die ihrerseits die anderen medialen Formen in hybrider Weise aufgreifen oder in sich aufheben können. So gedacht, interessieren vor allem die Innovationen und Revolutionen: der Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, von der Handschrift zum Buchdruck, von der körpernahen zur körperfernen Kommunikation, von den einfachen zu den komplexen und hybriden Formen.“ Kiening, *Fülle und Mangel*, S. 11.

8: „Die Herstellung und der Gebrauch von Büchern waren im Laufe des Mittelalters starken Veränderungen unterworfen. Bis ins Hochmittelalter kopierten hauptsächlich Geistliche in den Skriptorien der Klöster Bücher für den Gottesdienst und das Studium. Im Spätmittelalter weitete sich die Handschriftenproduktion immer rascher aus, bis im späten 15. Jahrhundert Drucke die Vermittlung von Texten übernahmen.“ Gamper, „Buchproduktion und Buchgestaltung“, S. 12.

9: „Bereits in den Handschriften-Miniaturen hat sich eine recht feste Ikonographie herausgebildet, die in die Holzschnitte der Druckausgaben übernommen wird. So sieht man Boethius meist im Kerker auf einem Bett liegend, nicht selten sind Bücher in der Gefängniszelle zu sehen; gelegentlich sitzt Boethius auch an einem Lesepult. Der Inhalt der Unterhaltung mit der Philosophie im jeweiligen Buch wird zumeist als Ausblick in eine Landschaft dargestellt, in der sich signifikante Szenen abspielen.“ Zimmermann-Homeyer, *Illustrierte Frühdrucke*, S. 191 f.











- 1) Grösse Torso und Kopf *Philosophia*: 20 mm
- 2) Torso und Kopf Boethius: 20 mm
- 3) Bauer reitend: 17 mm
- 4) Bauer stehend: 25 mm

Abb. 1

Bei der Vermessung der Oberkörper wird sichtbar, dass *Philosophia* und Boethius gleich gross (20 mm) dargestellt sind. Der reitende Bauer ist kleiner (17 mm) als die beiden und der stehende Bauer grösser (25 mm). Die parallelen Grössen werden jeweils unterstrichen dargestellt.





- 1) Winkel Blick *Philosophia*: 7 Grad
- 2) Blick Boethius: 7 Grad
- 3) Bauer reitend: 30 Grad
- 4) Bauer stehend: 135 Grad

Abb. 2  
Detail, Fotografie Vera Kaspar

*Philosophia* und Boethius haben offensichtlich Blickkontakt. Auch die beiden Bauern schauen zu *Philosophia* und Boethius hoch. Ihre Blickrichtungen bilden mit *Philosophia* und Boethius in der Mitte ein Dreieck. Der Winkel wird ausgehend vom unteren Bildrand (schwarze Linie, 0 Grad) berechnet.





- 1) Winkel *Philosophias* Torso und Kopf: 84 Grad
- 2) Boethius' Torso und Kopf: 84 Grad
- 3) *Philosophias* rechte Hand: 162 Grad
- 4) Boethius' linke Hand: 162 Grad
- 5) Bauer reitend: linker Unterarm: 160 Grad
- 6) *Philosophias* linke Hand: 150 Grad
- 7) Boethius' rechte Hand und Zeigefinger: 150 Grad
- 8) Bauer reitend, rechter Unterarm: 137 Grad
- 9) Bauer reitend, Torso: 73 Grad
- 10) Peitsche des Bauern auf dem Pferd: 76 Grad
- 11) Bauer stehend, rechter Unterarm: 142 Grad
- 12) Bauer stehend, linker Unterarm: 82 Grad
- 13) Bauer stehend, Torso: 116 Grad

Abb. 3  
Detail, Fotografie Vera Kaspar

*Philosophias* und Boethius' Torso und Kopf sind parallel zueinander (84 Grad) sowie auch *Philosophias* rechte und Boethius' linke Hand (162 Grad). Auch *Philosophias* linke und Boethius' rechte Hand sind parallel zueinander dargestellt (150 Grad). Interessant ist, dass die beiden Bauern ihre beiden Torsi zu den Protagonisten *Philosophia* und Boethius gerichtet halten (73 und 116 Grad). Auf den ersten Blick scheint es, als hielten die beiden Bauern ihre jeweiligen rechten Unterarme parallel zueinander. Nach Vermessung wird jedoch ersichtlich, dass sie sich um 5 Grad unterscheiden (137 und 142 Grad).



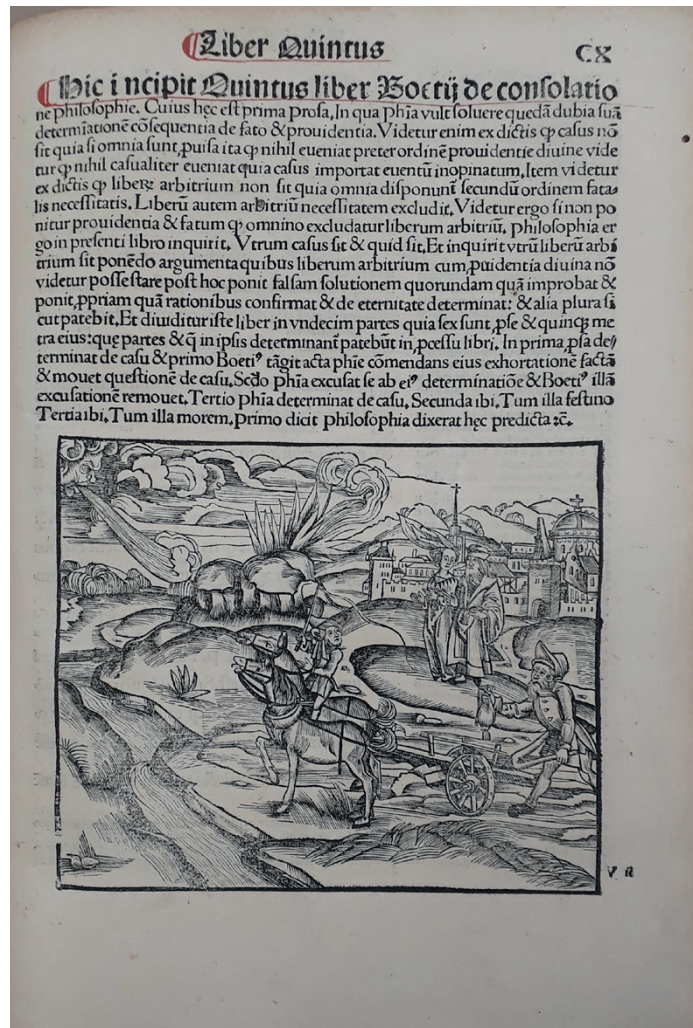
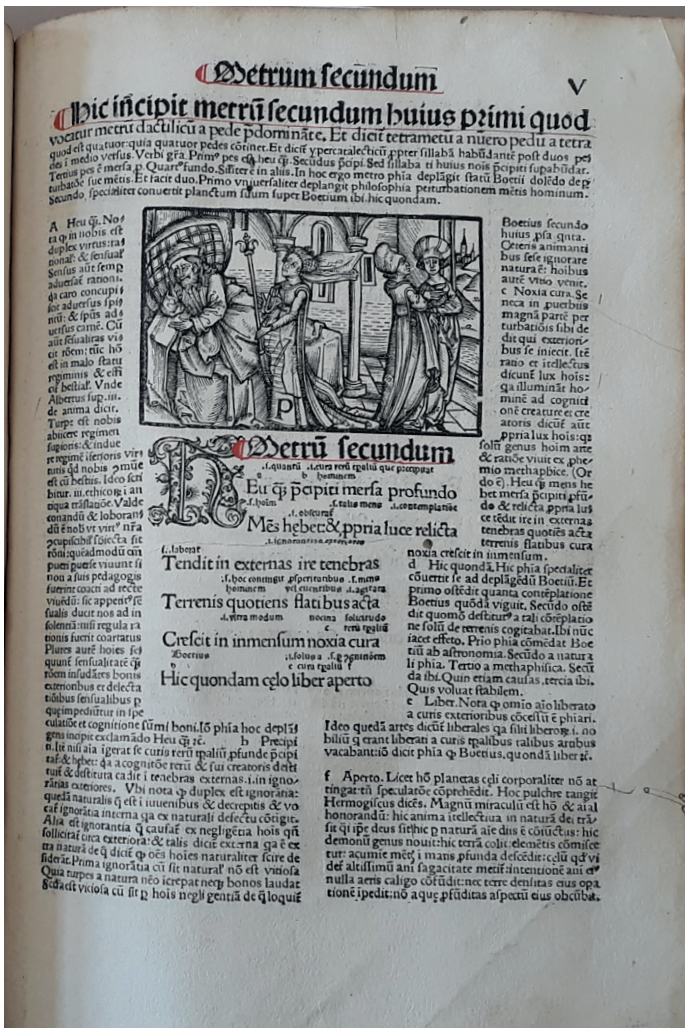


Abb. 4

Vergleich mit der ganzen Seite des Bildes aus dem Bildprotokoll Nr. 7 (links) Fotografie Vera Kaspar



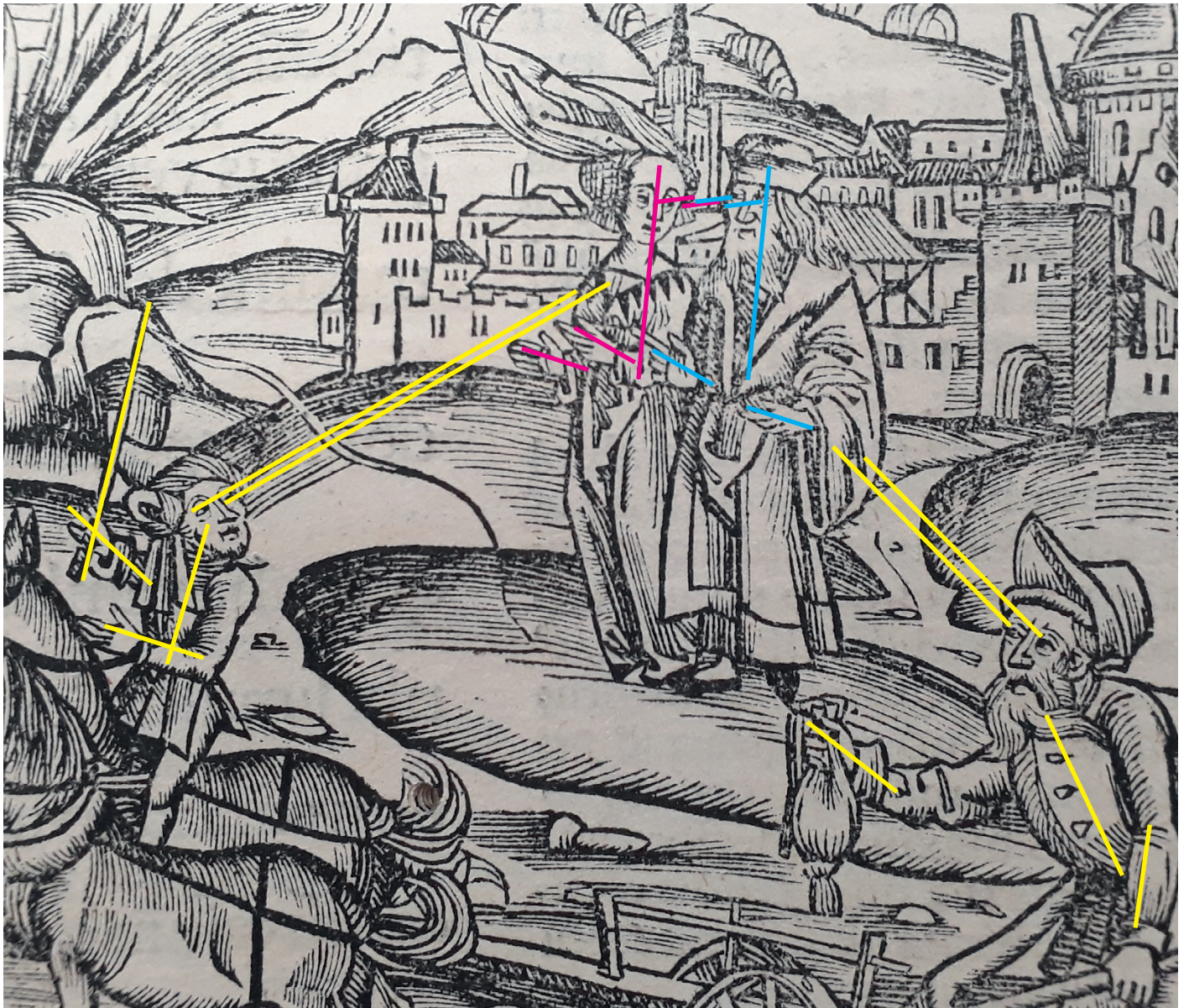
Abb. 5

Detail, Fotografie Vera Kaspar

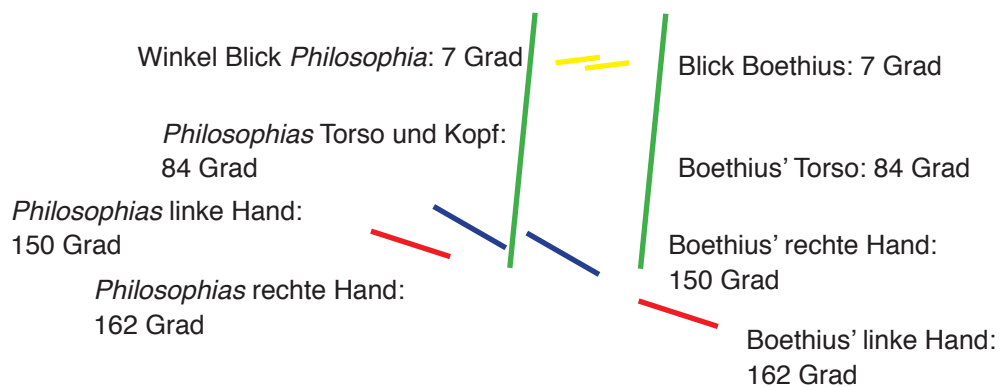




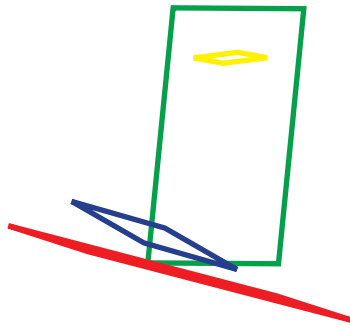




Hier werden alle Bemessungen, Vektoren nochmals aufgezeigt.



Hier werden die Vektoren nochmals ausgewiesen, welche eine Parallelität zu einem anderen Vektor bzw. Objekt im Bild haben. In den vorherigen Bildanalysen werden Farben aus dem Farbraum CMYK benutzt, da sich diese visuell vom Ausgangsbild abheben. Für das Zielbild werden dezentere Farben benutzt, um dieses von den Bemessungen optisch zu distanzieren.



Die parallelen Vektoren werden jeweils durch verbindende Linien hervorgehoben, die im Zielbild (s. S. 8) dann zu einer Fläche werden.