Joachim Hamm

Intermediale Varianz

Sebastian Brants ‚Narrenschiff' in deutschen Ausgaben des 15. Jahrhunderts

erschienen in:

Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma. In Verbindung mit Horst Brunner und Freimut Löser herausgegeben von Dorothea Klein. Wiesbaden 2016, S. 223-240.

Inhalt

Vorwort VII

Freimut Löser
Überlieferungsgeschichte(n) schreiben 1

Johannes Janota
Zu Grenzen des überlieferungsgeschichtlichen Paradigmas
Die lateinischen Osterfeiern als Beispiel 21

Bernhard Schnell
Zur Text- und Überlieferungsgeschichte des ‚Arzneibuchs' Ortolfs von Baierland 43

Jürgen Wolf
Sammelhandschriften – mehr als die Summe der Einzelteile 69

Stefan Tomasek
Die Bedeutung der Medialität für das Textverständnis
Das Beispiel der ‚Würzburger Liederhandschrift' 83

Laurentiu Gafiuc
Hefte mit Predigten Meister Eckharts im Umlauf 101

Markus Vinzent
Meister Eckharts lateinische Texte, überlieferungsgeschichtlich gelesen –
am Beispiel seiner Pariser Quästionen 123

Michael Hopf
Meister Eckharts Tochter trifft den armen Menschen
Überlieferungsgeschichtliche und philosophische Bemerkungen zu einer
Eckhart-Legende 135

Ben Morgan
Überlieferungsgeschichtliche Aspekte zur Geschichte des Individuums im
14. und 15. Jahrhundert 153

Dagmar Gottschall und Loris Sturlese
Altdeutsche Mystik in niederländischer Überlieferung
Zu anonymer Traktatliteratur im deutsch-niederländischen Kulturraum 163

Udo Kühne
Von der Handschrift zum Druck, von der Fassung zur Auflage
Veränderungen der Überlieferungssituation durch den Medienwechsel um 1500
und mögliche textgeschichtliche Konsequenzen 185

Bernd Posselt
Überlieferungsgeschichte und Inkunabelforschung
Handschrift und Druck in der Textgeschichte der ‚Schedelschen Weltchronik' . . 197

Joachim Hamm
Intermediale Varianz
Sebastian Brants ‚Narrenschiff' in deutschen Ausgaben des 15. Jahrhunderts . . . 223

Andreas Bihrer
Variable göttliche Offenbarungen
Überlieferungsgeschichtliche Perspektiven der Forschung zu Visionen und
Jenseitsreisen im Mittelalter 241

Claudia Märtl
Eneas Silvius Piccolomini überlieferungsgeschichtlich betrachtet 263

Konstantin Voigt
Chancen und Grenzen des überlieferungsgeschichtlichen Paradigmas für eine
Edition des ‚Neuen Liedes' 283

Franz-Josef Holznagel
wil gi horen enen sanck?
Zum Konzept einer Medienkulturgeschichte der Lyrik in den handschriftlichen,
weltlichen Liederbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts 307

Regina Toepfer
Theater und Text in der Frühen Neuzeit
Impulse des überlieferungsgeschichtlichen Konzepts für die Dramenforschung . 337

Michael Stolz
Von den Fassungen zur Eintextedition
Eine neue Leseausgabe von Wolframs ‚Parzival' 353

Elisabeth Lienert
Konzeptionelle und praktische Probleme der Dietrichepik-Edition 389

Manuel Braun, Sonja Glauch, Florian Kragl
Grenzen der Überlieferungsnähe
Aus der Werkstatt der Online-Edition ‚Lyrik des deutschen Mittelalters' (LDM) . 401

Abkürzungen 425

Register 429

Autoren und Herausgeber 445

Joachim Hamm

Intermediale Varianz

Sebastian Brants ‚Narrenschiff' in deutschen Ausgaben des 15. Jahrhunderts

1. Der Titelholzschnitt des ‚Narrenschiffs' als piktorale Exposition

Am 11. Februar 1494 erscheint in Basel das ‚Narrenschiff' im Druck.[1] Die Revue von 109 Narren, die Sebastian Brant hier in Wort und Bild präsentiert, wird von einem Titelholzschnitt eröffnet. Das ganzseitige Bild [Abb. 1] zeigt Narrenwagen und Narrenschiff, beide vollbesetzt und auf dem Weg ins imaginäre Narrenland. Im unteren Bildregister, auf dem Wasser, herrscht fröhliches Chaos. Von Backbord achtern nähert sich ein Boot mit Nachzüglern, die noch an Bord wollen, doch das Schiff hat bereits abgelegt. Seine närrische Besatzung ist allerdings nicht recht bei der Sache, ein jeder schaut in eine andere Richtung, nur keiner nach vorne. Es mangelt an Borddisziplin – und an einem Steuermann: Niemand fühlt sich fürs Navigieren zuständig. Doch dies ist nicht weiter gravierend, da das Schiff weder Steuerruder noch Segel besitzt. Mag es auch manövrierunfähig sein, so flattert doch stolz die Schellenflagge im Wind, und jeder Narr weiß, wohin die Reise geht: *ad Narragoniam!*

Sebastian Brant und sein Verleger Johann Bergmann von Olpe haben mit diesem Holzschnitt wesentliche Aspekte ihres Narrenbuchs ins Bild gesetzt: die kohärenzstiftende Leitmetapher der Schifffahrt, die auf die Unwägbarkeiten des menschlich-närrischen Lebenswegs verweist, die innovative Idee der typisierten Narrenfigur, die jeweils für ein bestimmtes Laster oder Fehlverhalten steht, oder den Modus moraldidaktischer Belehrung *ex negativo*. Auch die parodistisch gewendete *imitatio* der Moralsatire klingt im Titelbild an, und dies ganz im Wortsinne, denn es wird Musik eingespielt: Die Choralnotation zu *Gaudeamus omnes* im unteren Register zitiert, wie GÜNTER HESS gezeigt hat, die Introitus-Antiphon zum Allerheiligenfest und verfremdet diese „Formel heiliger Festfreude […] zum paraliturgischen Gesang am Hochfest *Aller Narren*" – ein gelehrter Spaß Sebastian Brants, dessen Narren, wie es im Kolophon heißt, *vff die Vasenaht* ihre *kirchwich* feiern.[2]

---

1 Vgl. Sebastian Brant: Das ‚Narrenschiff'. Studienausgabe. Mit allen 114 Holzschnitten des Drucks Basel 1494 hg. von JOACHIM KNAPE. Stuttgart 2005 (RUB 18333; zit.); Sebastian Brants ‚Narrenschiff'. Hg. von FRIEDRICH ZARNCKE. Leipzig 1854 (ND Hildesheim 1961); Sebastian Brant: Das ‚Narrenschiff'. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben hg. von MANFRED LEMMER. 4., erw. Aufl. Tübingen 2004 (Neudrucke Deutscher Literaturwerke N. F. 5). Zu Autor und Werk vgl. JOACHIM KNAPE: Brant (Titio), Sebastian. In: VL Humanismus, Bd. 1 (2008), Sp. 247–283; Sebastian Brant. Forschungsbeiträge zu seinem Leben, zum ‚Narrenschiff' und zum übrigen Werk. Hg. von THOMAS WILHELMI. Basel 2002; Sebastian Brant (1457–1521). Hg. von HANS-GERT ROLOFF [u. a.]. Berlin 2008; Sebastian Brant und die Kommunikationskultur um 1500. Hg. von KLAUS BERGDOLT [u. a.]. Wiesbaden 2010 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 26).

2 Zum Zitat des Tropus *Gaudeamus omnes in Domino diem festum celebrantes* vgl. GÜNTER HESS: Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen

Der Titelholzschnitt ist darüber hinaus von Aufschluss, verweist er doch auch auf die besondere Medialität des Narrenbuchs, das mit 114 großformatigen Holzschnitten ausgestattet ist und die Narrentypen in Text und Bild vorstellt. Dass Brant mit dieser Medienkombination weit mehr als nur eine Illustrierung des Textes beabsichtigte, erweist sich am Holzschnitt und seiner *subscriptio*: Das Titelbild kündigt, wie JAN-DIRK MÜLLER gezeigt hat,[3] nicht vornehmlich ein Buch an, vielmehr stellt es einen Vorgang dar, der sich vor den Augen des Lesers abspielt. Die Narren präsentieren sich in Aktion, sie werden nicht beschrieben, sondern führen sich selbst vor. Der Effekt wird noch verstärkt durch die unter den Titelholzschnitt gesetzte Apostrophe *Zů schyff zů schyff brůder! Eß gat/ eß gat!*, die zwei Adressaten anspricht: die Narren im Bild, die in das Narrenschiff einsteigen sollen, und den Leser, der mit dessen Lektüre beginnen soll.[4] Die buchmediale Re-Präsentation im ‚Narrenschiff' wird immer wieder durch eine „Suggestion von Präsenz"[5] zurückgedrängt, die den Leser zum Augenzeugen macht. In die Sprache der Rhetorik übersetzt: Aus dem Zusammenwirken von detaillierter Anschaulichkeit (*enargeia*) und Verlebendigung (*energeia*) entsteht vergegenwärtigende *evidentia*, die augenscheinlich ist und daher unmittelbar einleuchtet. Brants Titelholzschnitt ist eine piktorale Exposition, die nicht nur Thema, Metaphorik und Sprechmodus des Narrenbuchs vorwegnimmt, sondern seine besondere auf *evidentia* ausgerichtete Medialität ausstellt, welche die Wahrheit der vorgeführten Narreteien anschaulich, gegenwärtig und unmittelbar einsichtig machen will.

2. Intermedialität und Überlieferungsgeschichte

Im Titelholzschnitt kündigt sich eine Intermedialität[6] an, die für Brants Moralsatire von grundlegender Bedeutung ist. Das ‚Narrenschiff' präsentiert sich als *narren spiegel*, und

---

Literatur des 16. Jahrhunderts. München 1971 (MTU 41), S. 246–248, hier S. 248. Im Kolophon des ‚Narrenschiffs' heißt es: *Gedruckt zů Basel vff die Vasenaht / die man der narren kirchwich nennet* (fol. v4v). Die Choralnotation finde sich auch im zweiten einleitenden Holzschnitt, der das Narrenschiff darstellt (fol. a1v).

3 Zur Interpretation des Titelholzschnitts und zum frühneuzeitlichen Evidenz-Begriff (samt seiner semantischen Unschärfen) vgl. JAN-DIRK MÜLLER: *Evidentia* und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit. In: *Evidentia*. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. Hg. von GABRIELE WIMBÖCK [u. a.]. Münster 2007, S. 57–81; vgl. auch KNAPE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1]), S. 78–81, hier S. 79. Zur *evidentia* in Sebastian Brants bebilderter Vergilausgabe (Straßburg 1502) vgl. JOACHIM HAMM: Paratextualität und Intermedialität in Sebastian Brants ‚Vergilius pictus' (Straßburg 1502). In: Diesseits des Laokoon. Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Hg. von JÖRG ROBERT und WOLF GERHARD SCHMIDT (im Druck).

4 Vgl. MICHAEL RUPP: ‚Narrenschiff' und ‚Stultifera navis'. Deutsche und lateinische Moralsatire von Sebastian Brant und Jakob Locher in Basel 1494–1498. Münster 2002 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 3), S. 112.

5 MÜLLER, *Evidentia* und Medialität [Anm. 3], S. 58.

6 Zum nach wie vor unscharfen Intermedialitätbegriff vgl. IRINA RAJEWSKY (Intermedialität. Tübingen 2002 [UTB 2261]), die zwischen „Medienkombination", „Medienwechsel" und „intermedialen Bezügen" unterscheidet. Mit Blick auf das ‚Narrenschiff' ist insbesondere die Medienkombination von Belang, verstanden als das Zusammenspiel zweier konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, das

dies auch in buchgestalterischer Hinsicht: Der Leser soll in das aufgeschlagene Buch blikken und in Text u n d Bild erkennen, welcher Narr er ist.[7] Die Sinnvermittlung erfolgt, wie noch zu erläutern ist, durch das mediale Zusammenspiel von Text, Bild und Typographie im Bezugsraum des Buch- und Seitenlayouts: JOACHIM KNAPE spricht von einem „Bildbuch", einem „semiotisch komplexe[n] Ensemble von sprachlichen, bildlichen und ornamentalen Komponenten",[8] die auf eigene medienspezifische Weise zur Bedeutungskonstitution beitragen.

Dass in solchen frühneuzeitlichen „Bildbüchern" die Sinnvermittlung intermedial erfolgt[9] (wobei beim ‚Narrenschiff' „der Text die Regie" führt[10]), hat, wendet man sich der Überlieferungsgeschichte zu, methodische Konsequenzen. Eine rein textgeschichtliche

---

zur Bedeutungskonstitution des Gesamtprodukts beiträgt, ja neue Bedeutung als intermedialen Effekt entstehen lässt. Zu vormodernen Erscheinungsformen von „Intermedialität", die bei RAJEWSKY nicht in den Blick kommen, vgl. u. a. HORST WENZEL: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995; Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000. Hg. von ULRICH SCHMITZ und HORST WENZEL. Tübingen 2003; Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Hg. von HORST WENZEL und C. STEPHEN JAEGER. Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195); MICHAEL CURSCHMANN: Wort–Bild–Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit. 2 Bde. Baden-Baden 2007; Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von GERALD KAPFHAMMER [u. a.]. Münster 2007 (Tholos – Kunsthistorische Studien 2); Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften. Hg. von ECKART CONRAD LUTZ [u. a.]. Zürich 2010 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 11); Bild und Text im Mittelalter. Hg. von KARIN KRAUSE und BARBARA SCHELLEWALD. Köln 2011. Zur Frühen Neuzeit vgl. jetzt BIRGIT EMICH: Bildlichkeit und Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Eine interdisziplinäre Spurensuche. In: Zeitschrift für Historische Forschung 35 (2008) 31–56; JAN-DIRK MÜLLER: Das Bild – Medium für Illiterate? Zu Bild und Text in der Frühen Neuzeit. In: Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und in Japan. Hg. von RYOZO MAEDA [u. a.]. München 2007, S. 71–104; ROBERT/SCHMIDT, Diesseits des Laokoon [Anm. 3].

7 Vgl. Brants Vorrede: *Den narren spiegel ich diß nenn / Jn dem ein yeder narr sich kenn / Wer yeder sy wurt er bericht / Wer recht in narren spiegel sicht* (v. 31–34) und die Holzschnitte zu Kap. 4, 60 und 92. Das beliebte Motiv erscheint u. a. auch in Brants ‚Freidanck' (Straßburg 1508), fol. 20r (Kap. 16).

8 KNAPE, ‚Narrenschiff' [Anm 1], S. 51. Vgl. JOACHIM KNAPE: Mnemonik, Bildbuch und Emblematik im Zeitalter Sebastian Brants (Brant, Schwarzenberg, Alciati). In: Mnemosyne. Fs. Manfred Lurker. Hg. von WERNER BIES und HERMANN JUNG. Baden-Baden 1988, S. 133–178; ders.: Der Medien-Narr. Zum ersten Kapitel von Sebastian Brants ‚Narrenschiff'. In: BERGDOLT, Sebastian Brant [Anm. 1], S. 253–271.

9 Die Frühe Neuzeit ist nicht nur eine Blütezeit des Paratexts, sondern vielmehr auch eine höchst kreative Experimentierphase der Intermedialität, vgl. jetzt SERAINA PLOTKE: Emblematik vor der Emblematik. Der frühe Buchdruck als Experimentierfeld der Bild-Text-Beziehungen. In: ZfdPh 129 (2010) 127–142; KARL A. E. ENENKEL: Illustrations as Commentary and Reader's Guidance. The Transformation of Cicero's ‚De Officiis' into a German Emblem Book by Johann of Schwarzenberg, Heinrich Steiner, and Christian Egenolff (1517–1520; 1530/1531; 1550). In: Transformations of the Classics via Early modern Commentaries. Hg. von KARL A. E. ENENKEL. Leiden, Boston 2014 (Intersections 29), S. 167–259; Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen. Hg. von FRIEDER VON AMMON und HERFRIED VÖGEL. Münster 2008 (Pluralisierung & Autorität 15); HAMM, Paratextualität und Intermedialität [Anm. 3].

10 Vgl. KNAPE, Brant [Anm. 1], Sp. 253.

Betrachtung würde ausblenden, was das ‚Narrenschiff' recht eigentlich ausmacht: seine konstitutive Bimedialität. Berücksichtigt man diese, dann ergeben sich Fragen nach der geschichtlichen Eigenbewegung des intermedialen Gefüges: Wird es beweglich, sobald das ‚Narrenschiff' in die Überlieferung eintritt, oder ist es ein stabiles und stabilisierendes Element? Inwieweit sind die medialen Konstellationen Indizien für den historischen Gebrauch, Hinweise auf den „Sitz im Leben"? Wie reagiert das Bild-Text-Arrangement auf neue Gebrauchssituationen, auf gewandelte Leserinteressen, auf veränderte Produktionsbedingungen? Lässt sich, neben bzw. statt der textuellen, von „intermedialer Varianz" sprechen? Wenn Redaktoren eingreifen, zielen sie dann auf Text oder Bild, oder manipulieren sie auch deren Interaktion? Und schließlich: Welche Rolle spielt die Autorschaft des Moralsatirikers, die Brant so stark exponiert?

Das ‚Narrenschiff' bietet sich für eine solchermaßen erweiterte überlieferungsgeschichtliche Betrachtung[11] an. Als Hauptwerk der christlich-humanistischen Moralsatire und Gründungsdokument der frühneuzeitlichen Narrenliteratur war es in einer außerordentlichen Breite des Gebrauchs historisch wirksam und hat die europäische Literaturlandschaft nachhaltig geprägt. Von seinen literarischen Bearbeitungen ganz abgesehen, ist die Überlieferung des ‚Narrenschiffs' so breit wie vielfältig:[12] Zu Brants Lebzeiten, bis 1521, erschienen nach der *editio princeps* fünf weitere autorisierte Auflagen, daneben vier Nachdrucke und eine interpolierte Fassung mit vier Neuauflagen. Nur verwiesen sei hier auf die lateinische Übersetzung durch Brants Schüler Jakob Locher, die mit acht Auflagen zwischen 1497 und 1500 die europäische Verbreitung des ‚Narrenschiffs' ermöglichte und mehrere Übertragungen in die Volkssprachen initiierte.[13] Im Verlauf seiner bis ins 17. Jahrhundert reichenden Überlieferung wurde das ‚Narrenschiff' gekürzt, ergänzt,

---

11 Vgl. KURT RUH: Überlieferungsgeschichte mittelalterlicher Texte als methodischer Ansatz zu einer erweiterten Konzeption von Literaturgeschichte. In: Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Hg. von KURT RUH. Tübingen 1985 (TTG 19), S. 262–272; GEORG STEER: Gebrauchsfunktionale Text- und Überlieferungsanalyse. In: ebd., S. 5–36; WERNER WILLIAMS: Die überlieferungsgeschichtliche Methode – Rückblick und Ausblick. In: IASL 25 (2000) 1–21; und künftig FREIMUT LÖSER: Überlieferungsgeschichte und New Philology. Methodische Varianten in der Altgermanistik. Habil.-Schrift (masch.) Würzburg 2000 (erscheint in den ‚Imagines Medii Aevi').

12 Vgl. die Übersicht im Marburger ‚Repertorium zur Übersetzungsliteratur im deutschen Frühhumanismus', vgl. http://mrfh.de/40803 (Abruf 29.8.2014). Grundlegend zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte sind ZARNCKE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1] und MANFRED LEMMER: Studien zur Wirkung von Sebastian Brants ‚Narrenschiff'. Halle/S. 1981. Methodisch wegweisend JAN-DIRK MÜLLER: Literarischer Text und kultureller Text in der Frühen Neuzeit am Beispiel des ‚Narrenschiffs' von Sebastian Brant. In: Zwischen den Disziplinen? Perspektiven der Frühneuzeitforschung. Hg. von HELMUT PUFF und CHRISTOPHER WILD. Göttingen 2003, S. 81–101. Eine umfassende Darstellung der Überlieferungsgeschichte ist nach wie vor ein Desiderat. Als neuere Beiträge hierzu vgl. SILKE MAUSOLF-KIRALP: Die *traditio* der Ausgaben des ‚Narrenschiffs' von Sebastian Brant mit besonderer Berücksichtigung der Straßburger Editionen. Aachen 1997; ANNIKA ROCKENBERGER: Produktion und Drucküberlieferung der *editio princeps* von Sebastian Brants ‚Narrenschiff' (Basel 1494). Eine medienhistorisch-druckanalytische Untersuchung. Frankfurt a. M. 2011.

13 Hierzu RUPP, ‚Narrenschiff' [Anm. 3]; NINA HARTL: Die ‚Stultifera navis'. Jakob Lochers Übertragung von Sebastian Brants ‚Narrenschiff'. Bd. 1,1: Untersuchung und Kommentar; Bd. 1,2: Teiledition und Untersuchung. Münster 2001 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 1).

aktualisiert, übersetzt und kommentiert. Außerordentlich stabil erweisen sich hierbei die Kapitelunterteilung und die sinnerschließende und strukturgebende Bimedialität. Brants Werk bleibt, trotz aller Veränderungen, ein Narren-Bildbuch.

Hinzu kommt der Aspekt der Autorschaft. In den Paratexten des ‚Narrenschiffs' markiert Brant diese deutlich und insistiert darauf, nicht nur die Spruchgedichte, sondern auch die Bilder selbst „gemacht" zu haben: Auch für die Holzschnitte wird eine zumindest konzeptionelle Autorschaft beansprucht.[14] Die Forschung geht davon aus, dass Brant in der Tat bei seinen Bildbuchprojekten den Holzschneidern beratend zur Seite stand, die Bildinhalte festlegte und bisweilen sogar Vorzeichnungen anfertigte, ja überhaupt eng mit der Offizin kooperierte, die buchgestalterische Einrichtung seiner Werke anleitete und ihre Drucklegung überwachte.[15] Seine Autorsignaturen (man sollte eher von kräftigen Stempeln sprechen) hat Brant nicht nur in den Paratexten, sondern auch in den Spruchgedichten des ‚Narrenschiffs' hinterlassen. Sie begrenzen die tendenziell offene Textform der Moraldidaxe, die sich aufgrund ihrer additiven Kapitelstruktur für Erweiterung angeboten hätte, und prägen das ‚Narrenschiff' nachhaltig – und dies ist von überlieferungsgeschichtlicher Relevanz.

Wenn ich mich den intermedialen Konstellationen des ‚Narrenschiffs' und ihrer Bewegung in der Überlieferung zuwende, so beschränke ich mich an dieser Stelle auf die drei wichtigsten deutschsprachigen Überlieferungsgruppen im 15. Jahrhundert:[16] auf die von Brant autorisierten Basler Ausgaben des ‚Narrenschiffs' von 1494, 1495 und 1499, auf den Nürnberger Nachdruck von 1494 und auf die sog. interpolierte Straßburger Fassung von 1494/5.

3. Das 17. Kapitel in der Erstausgabe und in autorisierten Folgeausgaben

Als Beispiel dient mir das 17. Kapitel ‚Von vnnutzem richtum', zunächst in der Basler Erstausgabe von 1494.[17] In der Grundform des Seitenlayouts (vgl. Abb. 2) nehmen die

---

14 Vgl. ‚Ein vorred in das narren schyff', v. 25: *Der bildniß jch hab har gemacht.* Zu den Autorsignaturen, die über die rahmenden Paratexte hinaus in die Narrensatire hineinwuchern, und zu Brants ambitionierten Dichtungskonzept vgl. KNAPE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. 28–33.

15 KNAPE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. 18 spricht von der „symbiotischen Dreierkonstellation zwischen Autor, Verleger und Drucker". Vgl. zudem THOMAS CRAMER: *Der bildniß ich hab har gemacht* – noch einmal: Zu Text und Bild im ‚Narrenschiff'. In: PBB 111 (1989) 314–335. Auch nach dem Wechsel nach Straßburg 1501 arbeitete Brant eng mit den Offizinen zusammen, vgl. HAMM, Paratextualität und Intermedialität [Anm. 3] und NIKOLAUS HENKEL: Das Bild als Wissenssumme. Die Holzschnitte in Sebastian Brants Vergil-Ausgabe, Straßburg 1502. In: Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg. Hg. von STEPHEN MOSSMAN [u. a.]. Berlin, Boston 2012, S. 379–410.

16 Christine Grundig M. A. bereitet eine Dissertation vor, in der sie volkssprachige Bearbeitungen des ‚Narrenschiffs' im 15. Jahrhundert untersucht und hierbei die Beweglichkeit des Bild-Text-Ensembles in den Blick nimmt. Die Dissertation entsteht in dem von Brigitte Burrichter und mir geleiteten Projekt ‚Narragonien digital', das im Rahmen des Würzburger BMBF-Projekts ‚Kallimachos' die Möglichkeiten digitaler Editionen am Beispiel der ‚Narrenschiffe' des 15. Jahrhunderts auslotet, vgl. http://www.kallimachos.de (Abruf 7.3.2015).

17 Basel (Bergmann von Olpe), 11.2.1494 (GW 5041, MFRH 40803), vgl. ZARNCKE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. XCIX–CI; ROCKENBERGER, Produktion [Anm. 11], S. 21–23. Nachweis von Exemplaren

einzelnen Kapitel je eine Doppelseite ein. Die linke (Verso-)Seite zeigt den Holzschnitt. Über diesem steht ein drei- oder vierversiges Motto, welches das Thema zusammenfasst. Unter dem Holzschnitt steht der Titel des Kapitels, darunter der Reimpaarspruch über den jeweiligen Narren. Diese Spruchdichtung umfasst im ersten Teil des ‚Narrenschiffs' stets entweder 34 Knittelverse, wie in unserem Beispiel, so dass ein Kapitel genau zwei Seiten einnimmt. Oder aber sie ist 94 Verse lang, so dass das Kapitel genau vier Seiten einnimmt. Erst im zweiten Teil begegnen auch längere Kapitel, und gegen Ende hin, ab Kap. 76, kommt das Layout zunehmend aus dem Takt.[18] In der Grundform präsentiert sich die Narrheit im aufgeschlagenen Buch als Arrangement textueller, bildlicher und typographischer Elemente. Die Mottoverse geben das Thema an, in Kapitel 17 lauten sie:

Wer gůt hat / vnd ergetzt sich mit
Vnd nit dem armen do von gytt
Dem wurt verseit / so er auch bit. (fol. c7v)[19]

Wer sich an gehortetem Besitz erfreut und nicht mit dem Armen teilt, kann seinerseits in der Not keine Hilfe erwarten. Das unter den Holzschnitt gesetzte Spruchgedicht führt dies genauer aus: Es beklagt die unselige Herrschaft des Herrn Pfennig, des personifizierten Reichtums, und die Missachtung des armen Weisen auf Erden. Wer Geld hat, sei Herr auf der Welt, jedoch: *Wer syn or / vor dem armen stopfft // den hőrt got nit, so er ouch klopft* (v. 33f.).

Die Lehre, dass nicht geteilter Reichtum vor Gott nicht hilft, wird medial aufbereitet und vermittelt. Der Holzschnitt verweist auf den Reimpaarspruch und wird seinerseits durch Mottoverse und Überschrift erläutert. Die Mottoverse beziehen sich auf den Holzschnitt, aber auch auf Überschrift und Spruchgedicht, und letzteres wird im Kapiteltitel zusammengefasst und durch den Holzschnitt ins Bild gesetzt. Die einzelnen Elemente einer Seite sind aufeinander bezogen und interagieren. Das Layout ist nicht statisch, sondern beweglich, zur rhetorischen Veranschaulichung tritt die intermediale Verlebendigung und der Präsenzeffekt der *evidentia*.

Wie die Kapitelaussage sich aus dem Zusammenspiel der Einzelelemente ergibt, erweist der Holzschnitt von Kapitel 17 [Abb. 2]. Er zeigt einen älteren Armen, der vor dem Haus eines reichen, seine Münzen hortenden Narren liegt. Die Hunde, die an seinen Beinen lecken, geben den entscheidenden ikonographischen Hinweis: Es handelt sich um den Armen Lazarus, der, wie es in Lucas 16 heißt, vergeblich auf die Brotkrumen vom Tisch des Reichen hoffte und zu dem stattdessen Hunde kamen, um an seinen Geschwüren zu lecken. Als Lazarus starb, fand er in Abrahams Schoß Tröstung, der geizige Reiche

---

und Digitalisaten unter http://www.mrfh.de/20580 (Abruf 29.8.2014). Neben mehreren Editionen (vgl. oben Anm. 1) liegt die *editio princeps* auch als Printfaksimile vor, vgl. Sebastian Brant: Das ‚Narrenschiff'. Faksimile der Erstausgabe Basel 1494 mit dem Nachwort von Franz Schultz (Straßburg 1913). Hg. von DIETER WUTTKE. Baden-Baden 1994 (Saecula spiritalia 6).

18 Vgl. zusammenfassend KNAPE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. 40f. Bisweilen fehlt das Motto, sind die Kapitel länger. In Kap. 76 bis 112 verschiebt sich die Grundform, der Holzschnitt erscheint nun recto (verso nur mehr in Kap. 82, 84–86, 93–95, 105).

19 Hier und im folgenden zitiert nach der Ausgabe KNAPEs [Anm. 1], S. 164.

jedoch musste nach seinem Tod in der Hölle leiden. Brants deutsches Spruchgedicht erwähnt das Lazarusexempel nicht explizit,[20] doch seine Leser haben die Bildreferenz auf das Lukasevangelium gewiss nicht übersehen: Die Ikonographie des Armen Lazarus war um 1500 bekannt, man vergleiche etwa die Holzschnitte des Dürerschülers Hans Schäufelin [Abb. 3] und des ‚Speculum humanae salvationis' (1476, Abb. 4). Der ‚Narrenschiff'-Holzschnitt illustriert also nicht nur den Text und verankert ihn in der Erinnerung, sondern legitimiert und authentifiziert Brants Didaxe durch die Referenz auf die unhinterfragbare *sapientia* des Evangeliums. Bild und Text ergänzen sich und generieren gemeinsam[21] die bibelgestützte Lehre vom Reichtum, der unnütz ist, wenn er nicht geteilt wird.

Natürlich begegnen im ‚Narrenschiff' auch einfachere Bild-Text-Bezüge, die eher illustrativ oder einigermaßen unspezifisch sind, und sicherlich sollte man die Semantik der Medialität nicht überschätzen oder gar übersehen, dass schon Jahrhunderte vorher raffinierte Kombinationen von Text und Bild entstanden sind. Doch ist festzuhalten, dass Brant im ‚Narrenschiff' eine konstitutive Bimedialität einführt, immer wieder die Sinnvermittlung auf Bild und Text verteilt und darauf insistiert, dass sich all dies allein seinem *besundere*[n] *flyß ernst vnd arbeyt*[22] verdankt. Brant inszeniert sich als „Medienprofi", sein Autorschaftsbewusstsein ist stark medial geprägt: Nicht ohne Grund werden er und Bergmann von Olpe zu den ersten bewussten Förderern und systematischen Nutzern der neuen Printmedien gerechnet.[23]

Seit FRIEDRICH ZARNCKE hat man Brants Autorschaftssignaturen aufgegriffen und die *editio princeps* des ‚Narrenschiffs' geradezu in den Status einer „Autorhandschrift"[24] erhoben. Doch selbst die Erstausgabe bietet keinen festen Text. In den heute noch erhaltenen 12 Exemplaren hat man auf 24 Seiten Varianten nachgewiesen, die aus Eingriffen in den laufenden Druckvorgang resultieren: Textvarianz innerhalb einer Auflage also.[25] Zum Teil handelt es sich hierbei um Druckkorrekturen von inhaltlicher Relevanz. So weicht in Lage Q, im 91. Kapitel, das Freiburger Exemplar von allen anderen ab. Es geht

---

20 Vgl. Lc 16: [20] *Quidam autem pauper nomine Lazarus iacebat ad ianuam eius ulceribus plenus [21] et cupiens saturari de his, quae cadebant de mensa divitis; sed et canes veniebant et lingebant ulcera eius*. […]. Der Arme ist ikonographisch als Jakobspilger ausgewiesen (freundlicher Hinweis von Freimut Löser, Augsburg). Dass es sich um den Armen Lazarus handelt, vermerkt Sebastian Brant in seinen Marginalien zur ‚Stultifera navis' seines Schülers Jakob Locher: Zum Spruchgedicht des 17. Kap. notiert er als Randglosse Lucae. xvi (HARTL, Stultifera navis [Anm. 13], S. 78).

21 ZARNCKE druckt in seiner Ausgabe – bis auf wenige Beispiele im Anhang – die Holzschnitte nicht ab und schickt den Kapiteln lediglich dürre Bildschreibungen voran. Zum 17. Kapitel heißt es: „Ein armer pilger liegt vor dem hause, und hunde lecken ihm die füsse, drinnen wühlt ein reicher im gelde" (ZARNCKE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. 19). Auf den Holzschnitt im ‚Speculum humanae salvationis' verweist CRAMER, Der bildniß [Anm. 15], S. 326.

22 So der Titel der ‚Vorred in das narren schyff' (KNAPE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. 107).

23 Vgl. KNAPE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. 13–18.

24 ANNIKA ROCKENBERGER: Sebastian Brants ‚Narrenschiff'. Kritische Würdigung vorliegender Editionen und prinzipielle Überlegungen zu einer Neu-Edition. In: editio 25 (2011) 42–73, hier S. 46.

25 Vgl. die Übersichten im Gesamtkatalog der Wiegendrucke. Bd. IV. Hg. von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke. 2. Aufl. Stuttgart, New York 1968, Sp. 671–678 und bei WUTTKE, ‚Narrenschiff' [Anm. 17], S. ee–hh. Diese ausgabeninterne Varianz wird untersucht von ROCKENBERGER, Produktion [Anm. 12], S. 51–66. – Zu den Möglichkeiten des Autors, die Drucklegung seines Werkes zu kontrollieren, vgl. den Beitrag von UDO KÜHNE in diesem Band.

hier um Kirchgänger, welche die heilige Messe lediglich zum Tratschen nutzen oder sich nur kurz zeigen, um gleich wieder durch die Hintertür zu verschwinden und ihren Wagen zu ölen und zu schmieren. Im Freiburger Exemplar eilen diese Narren aus der Kirche ans Spielbrett und an den Kartentisch,[26] womöglich eine Reminiszenz zu den „Spielernarren" in Kapitel 77.

Der Texteingriff ist alles andere als spektakulär, über seine Gründe lässt sich nur mutmaßen, und überhaupt sind Aussagekraft und Deutbarkeit solcher Varianten doch sehr begrenzt. Und doch ist eine auflageninterne Varianz aufschlussreich. Zum einen wird damit der gedruckte Text als solcher ein Stück weit prekär, selbst in der von Brant autorisierten Erstausgabe.[27] Zum anderen zeigt sich, dass am ‚Narrenschiff' nicht nur Brant gearbeitet hat, auch wenn er diesen Eindruck vermittelt: An dem arbeitsteiligen Prozess, in dem ein Manuskript zum Buch wird, waren vielmehr auch Setzer, Holzschneider, Korrektoren, Druckermeister und der Verleger beteiligt. Für das frühneuzeitliche Buch ist immer wieder von einer Werkautorschaft auszugehen.[28] Womöglich ist Brants auffällige auktoriale Selbstinszenierung auch eine Reaktion auf die tatsächliche Pluralisierung von Autorschaft, die aus den Produktionsbedingungen des Buchdrucks um 1500 resultiert.

Indes hat Brants Beharren auf seiner Autorschaft auch andere Gründe. Bereits am 3. März 1495 erschien in Basel eine zweite autorisierte Ausgabe des ‚Narrenschiffs'.[29] Sowohl der Text- als auch der Bildbestand sind verändert. Hinzu kommen zwei Kapitel, die in 216 bzw. 155 Versen über ‚Tischzucht' und ‚Fastnachtsnarren' handeln. Weitere Eingriffe betreffen die Bildausstattung. Die Holzschnitte zu Kapitel 38 und 55 werden vertauscht, sechs weitere Holzschnitte bei gleichem Bildthema neu (und sorgfältiger) geschnitten. Typographisch besehen, ist die zweite Ausgabe vollständig neu gesetzt. Es handelt sich insofern um eine Autorfassung, ebenso wie die dritte Auflage von 1499, die ihrerseits aber nur kleinere Korrekturen und Ergänzungen bietet. Textgeschichtlich ist der Befund wenig spektakulär. Das ‚Narrenschiff' bietet in seinen sechs autorisierten Ausgaben zwischen 1494 und 1512 einen überraschend variantenarmen Text. Bezieht man die intermedialen Konstellationen mit ein, so erweist sich aber selbst in den autorisierten Ausgaben eine erwähnenswerte Varianz, die sich auf Text, Bild und Typographie erstreckt.

---

26 Im Kap. 91 fehlen im Freiburger Exemplar (fol. q1b) gegenüber den anderen Exemplaren der Erstausgabe die Verse 25 und 26 *Er ging ee vß dem chor spatzieren / Das er den wagen recht mőcht schmiren*. Hinzukommt nach v. 30 das Verspaar *Vnd schwåntzen sich do man jr wart / Jn dem spyelbrett / vnd vnff der kart.* Zit. nach WUTTKE, ‚Narrenschiff' [Anm. 17], S. ee–hh.

27 Keines der erhaltenen Exemplare hat sich bisher als das „in Text und Orthographie zweifelsfrei gültige […] erkennen lassen" (KNAPE, Brant [Anm. 1], Sp. 254). Man geht von einer unkorrigierten (A) und einer korrigierten Fassung (B) der Erstausgabe aus.

28 Vgl. ANTHONY GRAFTON: The Culture of Correction in Renaissance Europe. London 2011; JÜRGEN SCHULZ-GROBERT: Das Straßburger Eulenspiegelbuch. Studien zu entstehungsgeschichtlichen Voraussetzungen der ältesten Drucküberlieferung. Tübingen 1999 (Hermaea N. F. 83); HAMM, Paratextualität und Intermedialität [Anm. 3]. Zu den Konsequenzen für das Autorverständnis vgl. JÜRGEN GEISS: Herausgeber, Korrektor, Verlagslektor? Sebastian Brant und die Basler Petrarca-Ausgabe von 1496. In: WILHELMI, Brant [Anm. 1], S. 83–102.

29 Basel (Bergmann von Olpe), 3.3.1495 (GW 5046). Vgl. ZARNCKE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. CI; ROCKENBERGER, Produktion [Anm. 12], S. 26f.; http://mrfh.de/20630 (Abruf 29.8.2014).

4. Das 17. Kapitel in Peter Wagners Nürnberger Nachdruck von 1494

Mit der *editio princeps* tritt das ‚Narrenschiff' in die Überlieferung ein und geht in den Status der Verfügbarkeit über. Noch im Jahr 1494, offenbar beeindruckt durch den enormen Erfolg der Erstausgabe, erschienen an verschiedenen Orten nicht autorisierte Nachdrucke. Recht eng am Basler Original orientieren sich die beiden Reutlinger Drucke, die der geschäftstüchtige Michael Greyff im August 1494 auf den Büchermarkt brachte.[30] Ihr Text ist weitgehend mit Brants Erstausgabe identisch, die Bilder aber sind eher traurige Nachschnitte: „das ganze ist ziemlich schlecht gemacht und zeugt nicht von […] Fleiss", notiert ZARNCKE.[31] Demgegenüber werden in der Nürnberger Ausgabe, die am 1. Juli 1494 von Peter Wagner veranstaltet und am 8. November des Jahres in Augsburg nachgedruckt wurde, Text und Bilder des Basler ‚Narrenschiffs' tiefgreifend modifiziert.[32]

Wie das 17. Kapitel zeigt [Abb. 5], bietet Wagners Druck nur verkleinerte spiegelbildliche Nachschnitte von einfacher Qualität: Bergmann von Olpe verwahrte die originalen Druckstöcke in Basel, und das Nachschneiden war eine teure und zeitaufwendige Angelegenheit. Demgegenüber scheute Wagner keine Mühen bei der Adaptation des Textes an eine neue Gebrauchssituation: Das alemannische ‚Narrenschiff' wird konsequent ins Nürnbergische transferiert. FRÉDÉRIC HARTWEG hat dies jüngst nachgezeichnet:[33] Die frühneuhochdeutsche Diphthongierung wird durchgeführt, die mittelhochdeutsche Diphthongreihe entwickelt, die Basler o-Schreibung durch a-Formen ersetzt. Brants Reimpaare werden neuhochdeutsch gelautwandelt und gegebenenfalls neu aufeinander abgestimmt, veraltete oder regional stark markierte Lexeme werden gezielt ersetzt. Der Nürnberger Druck betreibt eine „recht kohärent vorgenommene Entalemannisierung" des ‚Narrenschiffs' – und genau diese sprachliche Überarbeitung, die ursprünglich wohl auf Leserkreise in Nürnberg abzielte, trug letztlich zu einer „sprachlich-großräumige[n] Integration" des Basler ‚Narrenschiffs' bei.[34]

Hinzuzufügen ist, dass hiervon auch das ursprüngliche mediale Arrangement beeinträchtigt wird. Die Mottoverse zu Kapitel 17 sind nicht über dem Holzschnitt, sondern bereits auf der vorangehenden Recto-Seite abgedruckt, im lediglich durch Leerzeile abgesetzten Abschluss zum Textende von Kapitel 16:[35] Das Interagieren der Layoutelemente im Seitenrahmen ist damit unterbunden, der intermediale Effekt gestört. Insgesamt lässt sich sagen, dass Brants Versuche, die Herrschaft über sein ‚Narrenschiff' zu behaupten, bereits im Juli 1494 gescheitert sind: Im Nürnberger Druck sind die Holzschnitte ver-

---

30 Reutlingen (Michael Greyff) 23.8.1494 (GW 5043, GW 5044). Vgl. ZARNCKE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. CIV f.; ROCKENBERGER, Produktion [Anm. 12], S. 23f. sowie http://mrfh.de/20600 und http://mrfh.de/20610 (Abruf 29.8.2014).

31 ZARNCKE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. CIV.

32 Nürnberg (Peter Wagner), 1.7.1494 (GW 5042). Vgl. ZARNCKE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. CVf.; ROCKENBERGER, Produktion [Anm. 12], S. 23 sowie http://www.mrfh.de/20590 (Abruf 29.8.2014). Zum Nachdruck Augsburg (Johann Schönsperger), 8.11.1494 (GW 5045) vgl. http:// mrfh.de/ 20620.

33 FRÉDÉRIC HARTWEG: Der Nürnberger ‚Narrenschiff'-Druck: Entalemannisierung als Behebung eines Kommunikationshindernisses? In: BERGDOLT, Brant [Anm. 1]. S. 301–348.

34 HARTWEG, Nürnberger ‚Narrenschiff' [Anm. 33], S. 348.

35 Dies ist kein Einzelfall. In den Kap. 13, 19, 20, 29 usw. entfällt die Leerzeile, so dass Endverse und Motto des nachfolgenden Kapitels einen reichlich sinnlosen Textzusammenhang bilden.

kleinert und gespiegelt, Brants Sprache und Verskunst wird entalemannisiert, das Seitenlayout ist gestört. Nur Brants Autorschaftssignaturen bleiben von all dem unberührt. Wie die anderen Raubdrucke segelt das Nürnberger ‚Narrenschiff' unter Brants Namen, was dem Verkauf sicherlich nicht abträglich war, und auch in Wagners Druck spricht der Dichter im 111. Kapitel in Ich-Form – allerdings fränkisch, nicht alemannisch.[36]

5. Das 17. Kapitel in der sog. „Interpolierten Fassung" (Straßburg 1494/1495)

Die vier nicht autorisierten Nachdrucke, die 1494 und 1495 entstanden, setzen das ‚Narrenschiff' überlieferungsgeschichtlich in Bewegung. In volle Fahrt kommt es durch eine Überarbeitung, die vorgibt, am gleichen Tag wie die Erstausgabe, *vff die Vasenaht* 1494, erschienen zu sein – allerdings nicht in Basel, sondern in Straßburg. Es handelt sich um die sog. interpolierte Fassung des ‚Narrenschiffs', die der Straßburger Drucker Johannes Grüninger wohl 1495 publizierte und die in den Folgejahren vier teilweise veränderte Neuauflagen erfuhr.[37]

Schon zu Beginn des Buchs wird deutlich, dass die anonyme[38] Bearbeitung sich auf die Basler Ausgaben bezieht, aber eine gewisse Eigenständigkeit an den Tag legt. In den Titelholzschnitt [Abb. 6], der dem Basler Original nachempfunden ist, wurde ein neuer, ausführlicher Titel integriert, der Formulierungen aus Brants nachfolgender Vorrede übernimmt. Angekündigt wird ein *Nüv schiff von Narragonia*, das mit *vil schöner sprüch / exempeln / vnd zůgesetzten historien vnd materien erlengert* sei, und zwar von *Sebastian Brant, lerer beider rechten.* Auch diese Fassung segelt also unter falscher Flagge. Die intermedialen Bezüge werden dagegen modifiziert. Von der musikalischen *Gaudeamus omnes*–Parodie bleiben der Dudelsacknarr am Bug und das darüber wehende Spruchband G-I-D-N-A (was wohl kein geheimnisvolles Verfasserakronym ist, sondern für *Gaudeamus in Domino Amen* stehen dürfte). Die Choralnotation zur Allerheiligen-Antiphon wird im Straßburger Titelholzschnitt in einen Bild t e x t transformiert. Gleiches gilt für die subskribierte Apostrophe, die in der Erstausgabe Narr u n d Leser zum „Einstieg" ins ‚Narrenschiff' aufforderte: Sie wird nun ins piktorale Medium übersetzt, als Nachzüglernarr, der am unteren Bildrand ins ‚Narrenschiff' gehievt wird.

---

36 Vgl. das Kap. 111 ‚Entschuldigung des Dichters', fol. 142v–143v (Schlussblatt fehlt).

37 Straßburg (Johannes Grüninger), 11.2.1494, i. e. vor 23.5.1495 (GW 5048). Grüninger druckte diese Fassung um 1496 (GW 5050) sowie am 24.8.1497 (GW 5051) nach; in Augsburg publizierte Johann Schönsperger eine sprachliche Bearbeitung (23.5.1495, GW 5049 und 29.5.1498, GW 5052). Zu diesen Drucken vgl. ZARNCKE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. CVI–CIX; ROCKENBERGER, Produktion [Anm. 12], S. 25–29 sowie http://www.mrfh.de/werke.php?werk_id=265 (Abruf 29.8.2014). Die Erstausgabe (GW 5048; Ex. Colmar) liegt als Print-Faksimile vor: Sebastian Brant: Das neue Narrenschiff. Hg. von LOEK GEERAEDTS. Dortmund 1981. Zur interpolierten Fassung vgl. LOEK GEERAEDTS: Die Straßburger *Narrenschiff*-Ausgaben und ihre Holzschnitte. In: Philobiblon 24 (1980) 299–327; FRIEDERIKE VOSS: Das mittelniederdeutsche ‚Narrenschiff' (Lübeck 1497) und seine hochdeutschen Vorlagen. Köln [u. a.] 1994, S. 25–35; JAN-DIRK MÜLLER: Das ‚Nüv Schiff von Narragonia'. Die interpolierte Fassung von 1494/95. In: Sebastian Brant, seine Zeit und das ‚Narrenschiff'. Hg. von GONTHIER-LOUIS FINK. Strasbourg 1994 (Collection Recherches Germaniques 5), S. 73–91.

38 Die Verfasserfrage ist nach wie vor offen, vgl. Voss, Das mittelniederdeutsche ‚Narrenschiff' [Anm. 37], S. 26, Anm. 52.

Gegenüber diesen medialen Transpositionen zeigt der Straßburger Bearbeiter für das Layout der Erstausgabe nur noch geringes Interesse. Dies wird am 17. Kapitel ersichtlich (fol. d3v–d5r; Abb. 7). Die Veränderungen gegenüber der Basler Ausgabe sind so weitreichend, dass zu betonen ist, dass es sich jeweils um das 17. Kapitel handelt: Das in der Erstausgabe austarierte, auf den Seitenraum abgestimmte Layout hat sich in der Straßburger Ausgabe aufgelöst. Das Kapitel beginnt mitten auf der Verso-Seite und erstreckt sich über drei Seiten. Die Bordüren sind verschwunden, die zweispaltigen Mottoverse nur durch einen Absatz vom vorangehenden Kapitel abgetrennt. Die Kapitelüberschrift ist umformuliert, der Text in zwei Spalten gedruckt. Die großzügige Makrotypographie der Erstausgabe ist der pragmatischen Ökonomie eines Raubdruckers gewichen.

Die offensichtlichste Veränderung betrifft die *pictura*, die nichts mehr mit dem Armen Lazarus zu tun hat. Sie zeigt einen ärmlich erscheinenden Mann mit Stock, der in die Stube eines Narren eintritt, der am Tisch sitzt und Geld einsäckelt. Warum dieser neue Holzschnitt? Pointiert gesagt: Weil es ein alter ist. Es handelt sich um die Nachbildung jenes Holzschnitts, den Sebastian Brant in der Basler Ausgabe von 1494 den Kapiteln 3 (‚von gytikeit', fol. [a6]v) und 83 (‚von verachtung armut', fol. [o5]r) zugeordnet hatte. Grüninger übernahm das Bild für die besagten Kapitel und verwendete es zusätzlich auch für Kap. 17 (fol. d3v), so dass in der Straßburger Fassung der eine Holzschnitt drei Kapiteln (Kap. 3, 17 und 83) zugeordnet ist (vgl. Abb. 8).

Solche Mehrfachverwendungen von Holzschnitten sind in frühneuzeitlichen Druckausgaben üblich, sie begegnen, wie gesehen, auch im Basler ‚Narrenschiff', und Grüninger seinerseits praktizierte sie besonders ausgiebig: Den 123 Holzschnitten seiner Straßburger Fassung liegen 63 Druckstöcke zugrunde, 13 Holzschnitte werden zweimal abgedruckt, weitere 13 dreimal, 6 viermal und einer sogar fünfmal.[39] Man mag dies auf den Zeitdruck bei der Publikation der Straßburger Fassung oder auf ökonomische Erwägungen Grüningers zurückführen, der die Herstellungskosten der Holzschnitte gering halten wollte. Gedankenlos sind diese Wiederholungen, wie das Beispielkapitel zeigt, freilich nicht. Schon in der Basler Ausgabe ist der besagte Holzschnitt z w e i Kapiteln zugordnet, die Habgier und Geiz kritisieren und den rechten Umgang mit den Armen anmahnen. Wenn Grüninger seinerseits das Bild auch dem 17. Kapitel ‚Von vnnutzem richtum' beigibt, so markiert und verknüpft er durch den gemeinsamen Holzschnitt d r e i Kapitel, die Habsucht, Neid und Geringschätzung der Armen anprangern.[40] Auch wenn der konkrete Bild-Text-Bezug in den Einzelkapiteln unspezifischer und unfester wird, so besitzt die Wiederholung des Holzschnitts doch eine eigene Semantik: Sie verbindet thematisch affine Kapitel des ‚Narrenschiffs' auf der Bildebene und stiftet sinnerschließende Bezüge über die Einzelkapitel und das Seitenlayout hinaus.

Dies bestätigt der Blick auf den Straßburger Text. Der Interpolator hat Brants ‚Narrenschiff' nur unwesentlich gekürzt, meist erheblich erweitert: 6.346 Originalversen stehen 10.711 Straßburger Verse gegenüber.[41] Gegen dieses unautorisierte Weiterdichten

---

39 GEERAEDTS, Holzschnitte [Anm. 37], S. 305; ders., Das neue Narrenschiff [Anm. 37], S. 22–33, hier S. 26.

40 Dies notiert bereits VOSS, Das mittelniederdeutsche ‚Narrenschiff' [Anm. 37], S. 240.

41 VOSS, Das mittelniederdeutsche ‚Narrenschiff' [Anm. 37], S. 29f. Zur Verteilung der Interpolationen (Kap. 48–108 sind nicht interpoliert) vgl. GEERAEDTS, Holzschnitte [Anm. 37], S. 302.

hat Brant protestiert. Seine berühmte ‚Verwahrung', die der dritten Basler Ausgabe des ‚Narrenschiffs' von 1499 beigegeben wurde, ist eine (freilich augenzwinkernde) Philippika gegen den Typus des Interpolator-Narren, der, offenbar unter Alkoholeinfluss (*noch dem villicht er hatt getruncken*), weiterdichtet und in den Originaltext stümperhafte Reime (*denen / kunst / art vnd moß gebryst*) schmuggelt.[42] Womöglich zielt Brant direkt auf die Straßburger Interpolationen. Diese verlängern im 17. Kapitel das Basler Original fast um das Sechsfache. Das von 34 auf 195 Verse erweiterte Spruchgedicht lässt sich in drei Teile untergliedern:

Teil 1: Bearbeitung von Brants Kap. 17
v. 1–8 = Kap. 17, v. 1–8 in Brants Ausgaben
v. 9–27 = 1. Einschub des Straßburger Interpolators
v. 28–51 = Kap. 17, v. 9–32 in Brants Ausgaben
Teil 2: Interpolation von Brants Kap. 83
v. 52–161 = Kap. 83, v. 1–111 in Brants Ausgaben
v. 162–181 = 2. Einschub des Straßburger Interpolators
v. 182–193 = Kap. 83, v. 114–125 in Brants Ausgaben
Teil 3: Schlussverse aus Brants Kap. 17
v. 194–195 = Kap. 17, v. 33–34 in Brants Ausgaben

Der erste Teil umfasst nahezu den gesamten Text des 17. Kapitels aus dem Basler ‚Narrenschiff'. Allerdings wird dieser von einem Einschub unterbrochen (v. 9–27), in dem der Interpolator das Wort übernimmt und wettert, dass man nur bei entsprechendem Vermögen Gerechtigkeit erfahre und dass die Wucherer den Armen durch überzogene Zinsen ausnehmen. Warum dieser Einschub? Womöglich hat sich der Bearbeiter zu seiner Wucherkritik anregen lassen, da unmittelbar zuvor, in v. 8, das Stichwort *gelt* gefallen ist und es danach mit dem allgegenwärtigen *Herrn Pfennig* weitergeht. Vielleicht aber hat er auch bemerkt, dass die Verknüpfung des ‚neuen' Holzschnitts mit dem Basler Spruchgedicht recht ungenau und unspezifisch war. Wenn der Interpolator seine Kritik an Wucherern und Geldnarren einfügt, so passt dies gut zum ‚neuen' Holzschnitt, dessen Abbildung man als Besuch eines Mittellosen beim Wucherer bzw. Geldnarren deuten kann. Die Zusatzverse beziehen sich, wie ich meine, auf den neuen Holzschnitt, der von Kapitel 3 bzw. 83 übernommen worden war, und wurden inseriert, um den gelockerten intermedialen Bezug wieder zu festigen. Für eine rein textfixierte Betrachtung der Überlieferungsschichte bedeutet dies gleichsam ‚verkehrte Welt': Der Text passt sich dem Bild an.

Der zweite Teil des Spruchgedichts (v. 52–193) bestätigt, was FRIEDERIKE VOSS für die Straßburger Interpolation als Ganzes festgestellt hat:[43] Einige interpolierte Textpassagen stammen aus anderen Kapiteln des ‚Narrenschiffs', aus denen sie herausgelöst wurden. Man hat es mit einer Art vormodernen Copy-and-Paste-Verfahrens zu tun, das ohne großen Aufwand viel Text generiert, aber eben auch zu Dopplungen führt. Der Interpolator ‚kopierte' hinter den ersten Teil des Spruchgedichts das gesamte 83. Kapitel des ‚Narrenschiffs', insgesamt 125 Verse, in nahtlosem unmarkierten Anschluss (v. 52–193).

42 Abdruck bei KNAPE, ‚Narrenschiff' [Anm. 1], S. 532f. Zitiert sind v. 8 und v. 20.
43 VOSS, Das mittelniederdeutsche ‚Narrenschiff' [Anm. 37], S. 29f.

Indiz hierfür ist lediglich, dass das 17. Kapitel der Straßburger Fassung umgetauft wurde und nun den Titel von Kapitel 83 trägt: ‚Verachtung armut'. Diese Technik des Duplizierens hat einen zweifachen Effekt: Zum einen ist Kapitel 17 durch die Interpolation zu einem Großkapitel von insgesamt 193 Versen angewachsen, das, einem Traktat oder einer Predigt ähnlich, über die Verachtung der Armut handelt.[44] Zum anderen generiert das Duplizieren Redundanzen: Brants Ausführungen in Kapitel 83 liest man in der Straßburger Ausgabe als Interpolation von Kapitel 17 und nochmals *suo loco*. Man nahm diese Dopplung in Kauf. Hier wie auch sonst privilegiert die Straßburger Fassung deutlich das Wort gegenüber dem Bild.

Im zweiten Teil des Spruchgedichts wird der interpolierte Text des 83. Kapitels durch einen weiteren Einschub des Interpolators unterbrochen (v. 162–181): In einer Art vormoderner Kapitalismuskritik wettert er gegen das Geld, das den Menschen beherrsche und verderbe, und idealisiert die materielle, unfreiwillige Armut. Diese gottgefällige Armut ist auch sonst in den Straßburger Interpolationen ein zentrales Thema. „Während Sebastian Brant", so VOSS, „mit dem Narrenschiff ein moraldidaktisches Werk liefert, das vorrangig innerweltliche, lebenspraktische Orientierung bietet und auf der Nutzen-Schaden-Ebene argumentiert, zeigt der Interpolator die Tendenz, religiöse Aspekte verstärkt in den Vordergrund zu rücken."[45] Zumindest ansatzweise wird aus dem ‚Narrenschiff' in der Straßburger Fassung ein religiös-erbaulicher Text. Dass Brants ‚Narrenschiff' gerade in Straßburg um und nach 1500 als ein solcher gelesen wurde, belegen die Narrenschiff-Predigten Geilers von Kaysersberg oder Thomas Murners ‚Narrenbeschwerung' und ‚Schelmenzunfft'. Die elsässischen Geistlichen waren Narrenfreunde, und zu ihnen zählte wohl auch der unbekannte Interpolator.

Die deutschsprachige Überlieferung des ‚Narrenschiffs' im 15. Jahrhundert, so lässt sich resümieren, zeigt nicht nur textuelle, sondern vor allem auch intermediale Varianz. Mit dem Eintritt in die Überlieferung werden die medialen Konstellationen des Bildbuchs instabil, auch wenn seine Kapitelstruktur und seine konstitutive Bimedialität beibehalten wird. Schon in den autorisierten (und zumal in den unautorisierten) Fassungen gerät das Bild-Text-Ensemble in Bewegung, reagiert auf neue Gebrauchssituationen und richtet sich neu aus. Intermedialität wird so zum Paradigma der Überlieferungsgeschichte. Hinzu kommt, dass Brant die besondere Medialität seines ‚Narrenschiffs' mit seiner Autorschaft verknüpft hatte. Die überlieferungsgeschichtliche Dynamik konnten diese ostentativen Autorschaftssignaturen nicht aufhalten, im Gegenteil, es scheint, als hätten sie die ‚Bewegung' des intermedialen Gefüges noch beschleunigt (man denke an das Brant-‚Label' der Raubdrucke). Intermediale Varianz empfiehlt sich insofern als Paradigma einer erweiterten überlieferungsgeschichtlichen Betrachtung – nicht nur für frühneuzeitliche ‚Bildbücher', sondern im Grundansatz auch für all jene Werke, die sich durch k o n s t i t u t i v e Intermedialität auszeichnen und deren mediales Gefüge beim Eintritt in die Überlieferung in Bewegung gesetzt wird.

---

44 VOSS, Das mittelniederdeutsche ‚Narrenschiff' [Anm. 37] S. 242–244.

45 VOSS, Das mittelniederdeutsche ‚Narrenschiff' [Anm. 37] S. 274.

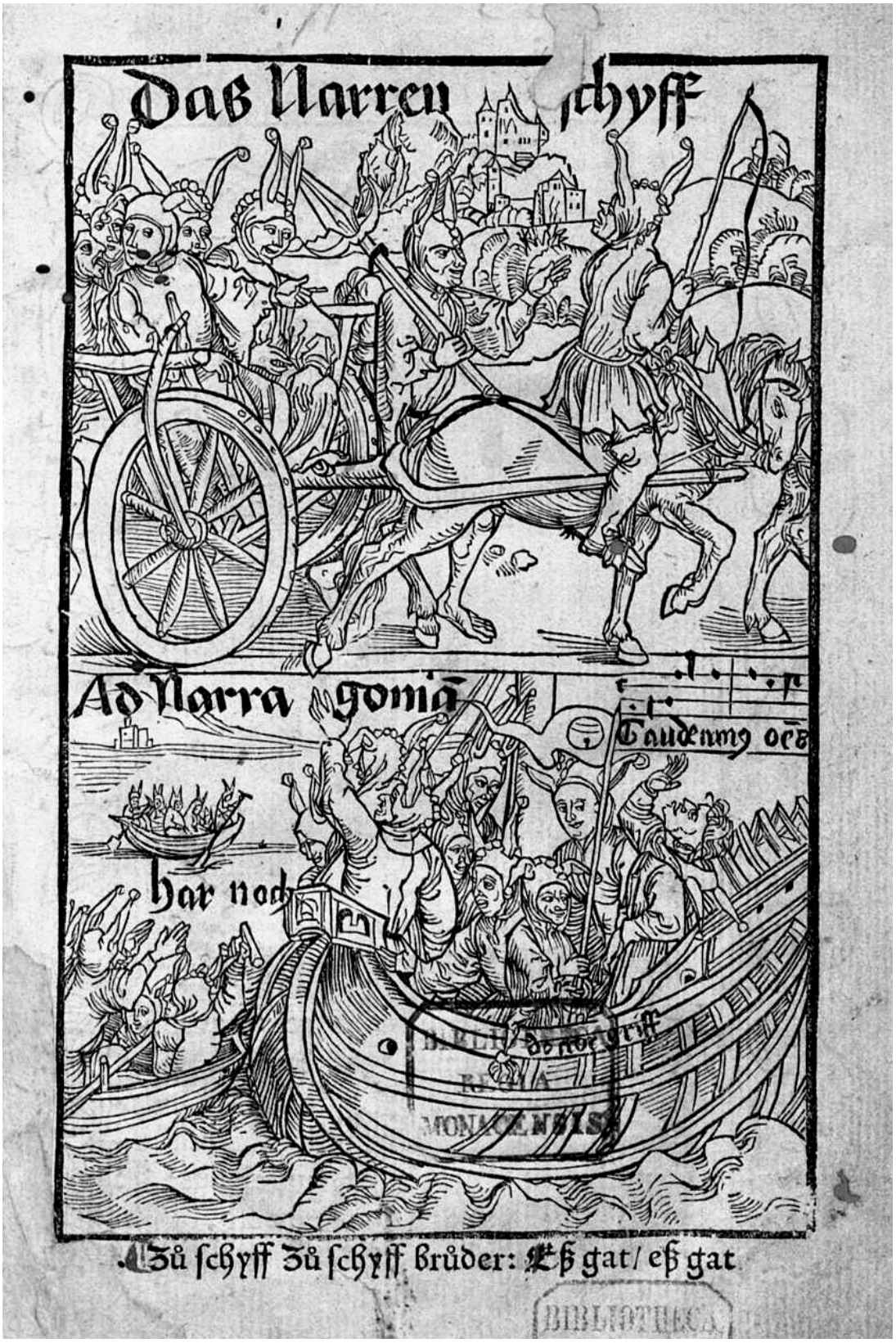


Abb.1: Titelholzschnitt der *editio princeps* des ‚Narrenschiffs' (Basel [Bergmann von Olpe] 11.2.1494, GW 5041, fol. 1r; Ex. München, SB).

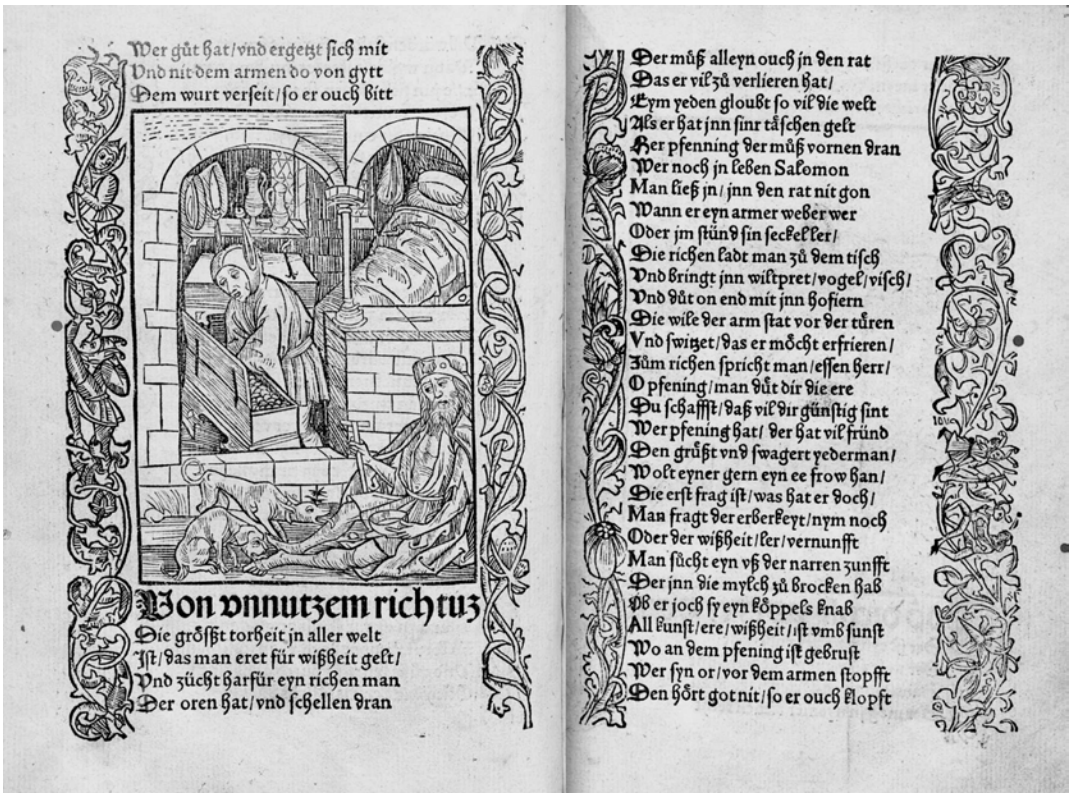


Abb. 2: Kap. 17 (Basel [Bergmann von Olpe] 11.2.1494, fol. 23v–24r; Ex. München, SB).

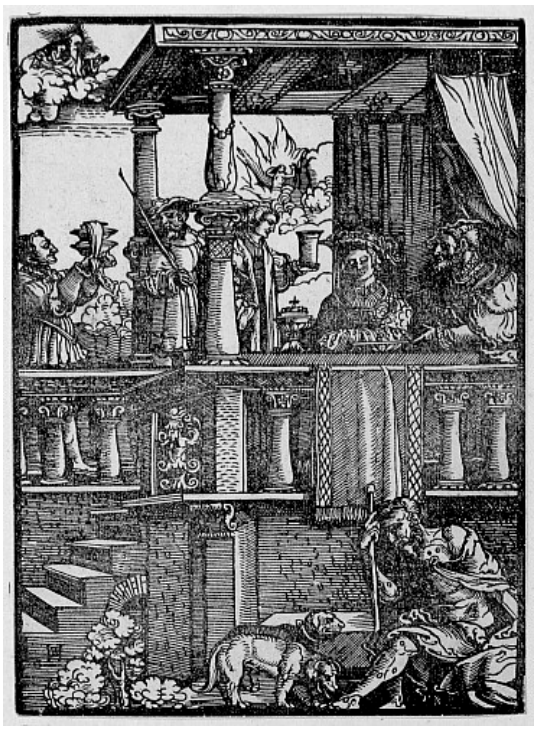
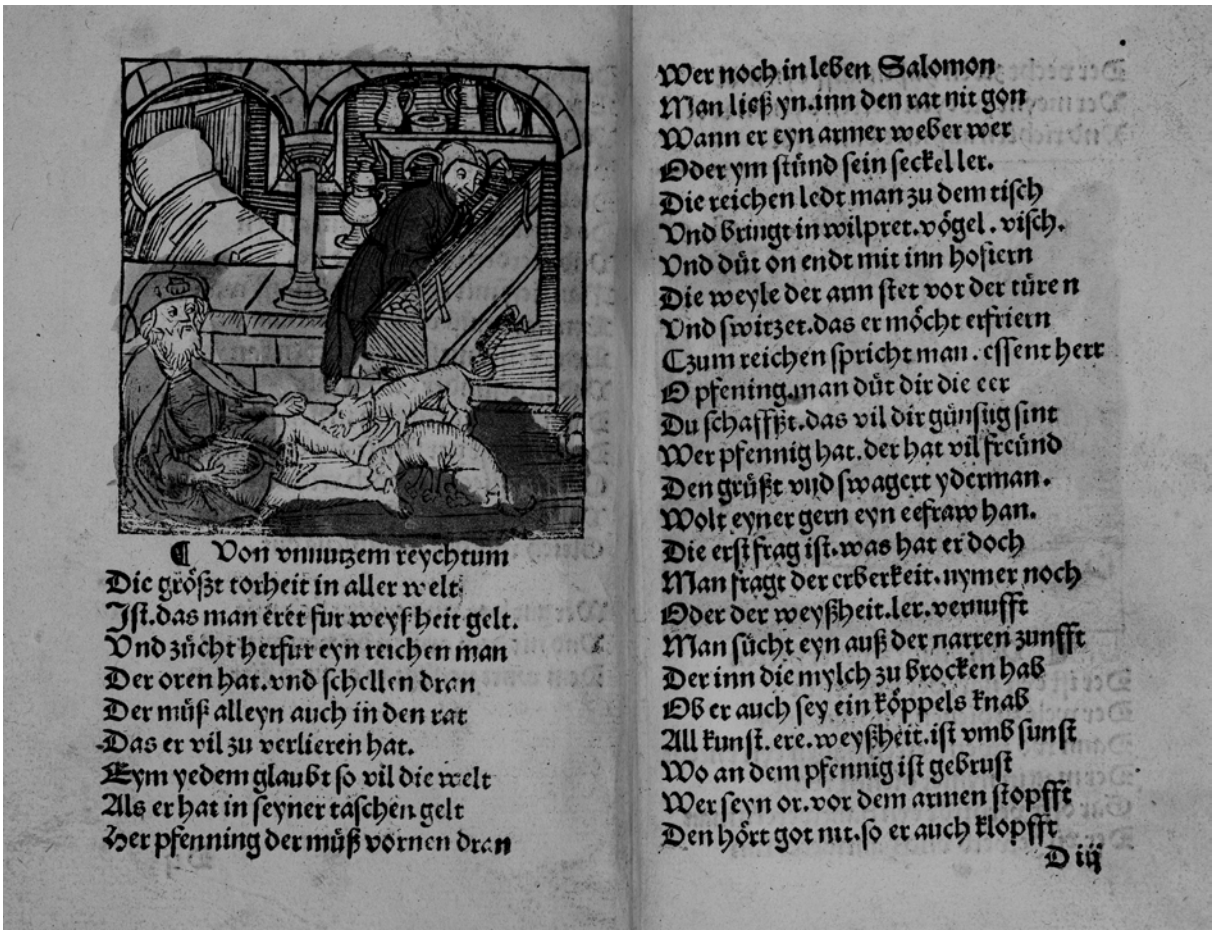


Abb. 3: Der Arme Lazarus. Hans Schäufelin (ca. 1480–1540); Holzschnitt Hollstein 13.

Abb. 4: ‚Speculum humanae salvationis' (Basel [Bernhard Richel] 1476, fol. 175v).



¶ Von vnnutzem reychtum
Die gröſzt torheit in aller welt
Iſt.das man eret fur weyſheit gelt.
Vnd zücht herfur eyn reichen man
Der oren hat.vnd ſchellen dran
Der müſz alleyn auch in den rat
Das er vil zu verlieren hat.
Eym yedem glaubt ſo vil die welt
Als er hat in ſeyner taſchen gelt
Yer pfenning der müſz vornen dran

Wer noch in leben Salomon
Man lieſz yn.inn den rat nit gon
Wann er eyn armer weber wer
Oder ym ſtünd ſein seckel ler.
Die reichen ledt man zu dem tiſch
Vnd bringt in wilpret.vögel.viſch.
Vnd dût on endt mit inn hoſiern
Die weyle der arm ſtet vor der türen
Vnd ſwitzet.das er möcht erfriern
Czum reichen ſpricht man.eſſent herr
O pfening.man dût dir die eer
Du ſchafſſt.das vil dir günſtig ſint
Wer pfennig hat.der hat vil freünd
Den grüſzt vnd ſwagert yderman.
Wolt eyner gern eyn eefraw han.
Die erſt frag iſt.was hat er doch
Man fragt der erberkeit.nymer noch
Oder der weyſzheit.ler.vernufft
Man ſücht eyn auſz der narren zunfft
Der inn die mylch zu brocken hab
Ob er auch ſey ein köppels knab
All kunſt.ere.weyſzheit.iſt vmb ſunſt
Wo an dem pfennig iſt gebruſt
Wer ſeyn or.vor dem armen ſtopfft
Den hört got nit.ſo er auch klopfft

Abb. 5: Kap. 17 (Nürnberg [Peter Wagner] 1.7.1494, GW 5042, fol. 23v–24r; Ex. Heidelberg, UB).

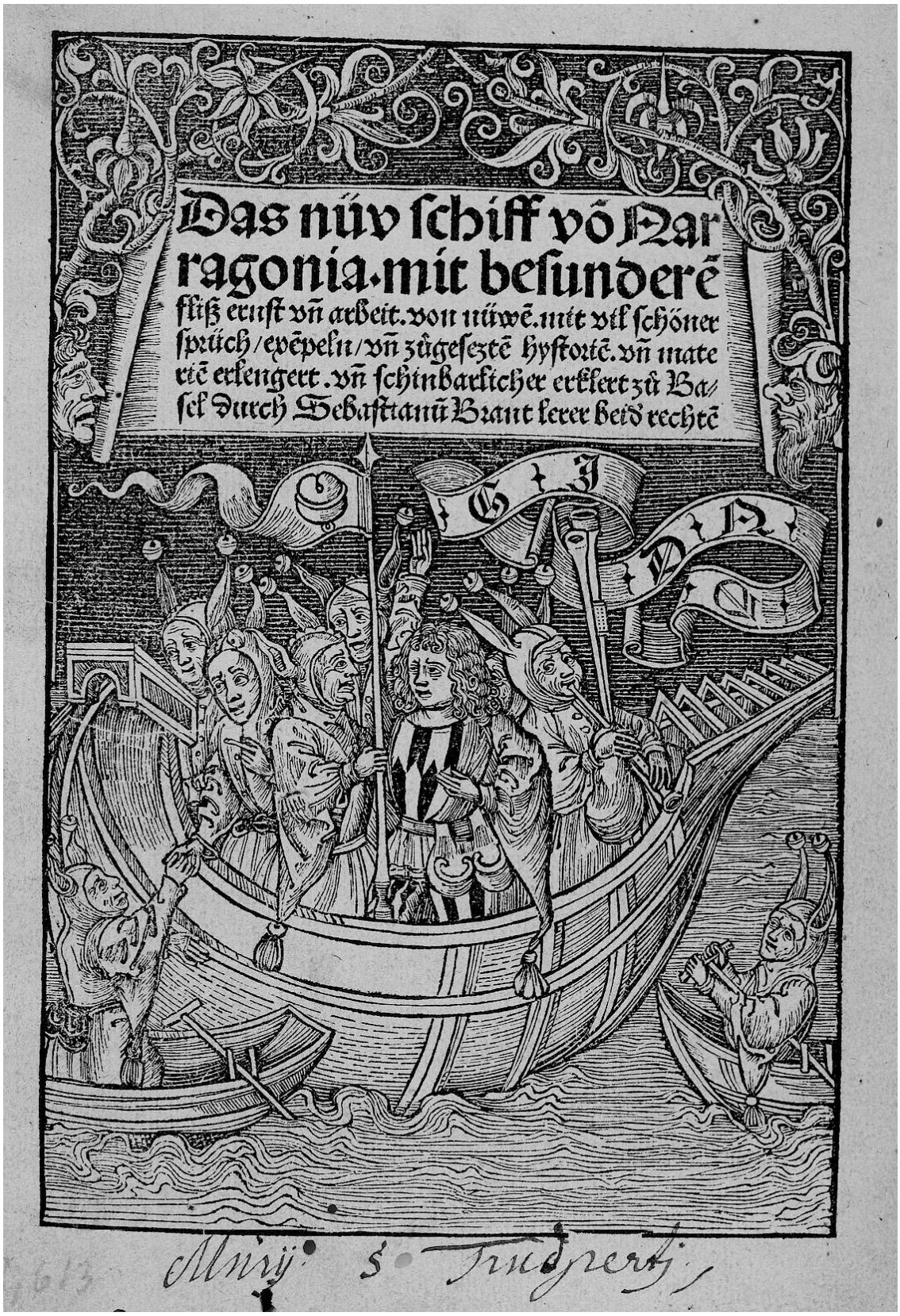


Abb. 6: *Das nüv schiff von Narragonia* (Straßburg [Johannes Grüninger] 11.2.1494, i.e. vor 23.5.1495, GW 5048, fol. a1r; Ex. Freiburg, UB).

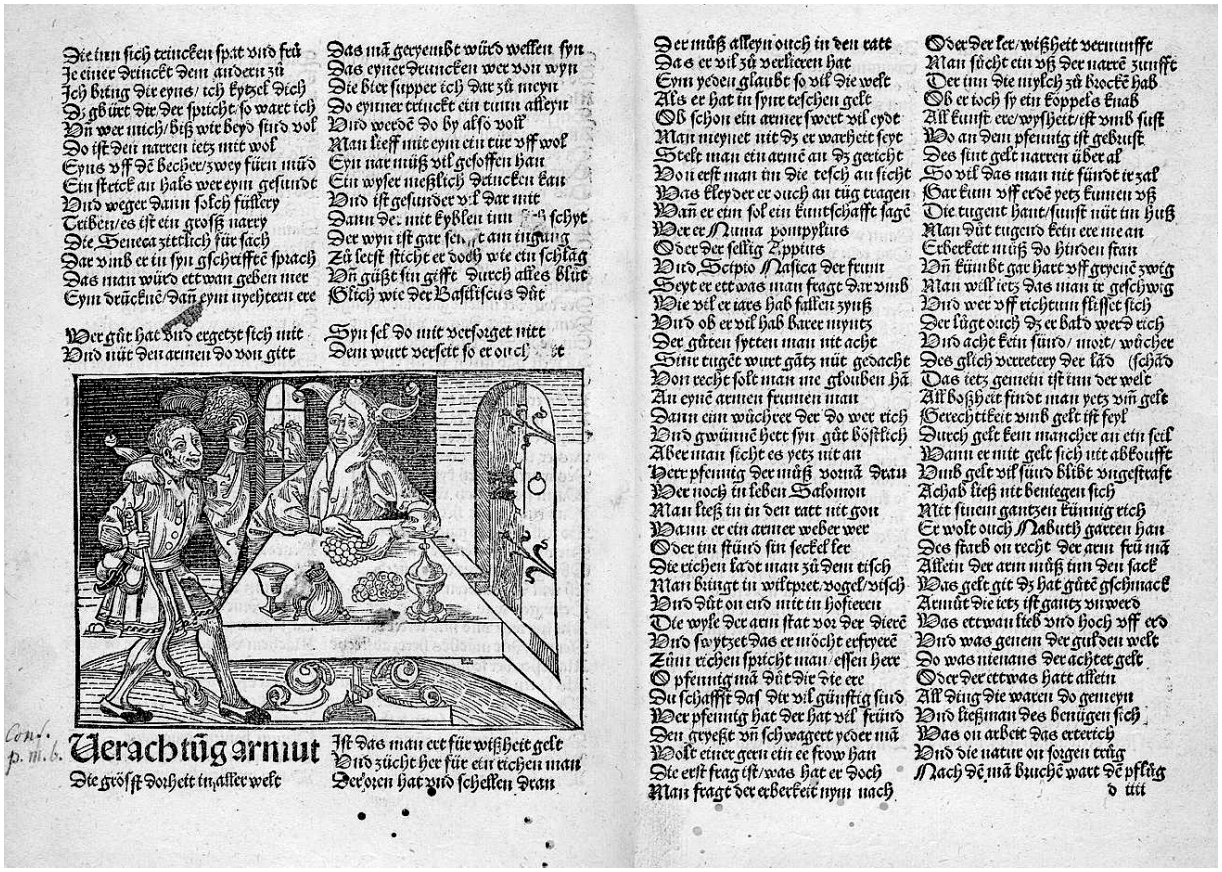


Abb. 7: Die ersten beiden Seiten von Kap. 17 in *Das nüv schiff von Narragonia* (Straßburg [Johannes Grüninger] 11.2.1494, i. e. vor 23.5.1495, GW 5048, fol. d3v–d4r; Ex. Freiburg, UB).

Abb. 8: Kap. 17 ‚Verachtung armut' (Straßburg 1494); Kap. 3 ‚Von gytikeit' (Straßburg 1494); Kap. 3 ‚Von gytikeit' (Basel 1494).