

Das Text- und Bildverhältnis im *Ackermann aus Böhmen*

IVANA HOSTNIK
DISSERTAÇÃO DE Mestrado APRESENTADA
À FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ESTUDOS ALEMÃES

Das Text- und Bildverhältnis im
Ackermann aus Böhmen

Ivana Hostnik

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Alemães, orientada pelo
Professor Doutor John Greenfield

Membros do Júri

Professor Doutor John Greenfield
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Antónia de Almeida Gaspar Teixeira
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Sabine Hoffmann
Faculdade de Letras - Universidade de Palermo

Classificação obtida: 18 valores

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung.....	3
1.1	Struktur der Arbeit	5
1.2	Intermedialität	5
1.3	Bilder und das Lesen von Bildern.....	6
1.4	Forschungsbericht zum <i>Ackermann aus Böhmen</i>	10
1.5	Holzschnitte im Spätmittelalter	13
1.6	Die Todesdarstellung im Text und Bild im Spätmittelalter	15
2	Die Illustrationen und der Textbezug.....	18
2.1	Bamberger Pfister-Drucke	20
2.1.1	Der thronende Tod.....	20
2.1.2	<i>Wir tun als die sunn</i>	26
2.1.3	Jung und alt.....	29
2.1.4	<i>In weltlich oder geysthlich ordenung?</i>	32
2.1.5	<i>Tod, syge!</i>	35
2.1.6	Zur Bilderserie und ihrer Intermedialität.....	37
2.2	Eggestein Drucke- <i>fur seiner frauwen sele</i>	41
2.3	Die Illustrationen mit der Frau.....	44
2.3.1	Am Sterbebett	45
2.3.2	Am Sarg- <i>in eyner vesten, hubschen stat</i>	46
2.4	Die Illustrationen ohne Frau	48
2.4.1	<i>Jch bins genant ein ackerman, von vogelwat ist meyn pflug</i>	48
2.4.2	Halt, jr Todt!	49
2.4.3	Patrizier?	50
3	Die künstlerische Tradition und die <i>Ackermann</i> -Holzschnitte	52
3.1	Die Technik.....	53
3.2	Die damalige Tradition	55
4	Fazit und Aussicht.....	60
5	Literaturverzeichnis.....	64
6	Anhang	69

1 Einführung

Die vorliegende Arbeit geht aus der Beschäftigung mit der Text-Bild-Beziehung am Beispiel des spätmittelalterlichen Werkes *Der Ackermann aus Böhmen* hervor. Mithilfe der Intermedialität untersucht sie das Verhältnis zwischen Text und den dazugehörigen Illustrationen, um die gegenseitigen Einflüsse aufzudecken. Den Schwerpunkt der Untersuchung bildet die Gruppe der zwischen 1462 und 1547 entstandenen Ackermann-Holzschnitte. Dabei wird die durchgängige Ikonographie des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit berücksichtigt.

Nach seiner Erfindung um 1450 wurde der Buchdruck ganz schnell in ganz Europa verbreitet, sodass es bereits um 1500 etwa 30 Millionen gedruckte Bücher gab (vgl. DOPSCH, 1991: 14). Es war nun möglich, längere Bildprogramme zur Illustration der Texte zu integrieren und eine ganze Reihe von literarischen Texten wurde zum ersten Mal illustriert (vgl. CURSCHMANN, 2007: 735). Durch die fortschrittliche Technik des Buchdruckes entstand ein neues Wechselverhältnis zwischen Text und Bild. Die Bilder, die unterschiedliche Szenen aus dem Text veranschaulichen, konnten unterschiedliche Interpretationen des Textes geben. Den Text zu illustrieren bedeutete den Text ins Bild übersetzen. Die Bilder waren „zu einer der Schrift in vielen Fällen gleichgestellten, gleichrangigen Form der Mitteilung geworden“ (AUGUSTYN, 2003: 10). Die illustrierten Bilder sind und waren nicht nur bildliche Inhaltswiedergabe des Textes, sie können auch einen anderen interpretierenden Charakter oder eine veränderte Argumentation besitzen.

In dieser Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, wie Text und Bild zusammenkommen und zusammenwirken. Die folgenden Fragen sollen beantwortet werden:

1. Welche Stellen werden illustriert und wie ist die Umsetzung des Textes ins Bild? Ist diese Darstellung typisch für die damalige Tradition?
2. Folgen die Bilder dem Text oder fügen sie neue Elemente ein? Inwiefern sind dort unabhängig vom Text erfundene Elemente vorhanden?

3. Wie nehmen der Text und das Bild aufeinander Bezug oder unterscheiden sie sich voneinander? Weiterhin werden die Fragen berücksichtigt, ob dies zu einer neuen Interpretation und einer neuen Wahrnehmung des Textes führt.

Das Bild und der Text ergänzen sich und dadurch ergibt sich ein neuer Sinn. Meine These lautet: Die Bilder stimmen mit dem Text nicht völlig überein. Infolgedessen kann der Rezipient in den Bildern Details, Figuren oder Objekte sehen, die nicht im Text erwähnt werden. Auf dieser Weise wird der *Ackermann*-Text erweitert.

Eine weitere Hypothese bezieht sich auf die damalige künstlerische Tradition. Es wird davon ausgegangen, dass die vorliegenden Illustrationen einen Teil der damaligen Tradition darstellen und unter dem Einfluss der Entwicklung der Drucktechnik und der Ikonographie stehen. Dementsprechend ist davon auszugehen, dass die Künstler die Darstellungskonventionen kannten, die für ein Thema charakteristisch waren und demgemäß den Stoff dargestellt haben (vgl. BÜTTNER/ GOTTDANG, 2013: 19). Der Rezipient kann in den Illustrationen die bekannten Details oder Kompositionen erkennen, die er in anderen Illustrationen bereits gesehen hat. Die Bilder stehen oft unter dem Einfluss von anderen Texten und Bildern. Im Spätmittelalter wird der Tod auf eine bestimmte Art und Weise dargestellt und diese Veranschaulichung ändert sich im Laufe der Zeit. So unterscheiden sich die Position, Körperhaltung, Gestik, Kleidung, Größe, Ständemerkmale und andere Merkmale der Figuren und Objekte aus dem Text, wenn sie bildlich dargestellt werden. Oft werden die Szenen und Figuren der älteren Texte so bebildert, wie es für die damalige Kunsttradition üblich war.

Diese Arbeit will einen Beitrag zur Interpretation des Werkes *Der Ackermann* im Licht der Intermedialität zu der Zeit des Medienwechsels von der Handschrift zum gedruckten Buch leisten. Es werden aber keine Offizinen, Drucker oder Herstellungsverläufe und -bedingungen detailliert untersucht. Da die Analyse im Zusammenhang mit den Illustrationen durchgeführt wird, ist das Ziel der Arbeit nicht das literarische Werk selbst ausführlich zu interpretieren. Die Probleme der bisherigen Forschung über die Zugehörigkeit des Werkes zu einer bestimmten Epoche werden weniger berücksichtigt. Da sich die Forschung seltener mit der Frage beschäftigt hat, wie und was zum Werk *Der Ackermann* illustriert wurde und den Akzent auf die Bamberger Pfister-Drucke gelegt hat, nimmt sich diese Arbeit zur Aufgabe, die

restlichen Illustrationen in allen Einzelheiten zu analysieren und mit dem Text in Verbindung zu bringen.

1.1 Struktur der Arbeit

Die Erklärung der theoretischen Ansätze und die methodische Herangehensweise erfolgen im ersten Teil der Arbeit. Die neue Technik des Buchdruckes und der Holzschnitte, die die Illustrationen des *Ackermann* beeinflussen, werden erläutert. Danach werden die Darstellung des Todes und die Ikonographie im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit veranschaulicht, um die Todesbilder im Werk deuten und im Kontext platzieren zu können. Der dann folgende Analyseteil untersucht in Detail die Illustrationen zum Werk. Unter Beachtung der Methode werden die Holzschnitte in Serienillustrationen und Titelholzschnitte geteilt. Eine weitere Unterteilung folgt anhand der auf den Illustrationen dargestellten Themen. Jeder Holzschnitt wird genau analysiert und mit den Stellen im Text verbunden, um die mögliche Intermedialität aufzudecken. Dabei stehen sowohl die Bild-Text-Beziehung als auch die Beziehung zur damaligen Tradition im Fokus. Entscheidend sind hierbei die Übereinstimmungen und Unterschiede der Bilder im Vergleich zum Text. Die Stellen im Text, die nicht illustriert wurden, werden nicht oder nur teilweise angesprochen. Nachdem die Holzschnitte mit dem Text konfrontiert wurden, werden die Holzschnitte der verschiedenen Inkunabeln mit Blick auf die damalige Kunsttradition, Drucktechnik und Ikonographie analysiert. Am Ende werden die gewonnenen Ergebnisse nebeneinander gestellt und zusammengefasst.

1.2 Intermedialität

Der Begriff der Intermedialität wurde in den 1990ern Jahren etabliert (vgl. RAJEWSKY, 2005: 43), aber schon in den Achtzigern in einem Aufsatz von Aage A. Hansen-Löve problematisiert (vgl. SCHRÖTER, 2011: 2). Der Begriff wird für die Phänomene verwendet, die zwischen Medien passieren, d. h. die Grenzen eines Mediums überschreiten, worauf das lateinische Präfix „inter“ mit der Bedeutung „zwischen“ hindeutet (vgl. EMICH, 2008: 35). Da der Begriff Medium breit definiert wird, wird die Grenze in dieser Arbeit bei den zwei Medien - geschriebener Text und Illustration in

Form der Holzschnitte - gezogen.¹ Um die Art der Beziehung zwischen den erwähnten Medien zu verstehen, muss man die Formen der Intermedialität definieren.

Verschiedene Kunstformen überschreiten die Grenze eines Mediums und werden als intermedial bezeichnet, wie zum Beispiel Ekphrasis, Bilderhandschriften oder Illustrationen zum Buch.² Laut Irina RAJEWSKY wird die Intermedialität als eine Kategorie für die Analyse der Texte und anderer Medienprodukte verstanden und zwischen drei Formen der Intermedialität unterschieden: Medientransfer, Medienkombination und intermediale Bezüge.³ Was dabei untersucht wird, sind die Mediengestaltung und ihre spezifische intermediale Qualität (vgl. RAJEWSKY, 2005: 50f.). Für diese Arbeit ist die Form der Multimedialität oder Medienkombination interessant, die eine „Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien darstellt. Die beteiligten Medien bleiben im Produkt präsent, Foto und Text im Fotoroman oder Illustration und Text im illustrierten Flugblatt“ (EMICH, 2008: 36). Das Intermediale liegt in diesem Fall in der Kombination mindestens zweier Medien in einem multimedialen Werk. Das neue Produkt bekommt durch diese Kombination einen Mehrwert und hat andere Auswirkungen auf den Rezipienten (vgl. EMICH, 2008: 36). Die zwei Medien sind beide präsent in eigener Materialität und wirken auf eigene Art und Weise bei der Gestaltung des ganzen Produkts mit. Zu diesen Phänomenen gehören Bilderhandschriften und illustrierte Bücher.

1.3 Bilder und das Lesen von Bildern

Der Bildbegriff wird sehr weit verstanden, daher erfasst er die Bilder der Sprache, mentale Vorstellungsbilder, Traumbilder und Visionen, Bildwerke der Bildhauer und

¹ Die Probleme des Definierens vom Begriff „Medium“ und „medial“ liegen in ihrer Vielfältigkeit. Andreas MAHLER unterscheidet dabei die vier Ebenen oder Formen der medialen Vermittlung unter denen Material und Artefakt sind. In dieser Arbeit wird Medium einerseits als Material wie bei MAHLER verstanden, also es beinhaltet Tinte, Holzschnitt, Pinsel, Holz, Farben und andererseits als Artefakt, d. h. als geschriebener Text (vgl. MAHLER, 2012: 242).

² In dieser Arbeit ist eine Art Ekphrasis im „Römischen Bild“ präsent, wird aber später bei der Analyse des Werkes problematisiert. Weiterhin gibt es zum *Ackermann* zwei Bilderhandschriften, die hier aber nur teilweise erwähnt und nicht tiefer analysiert werden.

³ In der Arbeit werden die Bezeichnungen von RAJEWSKY mit manchen von WOLF ergänzt. Er unterscheidet zwischen den beteiligten Medien, Dominanzbildung eines Mediums, Quantität und Qualität der intermedialen Bezugnahmen (vgl. WOLF, 2013: 326).

Maler. Das Mittelalter selbst hat diese unterschiedlichen Kategorien unter dem Begriff des Bildes geordnet (vgl. WANDHOFF, 2008: 3). Mit den Begriffen *imago* (ein abstraktes, immaterielles Bild) und *pictura* (ein konkretes, materielles Bild) wurden das metaphysische, psychische, sprachliche, gemalte und gewirkte Bild verstanden und zu der Zeit war es nicht wichtig den klaren Unterschied zwischen diesen Arten von Bildern zu ziehen (vgl. ebd.). Das Bild wird nicht an ein bestimmtes Medium gebunden, sondern durch unterschiedliche Medien, Künste und Sprecher ausgedrückt (vgl. ebd.).

Die anthropologische Bildtheorie erklärt den Akt der Animation, der durch die Wahrnehmung entsteht, d. h. der Betrachter sieht ein verkörpertes Bild, nimmt es wahr, schafft ein Bild in sich selbst und auf dieser Weise entmaterialisiert er es und speichert es (vgl. WANDHOFF, 2008: 5). Er wird zum Ort der Bilder. In diesem Prozess wird zwischen den inneren und äußeren Bildern unterschieden (vgl. ebd.). Die inneren Bilder sind „im Kopf“ und werden noch als mentale Bilder bezeichnet. Ihre Materialisierung folgt durch äußere Bilder. Oft werden die Bilder nur als äußere verstanden, was dem engeren Bildbegriff entspricht. Die äußeren Bilder sind nicht nur visuelle Artefakte, künstlich geschaffene Objekte, die man sehen kann, sondern auch Sprachbilder, wie Metaphern und Allegorien. Verschiedene Disziplinen beschäftigen sich mit den Bildern, so die Kunstgeschichte mit graphischen, plastischen und architektonischen und Literatur mit sprachlichen Bildern (vgl. EMICH, 2008: 33). Da die Literatur ebenjene erzeugt, wird nach der Bildlichkeit des Textes gefragt, wohingegen bei der Kunst nach der Narrativität des Bildes gefragt wird (vgl. WANDHOFF, 2008: 15). Bei dieser Analyse werden die sprachlichen Bilder des *Ackermann* mit den materiellen, äußeren Bildern, d. h. seinen Illustrationen, verglichen.

Um die Bilder lesen zu können und um sie zu verstehen, muss man die Ikonographie der jeweiligen Zeit kennen.⁴ Dabei müssen wir unseren Horizont, unser Wissen und unsere Vorstellungen aktivieren, die von unserer jeweiligen Kultur und Zeit abhängig sind. Die kulturellen Zusammenhänge müssen uns bekannt sein, sowohl aus der eigenen Kultur als auch aus der Fremden. Die Ikonographie beschäftigt sich mit der

⁴ Ikonographie ist als „die Lehre von den Themen, Motiven und Attributen der christlichen Kunst, der antiken Kunst und der Kunst allgemein“ verstanden (BÜTTNER/GOTTDANG, 2013: 13). Im Unterschied zu Ikonographie ist die Ikonologie ein von PANOFKY eingeführter Begriff, der die kunstgeschichtliche Methode darstellt und bei dem ein Kunstwerk symbolisch betrachtet wird. Ein Kunstwerk steht für Vorstellungen, die einen politischen, religiösen oder philosophischen Hintergrund haben (vgl. BÜTTNER/GOTTDANG, 2013: 13).

Bedeutung von Zeichen und Symbolen, mit den Figuren, mit dem Stoff der Geschichte, der in den Werken gezeigt wird (vgl. BÜTTNER/ GOTTDANG, 2013: 14). Diese Aspekte müssen bei der Analyse der verschiedenen, symbolhaften und verschlüsselten *Ackermann*-Holzschnitte berücksichtigt werden, um das Dargestellte richtig erfassen und deuten zu können.

Eine Methode des Lesens von Bildern, die in dieser Arbeit verwendet wird, wird nach PANOFSKY in drei Stufen unterteilt. Die drei „Sinnschichten“ des Kunstwerkes sind der Darstellungsgegenstand, der Bedeutungssinn und die ikonologische Interpretation (BÜTTNER/GOTTDANG, 2013: 21). Die erste Stufe bezieht sich auf den Darstellungsgegenstand, den man wahrnimmt, aber auch die Gestaltungsgeschichte und die Darstellungsmöglichkeiten der Zeit. In bestimmten Epochen wurden die Figuren und die Handlungen auf bestimmte Art und Weise dargestellt, so auch im Spätmittelalter. Daher werden die Holzschnitte zuerst immer detailliert beschrieben. Die zweite Stufe wird auch „ikonographische Analyse“ genannt und hier wird der Bedeutungssinn herausgefunden; die Figuren und Handlungen werden anhand der literarischen Quellen benannt. Bei diesem Schritt wird die Illustration mit den Stellen im Text verglichen. Am Ende, im letzten Schritt wird die Bedeutung herausgearbeitet. Dabei wird das Bild als ein Symbol der Epoche und der Weltanschauung gesehen. Die Vorstellungen und die Selbstoffenbarung der Schöpfer, der Epoche und der Welt sind hier charakteristisch (vgl. BÜTTNER/GOTTDANG, 2013: 22). In diesem Schritt werden die zwei Medien interpretiert und ihre intermediale Beziehung wird festgestellt. Für die Analyse der *Ackermann*-Holzschnitte werden die Begriffe der Ikonographie wie Stoff, Thema, Typus und Auffassung benutzt, um die Holzschnitte und ihre Inhalte zu beschreiben und zu klassifizieren.⁵ Für die intermediale Analyse ist die Zusammenstellung von Texten und Bildern von großer Bedeutung. Die Art und Weise wie der Text und das Bild erscheinen, kann das Wahrnehmen der Rezipienten beeinflussen und ändern.

⁵ Stoff ist der erzählbare Inhalt, der aus der Literatur und den schriftlichen Quellen genommen wird. Das Thema wurde aus dem Stoff gewählt, kann aber auch ein Handlungsabschnitt sein. Typus ist eine immer wieder vorgestellte Gestaltung und Anordnung der zentralen Elemente oder Figuren, so ist z. B. bei der „Geburt Christi“ der Typus die liegende und kniend das Kind anbetende Maria. Auffassung bezieht sich auf die verschiedenen Varianten eines Typus. Das Thema kann anders vertreten werden und es kann eine andere Auffassung haben (vgl. BÜTTNER/GOTTDANG, 2013: 16ff.).

Das Erscheinen von Text und Bild kann simultan oder konsekutiv sein. Im ersten Fall ist der Betrachter mit den beiden Medien gleichzeitig beschäftigt und kann sie nicht separat wahrnehmen (z. B. bei Emblematis) ⁶. Im anderen Fall existiert ein Medium schon und beeinflusst das Entstehen in einem anderen, wie z.B. bei der Ekphrasis oder beim Malen eines Bildes anhand des Textes (vgl. VARGA, 1989: 33). Neben dem zeitlichen Kriterium ist noch die Quantität zu berücksichtigen, d. h., ob wir ein Objekt oder mehrere haben, die eine Serie bilden (vgl. VARGA, 1989: 35). Die Serien der Bilder, egal ob mit Wort oder ohne, neigen dazu, narrativ zu sein, weil man ihnen folgen muss, um eine chronologische Reihenfolge zu bilden (vgl. VARGA, 1989: 36).

Wenn man klar die Worte von den Bildern trennen kann, sind drei Formen dieser Union zu unterscheiden. Zwei dieser Formen sind für diese Untersuchung besonders wichtig. Die eine ist, wenn das Wort und das Bild getrennt sind, aber auf der gleichen Seite präsent. Sie beziehen sich aufeinander, wie beim Text und seinen Illustrationen (vgl. VARGA, 1989: 39). Bei der anderen Form sind das Wort und das Bild nicht auf derselben Seite präsent, sie nehmen aber Bezug auf die gleiche Sache, aber voneinander getrennt (vgl. VARGA, 1989: 42). Die letzte Variante ist, wenn das Wort und das Bild auf gleichem Raum koexistieren, was bei den späteren Illustrationen des *Ackermann* erkennbar ist. Die folgende Analyse beweist die verschiedenen Kombinationen des *Ackermann*-Textes und seiner Holzschnitte.

Eine andere Klassifizierung von Illustrationen bieten BÜTTNER und GOTTDANG. Sie teilen die Illustrationen in Titelbilder und fortlaufende Folge auf (vgl. BÜTTNER/GOTTDANG, 2013: 244). Weiterhin wird zwischen den Eröffnungsbildern, gliedernden Illustrationen und durchgängigen Illustrationen unterschieden; die Eröffnungsbilder stehen am Anfang des Textes, die gliedernden Illustrationen zwischen den Textabschnitten und die durchgängigen an verschiedenen Orten im Text. Je mehr Illustrationen es gibt, desto näher sind sie dem Text (vgl. BÜTTNER/GOTTDANG, 2013: 246).

⁶ Bei den späteren Illustrationen des *Ackermann* ist eine ähnliche Struktur wie bei Emblemen bemerkbar und wird später im Einzelnen diskutiert.

1.4 Forschungsbericht zum *Ackermann aus Böhmen*

Die zahlreichen Illustrationen zum *Ackermann aus Böhmen* sind wegen ihrer Ikonographie und symbolhaften Gestaltung für eine intermediale Analyse besonders ergiebig. Bei der Analyse des oft untersuchten Werkes wurden allerdings weniger die dazu vorgesehenen Holzschnitte berücksichtigt. Erst später wurde die Bedeutung der Illustrationen verstanden. Bis 1992 gab es keine ausführliche Interpretation der Illustrationen des *Ackermann*. Der Pfister-Druck ist von der Qualität der Ausführung, Textbezug und –verarbeitung sowie des Zyklus der Illustrationen her die elaborierteste illustrierte Ausgabe des Werkes, daher hat er für mehr Aufmerksamkeit gesorgt als die anderen Illustrationen. Über das schmale Buch wurde zwar seit Anfang des 20. Jahrhunderts viel geschrieben, aber die Illustrationen blieben ziemlich unbeachtet.

ROSENFELD untersucht 1935 die bildlichen Darstellungen von den apokalyptischen Todesreitern und andere Todesdarstellungen und fängt damit mit der Analyse der Holzschnitte zum *Ackermann* an (vgl. ROSENFELD, 1935: 242). Erstmals aber schreibt RAHN 1992 über die bildlichen Darstellungen in den Pfister-Holzschnitten. Er gibt eine detaillierte Analyse der Vorlagen und der Beziehungen zwischen dem Text und dem Bild anhand der fünf Holzschnitte (vgl. RAHN, 1992). Diese Analyse wird bei Sabine HÄUSSERMANN vertieft (vgl. HÄUSSERMANN, 2008). Sie untersucht die Bamberger Pfister-Drucke in ihrem 2008 veröffentlichten Buch. Sie geht der Frage nach, wie sich die Illustrationen zur Zeit des Medienwechsels ändern. Sie beschäftigt sich mit vier in der Pfister-Offizin entstandenen Werken, unter denen sich auch das Werk *Der Ackermann aus Böhmen* befindet. Den vier Inkunabeln widmet sie sich in gleichem Maße und untersucht die Bildererzählungen, ihre Funktionen und die Textintegration. Jede Inkunabel hat eigene Merkmale und wurde durch spezifische Faktoren gekennzeichnet. Bei den *Ackermann*-Drucken untersucht sie die fünf Illustrationen und erklärt die Einflüsse der anderen Offizinen oder der anderen Werke der Pfister-Offizin auf den *Ackermann*. Unter anderem beschäftigt sie sich tiefer mit dem ersten Holzschnitt und seiner Interpretation, erkennt den Holzschnittzyklus, erklärt ihn weiter und vertieft die Interpretation von KIENING. Sie betont die inhaltliche Akzentuierung des Textes durch die Illustrationen und die Wechselwirkung von Bild und Text nur anhand des ersten Holzschnittes. Ihre Analyse konzentriert sich weder auf die anderen vier Holzschnitte noch auf die Holzschnitte anderer Offizinen und Drucker vom

Ackermann. KIENING beschäftigt sich in seiner Habilitationsschrift „Schwierige Modernität“ von 1998 umfassend mit dem Kontext des Werkes und den bestehenden Traditionen. Er erklärt die Überlieferung der Handschriften und der Inkunabeln und kommentiert die einzelnen Ausgaben ebenjener und ihre Holzschnitte, wobei er sich mehr mit den Pfister-Holzschnitten befasst. Die anderen Holzschnitte wurden beschrieben und interpretiert. Er kommentiert die Vorlagen und die Einflüsse der anderen Offizinen, den Bezug zum Text kommentiert er aber nur teilweise. KIENING will das Werk keiner Epoche zuschreiben und es als Rezeption der älteren Tradition mit einer neuen Gestaltungsweise kombiniert sehen (vgl. KIENING, 1998b: 463).

Das Werk *Ackermann* wurde zuerst 1917 von Konrad BURDACH ausführlich beschrieben. Einzelne Inkunabeln und Handschriften samt Illustrationen und Miniaturen wurden erläutert. Er gibt zwar die Beschreibung aller Holzschnitte, deutet und interpretiert sie aber nicht so gründlich und stellt den Textbezug nicht fest (vgl. BURDACH, 1917). Im „Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters“ wurden sowohl die Handschriften und ihre Miniaturen als auch Drucke und ihre Holzschnitte kurz beschrieben (vgl. OTT u.a., 1991: 13f.). James C. THOMAS hat 1988 eine Gesamtfaksimile Ausgabe aller Handschriften und Drucke a und b zum *Ackermann* gemacht, die anderen Drucke werden vereinzelt herausgegeben, wie e1 von MENGE 1975.

Die Interpretationen gruppieren sich anfangs einerseits um BURDACH und seine humanistische Interpretation des Werkes (vgl. BURDACH, 1926-1932)⁷ und andererseits um SCHAFFERUS Sicht, dass die Thematik des Todes mit dem mittelalterlichen thomistischen Gedanken verbunden ist (vgl. SCHAFFERUS, 1935: 210), was später durch die stilistische und formale Analyse und die Bezeichnung des Werkes als ein „Stilkunstwerk“ (vgl. HÜBNER, 1968: 343) von HÜBNER überholt wurde.⁸ BURDACH

⁷ Das Humanistische im Werk sehen auch BEER (vgl. BEER, 1968: 128) und BURGER (1969). BURGER schreibt über „ein Probestück rhetorischer Kunst“ (BURGER, 1969: 50) mit einer „neuen Rhetorik“ und anderem Menschbild (ebd.: 52).

⁸ HAHN (1984) sieht das Werk als Einheit der Komposition. Er äußert sich nicht explizit dazu, ob er das Werk mittelalterlich oder humanistisch verortet. Vielmehr schließen sich diese Begriffe bei ihm nicht aus und koexistieren als zwei Ordnungen, was auch die häufige Meinung der späteren Forschung ist (vgl. HAHN, 1963: 115). NATT versucht das Werk formal als ein Stilkunstwerk zu bezeichnen (vgl. NATT, 1978: 6) wie HÜBNER, weder mittelalterlich noch humanistisch und ohne theologische und historische Kenntnisse bei der Interpretation.

wurde kritisiert und überholt, weil sich seine Analyse auf Jahrhunderte zurückbezieht.⁹ Zumal sie im sozialen, politischen und kirchlichen Rahmen zu weit reicht und das Fach überschreitet (vgl. GERHKE, 2004: 76f.). Ein weiteres Merkmal der *Ackermann*-Forschung ist die Verbindung mit *Tkadleček*. BERTAU (vgl. 1994: VII) und HRUBY (vgl. 1971: 82) sind der Meinung, dass alle deutschen Handschriften eine nicht überlieferte Bearbeitung besitzen und *Ackermann* und *Tkadleček* eine gemeinsame Vorlage haben. Eine umfassende Interpretation verschiedener Autoren gibt Hildegunde GEHRKE in ihrer 2004 erschienenen Dissertation. Sie schafft eine Übersicht über die wichtigsten Werke zum Thema *Ackermann*, behandelt die Sekundärliteratur zum Werk aufgrund des Umgangs mit den Begriffen des Mittelalters, der Renaissance und des Humanismus, dabei sind die zwei Richtungen Mittelalter und Humanismus in der Forschung klar markiert und differenziert.

Über die Entwicklung des Buchdrucks von den Anfängen bis zur modernen Zeit in den verschiedenen Ländern Europas liefert FUNKE einen Überblick. Über die Illustrationen des Buches und ihre Entwicklung, über die Offizinen der Zeit, über den Holzschnitt, die Kupferstichillustrationen und neuere Techniken liefert er genaue Angaben (vgl. FUNKE, 1978). Über Medialität und Materialität ist im Werk „Text-Bilder und ihre Kontexte“ von GRIESE die Rede. Hier werden verschiedene Themen der ca. 800 Holzschnitte aus dem 15. Jahrhundert zusammengefasst und gruppiert (vgl. GRIESE, 2011:29). Zum Thema des Todes im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit gibt es zahlreiche Beiträge, besonders von KIENING (vgl. KIENING, 2003/ KIENING, 1998a), HAAS (1989) und KLEINSTÜCK (1954), die das Thema aus der philosophischen, kulturgeschichtlichen und ikonographischen Sicht betrachten. Die grundsätzlichen ikonographischen Erklärungen und Vergleiche der Todesbilder in der Kunst geben „Memento Mori“ (vgl. WOLBERT, 1984) und WUNDERLICH (2001), indem sie die Darstellung des Todes von der Antike bis zur Gegenwart betrachten, wobei die Auffassung und die Ikonographie des Todes im Mittelalter eine wichtige Rolle in diesen Werken spielen.

⁹Dazu gehört auch HEILIG, der feststellt, dass der Autor Johannes von Tepla oder Sitbor ist und nicht ein geistlicher Notar aus der Familie Pflug, wie es BURDACH dachte (vgl. HEILIG, 1968: 134). HRUBY bezieht sich auf BURDACH und erläutert erneut die Stellen, um zu zeigen, dass das Werk zwar nicht humanistisch ist, aber die Interpretation von BURDACH und Ideen des Todesproblems im Großen und Ganzen nicht verfehlt sind (vgl. 1980: 288).

Das Büchlein *Der Ackermann* hat viel Aufmerksamkeit in der Forschung erregt und für verschiedene Interpretationen gesorgt, vor allem die über die Epochenzugehörigkeit, über den Widmungsbrief, den Autor und die Überlieferung. Diese Arbeit schließt sich der Meinung neuerer Forschung an (vgl. KIENING, 1998b/NATT, 1978), dass das Werk keine klaren Grenzen zwischen dem Mittelalter und dem Humanismus zeigen soll und dass es viel mehr als ein Übergang und eine Mischung der Einflüsse von zwei Epochen verstanden wird. Dies wird an den Illustrationen auch bemerkbar, da sie in der Zeit des Medienwechsels entstanden sind und da beide Medien, Handschrift und Buch, bzw. Miniaturen und Holzschnitte, nebeneinander existiert haben.

1.5 Holzschnitte im Spätmittelalter

Der Holzschnitt ist am Ende des 14. Jahrhunderts in Deutschland aufgekommen und stellt somit das älteste graphische Verfahren zur Illustration von Druckwerken dar (vgl. FUNKE, 1978: 225). In Bamberg entstanden die ersten Bücher mit Illustrationen, die zusammen mit dem Text in einem Druckgang wiedergegeben wurden. Der Drucker war Albrecht Pfister und er hat als Erster mit dem *Ackermann von Böhmen* angefangen. Im Jahr 1460 ist der Text mit ganzseitigen Umrissholzschnitten entstanden.¹⁰ Die Illustrationen standen neben dem Text und waren mit Ausmalung geplant (vgl. FUNKE, 1978: 226). Die Bebilderung befand sich am Anfang auf keinem hohen künstlerischen Niveau, es waren reine Umrissholzschnitte ohne Schraffierungen (vgl. FUNKE, 1978: 227). Die ersten Holzschnitte haben ihre Kraft „in der Einfachheit und Unmittelbarkeit der Vision“ erhalten (PFISTER, 1922: 12). Nach dem ersten Versuch von Pfister hat sich die Holzschnittillustration in anderen Städten durchgesetzt.

Die wichtigen Neuerungen erscheinen in Ulm 1473 bei der Offizin von Johann Zainer (vgl. FUNKE, 1978: 226). Er verwendet die Illustrationen für seine Drucke, die von einem Meister stammen, der die schematische Darstellungsweise der Illustrationen

¹⁰ Bei dem ersten *Ackermann* Pfister-Druck ist das Datum umstritten. Es wurde vermutet, dass das Werk um 1460 entstanden ist, genaue Daten sind aber nicht vorhanden. Das erste illustrierte Werk der Pfister-Offizin „Edelstein“ wurde im Kolophon auf 1461 datiert und das zweite „Vier Historien“ auf 1462 (vgl. HÄUSERMANN, 2008: 18). Bei KIENING ist der *Ackermann* um 1462/63 datiert (vgl. KIENING, 1998b: 497), und bei der älteren Forschung MENGE um 1460 (vgl. MENGE, 1975: 9) und BURDACH 1461 (vgl. BURDACH, 1917: 49).

ändert, indem er die Figuren individueller, natürlicher und lebendiger gestaltet (vgl. FUNKE, 1978: 227).¹¹ Seine Technik wurde durch Federzeichnungen und Kupferstich beeinflusst. Er bringt Schatten, Licht, Raumtiefe und Plastik in die Illustrationen. Sein Stil ist in vielen späteren Drucken Dinkmuths und Holles zu sehen (vgl. FUNKE, 1978: 228). Zwischen den ersten, „primitiven“ Holzschnitten und den Holzschnitten Dürers vollzieht sich diese Entwicklung.¹² Sie erfolgt also durch die Ausbildung der Schraffierung, durch betonte Illusion der Räumlichkeit, des Lichtes, der Schatten und der Perspektive (vgl. PFISTER, 1922: 17). Dadurch wird aber die monumentale „Eindeutigkeit des seelischen Ausdrucks, die im breiten, großlinigen Strich und in der unmittelbaren Farbigkeit der frühen Blätter ruhte“ verloren (PFISTER, 1922:18). Seit den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts erscheinen in allen Offizinen tüchtige Illustrationen und die Holzschnittkunst entwickelt sich weiter bis zu den Werken Dürers (vgl. FUNKE, 1978: 228). Diese Entwicklung kann man auch in den Holzschnitten des *Ackermann* sehen, die sich in der Technik im 15. Jahrhundert von denen aus dem 16. Jahrhundert in vielen Einzelheiten unterscheiden. Langsam wurden alle Möglichkeiten der Technik ausgenutzt und als das Helldunkel jetzt durch Schraffierung geschaffen wurde, war die Bemalung der Holzschnitte nicht mehr nötig (vgl. PFISTER, 1922:18). Die ersten Pfister-Holzschnitte sind zwar noch mit Bemalung versehen, aber die späteren des 16. Jahrhunderts erscheinen eher ohne Kolorierung.

„Allmählich wurde den Illustratoren Routine zu eigen, die Bilder zeigten konventionelle Formen und verflachten. Man verwendete die Holzstöcke wieder und immer wieder [...]“ (FUNKE, 242). Diese Tendenz ist beim *Ackermann* keine Ausnahme, da die späteren Holzschnitte, die nach der Pfister-Offizin geschafft wurden, Kopien mit wenigen oder gar keinen Änderungen darstellen. Das handgeschriebene Buch existierte noch neben den Inkunabeln, wurde aber schrittweise abgelöst. Zu dieser Zeit wurden alte und neue Techniken kombiniert und voneinander beeinflusst (vgl.

¹¹ Nach der Boccaccio-Ausgabe „Von den berühmten Frauen“ wird dieser Meister „Boccaccio-Meister“ genannt. Neben der neuen Darstellungsweise hat er noch die bemerkenswerten Randleisten geschafft. Mit dem Auftreten des Boccaccio-Meisters werden die Illustrationen stückweise nicht mehr von den handwerklichen Formschneidern und Buchdruckern, sondern viel mehr von Künstlern gemacht (vgl. FUNKE, 1978: 228).

¹² „Primitiv“ bezieht sich auf die Ideen, die ursprünglicher, einfältiger, eindeutiger waren und auch auf ihre Form, die einfacher und faltenlos war, im Gegensatz zu der späteren technischen Höchstleistung klassischer Holzschnitte. Die „Primitiven“ entstanden um das Jahr 1400 vor Gutenbergs Buchdruck. Das erste datierte Blatt ist aus dem Jahr 1423, aber es gibt andere ohne Zeitangaben, die sicherlich älter sind (vgl. PFISTER, 1922: 5, 19). Die Bezeichnung „primitiv“ wird bei der späteren Forschung nicht anerkannt und der Begriff hat sich nicht durchgesetzt.

KRENN/WINTERER, 2009: 145). Die gemalten Bilder wurden vom Holzschnitt inspiriert und Holzschnitte von älteren Miniaturen; der plakative Stil der Holzschnitte wird von den gemalten Bilderfolgen übernommen und die einzelnen bekannten Bildbeispiele der Frühinkunabeln sind von Buchmalern kopiert (vgl. KRENN/WINTERER, 2009: 146). Diese Übergangsstufe ist von Überschreitungen und Kombinationen gekennzeichnet. Das hat seinen Einfluss auf die *Ackermann*-Holzschnitte ausgeübt, indem die ersten Pfister-Holzschnitte in der Jenaer Handschrift einfach kopiert wurden.

1.6 Die Todesdarstellung im Text und Bild im Spätmittelalter

Die Todesauffassung im 14. und 15. Jahrhundert ist von der Zeitsituation abhängig, d. h. von den Pestepidemien und existenzieller Not. Der Alltag mahnte an die Nichtigkeit der irdischen Güter und ans Sterben (vgl. WOLBERT, 1984: 25). Laut HAAS ist im 14. Jahrhundert eine neue Mentalität beim Thema Tod bemerkbar, und das ist in drei Werken, nämlich im *Ackermann aus Böhmen*, in der Literatur *Ars moriendi* und in den Totentänzen bemerkbar (vgl. HAAS, 1989: 174). Die Totentänze werden als ein Gesamtkunstwerk aus Bild und Text betrachtet und die Todesgedanken bei Johannes von Tepl *Der Ackermann aus Böhmen* werden bei HAAS als positiv rebellisch in einer eher pessimistischen Stimmung des 14. und 15. Jahrhunderts gesehen (vgl. HAAS, 1989: 174). Die Personifikation des Todes ist keine Besonderheit des Spätmittelalters. Sowohl in anderen Kulturen und als auch Zeiten erscheinen die Mächte, die den Menschen das Leben bestimmen als Personen. Im Mittelalter wurden alle Eigenschaften als Personen gesehen. Dementsprechend wurde der Tod in der Literatur als ein Jemand beschrieben und dargestellt. Der Unterschied in der Todesauffassung zwischen dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit liegt darin, dass man nicht mehr in Personifikationen gedacht hat. Der Begriff Tod wurde also nicht mehr als das Bild einer Person gesehen; viele Menschen im Mittelalter haben geglaubt, dass der Tod als ein Wesen existiert und auf der Erde tätig ist (vgl. KLEINSTÜCK, 1954: 54).

Sowohl die Bilder als auch die Wörter, die für die Beschreibung des Todes benutzt werden, hängen von den gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen der Zeit ab (vgl. KLEINSTÜCK, 1954: 48). Petrarca und Johannes von Tepl sind die Ersten, die sich mit dem Problem des Todes auseinandergesetzt und konfrontiert haben. Vor

ihnen haben sich die anderen vom Tod bedroht gefühlt. Das höfische Mittelalter konnte sich mit dem Tode nicht auseinandersetzen, weil der Tod als eine Anomalie angesehen und von der Gesellschaft als das Negative und Zerstörende auf die Seite gedrängt wurde (vgl. KLEINSTÜCK, 1954:53). Der Tod als Strafe ist mittelalterlich, aber Hass auf den Tod, der den *Ackermann* prägt und der Tod als Verbrecher werden als etwas Neues betrachtet (vgl. KLEINSTÜCK, 1954: 41). Die Beschimpfung des Todes im Mittelalter folgt durch sein Benehmen, denn er weiß nicht, was sich gehört und ist nicht höfisch. Beim *Ackermann* ist der Hass im Vordergrund, was den klaren Unterschied in der Beziehung zum Tod ausmacht (vgl. KLEINSTÜCK, 1954: 48).

Die bildliche Darstellung des Todes erlebte auch manche Veränderungen. Die Darstellung des Todes ist eine Mischung aus dem antiken Gedankengut, theologischen Inhalten, der weltlichen Literatur und abergläubischen Vorstellungen und wurde einerseits kopiert und andererseits an den Geschmack der Epoche angepasst (vgl. WUNDERLICH, 2001: 38). Ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde der Tod als Personallegorie in der bildenden Kunst und Literatur dargestellt; in dieser Darstellung wurde der Tod als eine handelnde Person und Figur der Endlichkeit gezeigt, vor der die Menschen hilflos und nichtig waren (vgl. HAAS, 1989: 177). Der personifizierte Tod ist sowohl für die Totentänze als auch für den *Ackermann* charakteristisch.

Der Tod wurde schon im 12./13. Jahrhundert als personifizierte Leiche im Verwesungsprozess veranschaulicht (vgl. WALTHER, 1997: 8). Der Tod erscheint mit Vanitassymbolen und in der Gestalt der Frau Welt (vgl. ebd.: 9). Er ist von Maden und Würmern befallen, mit offener Bauchhöhle, einer typischen Darstellung für die oberdeutschen Totentänze (vgl. ebd.). Die biblische Grundlage des Todes mit den Pfeilen ist in der Johannesapokalypse zu finden (vgl. DINZELBACHER, 1996: 206). Ein frühes Beispiel aus der Mitte des 12. Jahrhunderts befindet sich in St. Nectaire, in dem der Tod als apokalyptischer Reiter mit drei Pfeilen dargestellt wurde, aber ohne morbide Attribute wie Würmer oder Schlangen (vgl. DINZELBACHER, 1996: 206). Die vier apokalyptischen Reiter „verschmelzen im Laufe des Mittelalters zu einer einzigen Figur, einem reitenden Gerippe, das mit seiner Waffe die Lebenden niederstreckt“ (vgl. WUNDERLICH, 2001: 41).

In der Ikonographie hat sich das Skelett als Bild der Todespersonifikation erst im 16. Jahrhundert durchgesetzt (vgl. WALTHER, 1997: 9). In den spätmittelalterlichen

Totentänzen ist die Darstellung der Todesgestalt als Mumie präsent (vgl. ebd.). Die Typen der Todesdarstellung im Spätmittelalter beziehen sich auf die Personifikationen des Todes unter denen der Tod als Schnitter, Reiter, Jäger und Sargträger (Totengräber) zu unterscheiden sind (vgl. WALTHER, 1997: 9). In der spätmittelalterlichen Ikonographie erscheint der Tod als Bogenschütze, Speerwerfer und Sensenmann. Es ist sehr selten, dass der Tod „mit bloßen Händen zu Werke geht“ (DINZELBACHER, 1996: 208). Im Mittelalter taucht der Tod nur selten mit dem Schwert auf, was auch für das 14. und das 15. Jahrhundert gilt (vgl. DINZELBACHER, 1996: 210). Im Mittelalter war es üblicher, den Tod mit der Sense als mit der Sichel darzustellen. Die Erklärung dafür ist wieder in der Bibel zu finden. Die Metapher der Ernte wurde in der Bibel fürs Sterben benutzt (vgl. ebd.: 190). In Spätgotik und Renaissance hat der Tod die beiden Waffen: Speer und Sichel (vgl. DINZELBACHER, 1996: 191). Neben diesen hat er oft den Wurfpeil und den Bogen, oder trägt den Sarg unter dem Arm. Der Tod mit dem Pfeil hat sich seit dem 14. Jahrhundert in der Ikonographie durchgesetzt (vgl. DINZELBACHER, 1996: 192).

Für die Geschichte des Totentanzes ist die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten von großer Bedeutung, weil dort zum ersten Mal die Todesgestalten reden (vgl. WUNDERLICH, 2001: 38f.). Ein Fresko aus der Abteikirche La Chaise-Dieu (1390-1410) zeigt den Totentanz als nebeneinander gereihte Figuren (vgl. WOLBERT, 1984: 25). Auf diesem Wandbild wurde der Tod noch nicht als Skelett, sondern als ein ausgezehrter Leichnam dargestellt. Durch das Mittelalter hat sich das Skelett als die typische Form und die Personifizierung des Todes durchgesetzt (vgl. ebd.). Bei dem berühmtesten Basler Totentanz aus den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts ist der Tod immer noch als Leichnam dargestellt, aber die charakteristische paarweise Konstellation von Person und Tod ist schon vorhanden (vgl. WOLBERT, 1984: 25).

In einem Kupferstich bei Dürer vom Anfang des 15. Jahrhunderts wird der Tod mit einem Dreizack, aber wieder als ein bogenschießender Reiter veranschaulicht (vgl. DINZELBACHER, 1996: 207). Die skelettierten Todesfiguren bei Holbein und Lützelburger sind nicht - wie in älteren Totentänzen - einfache Erscheinungen oder die Doppelgänger der Lebenden/der Toten, sie sind mehr autonom, mehr ‚untot‘ und ohne Spuren des Grabes (vgl. KIENING, 1998a: 537). Hans Holbein d.J. schuf eine Todesikonographie, die für das *memento mori* in der Kunst grundlegend ist. In seinem

Holzschnitt aus 1538 “Imagines mortis” sind die Neuerungen in der Beziehung zwischen Tod und Person bemerkbar, indem sich der Tod in den Alltag eindringt und nicht konfrontierend gegenübersteht (vgl. WOLBERT, 1984: 26). Der Tod und die Vergänglichkeit wurden durch Sanduhren, verlöschende Kerzen, Seifenblasen und Blumen angedeutet (vgl. WOLBERT, 1984: 28). Diese Attribute des Todes ändern sich in den *Ackermann*-Holzschnitten im Laufe des 15. Jahrhunderts. Diese Veränderungen werden später in der Arbeit bei der Analyse des *Ackermann*-Textes und Holzschnitte bewiesen.

2 Die Illustrationen und der Textbezug

Das sehr verbreitete Werk ist heute in 16 Codices und 17 Inkunabeln erhalten.¹³ Für die Rezeptionsgeschichte sind die Drucke interessanter als die Handschriften, da die Leser den *Ackermann* aus Drucken kannten (vgl. MENGE, 1975: 4). Die erste gedruckte Ausgabe aus dem Jahr 1463 ist die älteste und auf sie gründet sich die ganze Linie der bayerisch-fränkische Gruppe der Inkunabeln und Handschriften (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 30). Von den 17 Drucken sind elf entweder in Basel oder in Straßburg gedruckt worden; dementsprechend waren die meisten ihrer Rezipienten am Oberrhein beheimatet, was die Einflüsse und die verschiedenen Traditionen bei der Bebilderung erklären kann. Die älteste handschriftliche Überlieferung L ist im Zeitraum 1410-20 entstanden (vgl. BURDACH/BERNT, 1917: 2). Der älteste Druck vom *Ackermann aus Böhmen* ist in Bamberg in der Offizin von Albrecht Pfister in zwei Ausgaben gedruckt worden (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 28). In dieser Arbeit werden die Holzschnitte des Druckes a aus dem Jahr 1462/63 analysiert. Aus der zweiten Ausgabe aus dem Jahr 1470/71 wurden die Holzschnitte entfernt. Das ist das einzige erhaltene Exemplar des Druckes b, daher können sie nicht mit dem Druck a verglichen werden (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 28). Dieser Druck ist vermutlich mit fünf Holzschnitten versehen, die wahrscheinlich identisch mit den aus der ersten Ausgabe sind (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 48).

¹³ Die Tabelle mit Angaben über alle Drucke und die Zeitleiste befinden sich im Anhang.

Der Text wurde mit fünf ganzseitigen Holzschnitten gedruckt, die einen Bilderzyklus bilden (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 28). Dem ersten und zweiten Druck folgen sechs Abschriften, die sich formal kaum von den Inkunabeln unterscheiden. Von den insgesamt 16 Handschriften sind nur zwei illustriert. Diese Tatsache kann laut HÄUSSERMANN bedeuten, dass die Miniaturen nicht unbedingt mit den Handschriften geplant wurden (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 30). Nach den Bamberger Pfister-Drucken sind noch 13 Ausgaben entstanden, die alle - außer Eggsteins - mit Titelholzschnitten gedruckt wurden. Diese Drucke gehen nicht auf die Pfister-Drucke zurück, sondern bilden eine eigene Linie. Damit bleiben die Pfister-Inkunabeln ohne direkte Nachfolger in den gedruckten Ausgaben (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 30).

Die illustrierten Handschriften zum *Ackermann* sind nach den Bamberger Drucken entstanden. Von den sechzehn Handschriften sind zwei illustriert, die Jenaer Handschrift und Heidelberger Handschrift. Die Jenaer Handschrift ist eine Kombination aus den Illustrationen des ersten Druckes (Druck a) und dem Text des zweiten Druckes (Druck b) (vgl. ebd.: 51). Die Illustrationen in der Handschrift sehen genau so aus, wie die Holzschnitte aus dem Druck a. Ihre Platzierung folgt dem Text des zweiten Druckes, aus dem die Illustrationen später entfernt wurden. Aufgrund dessen wird die Ansicht, dass die zweite Ausgabe die erste Ausgabe kopiert, bewiesen (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 51).

Die zweite Handschrift mit Illustrationen befindet sich in Heidelberg und wurde um 1470 datiert. Sie enthält 35 kolorierte Federzeichnungen, die den Text in kurzen Abständen begleiten (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 52). Auf den Bildern wurden die Dialogszenen zwischen dem Ackermann und dem Tod gezeigt. Bei diesen kolorierten Bildern ändern sich nur die Landschaft und die Position der zwei Figuren. Die Handschriften und ihre Illustrationen sind für diese Analyse nicht zentral, werden aber an manchen Stellen wichtig für die Erläuterung.

Die anderen *Ackermann*-Drucke sind nicht unter dem Einfluss der Illustrationen von Pfister-Drucken entstanden. Unter allen mit Titelholzschnitten versehenen ist nur der Eggstein-Druck mit mehreren Holzschnitten bestückt (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 52).

2.1 Bamberger Pfister-Drucke

Die Holzschnitte des *Ackermann*-Druckes sind - von der Qualität her - besser als andere Pfister-Drucke ausgestattet und einer Nürnberger Werkstatt zuzuschreiben (vgl. KIENING, 1998b: 99). Laut HÄUSSERMANN bilden die Bamberger Drucke einen Zyklus, in dem sie aufeinander Bezug nehmen; sie erscheinen als geschlossene Einheiten, die die Situation detailreich beschreiben (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 80). Die Illustrationen sind an verschiedenen Stellen im Werk platziert. Sie sind den Textpassagen beigeordnet und beziehen sich auf sie (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 80). Laut HÄUSSERMANN stehen die Bilder und der Text in einem engen Verhältnis, indem die Bilder die zentralen Stellen im Werk zeigen; sie wurden geplant platziert, sodass sie den Rezipienten leiten und die zentralen Stellen hervorheben (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 82). In diesem Teil der Arbeit werden die Holzschnitte analysiert und mit dem Text verglichen, um das Intermediale aufzudecken. Danach werden alle Holzschnitte der Pfister-Drucke als eine Serie mit bestimmten konzeptuellen Merkmalen erläutert.

Die Illustrationen befinden sich an folgenden Seiten: fol. 1v (Kapitel 1), fol. 4v (gegenüber dem 6. Kapitel), fol. 10r (zwischen dem 15. und 16. Kapitel), fol. 18r (vor dem 27. Kapitel), fol. 22v (gegenüber dem 33. Kapitel).

2.1.1 Der thronende Tod

Auf der ersten Illustration wird eine Halle mit romanischen Fenstern und ein gotisch überdachter Thron in der Mitte gezeigt.¹⁴ Auf dem Thron sitzt der Tod mit goldener Krone und in rotem Mantel; er hält in der rechten Hand eine Hacke und in der linken eine Schaufel, das Totengräber-Werkzeug. Der Tod ist kein vollkommenes Skelett, aber dünn und man kann seine Rippen mit Schlangen sehen. Links vor ihm ist der Ackermann im Mantel und Kopftuch, mit der linken Hand auf den Tod gerichtet und mit der rechten Hand auf das Kind zeigend, das vor ihm steht. Hinter dem Ackermann ist ein Junge zu sehen. Die Familienmitglieder schauen in die Richtung der verstorbenen Frau und der Tod richtet sich an den Ackermann. Auf der rechten Seite ist ein offener Sarg mit der Leiche. Auf dem Bild ist ein Saal mit Fliesen und Holzbalken. An der

¹⁴ Alle Illustrationen befinden sich im Anhang.

Wand hinten sind die Fenster, durch die die Landschaft mit Hügeln, Bäumen und Häusern zu sehen ist.

Die erste Illustration befindet sich gegenüber dem Text des ersten Kapitels und dem Anfang des zweiten Kapitels (die beiden Kapitel sind auf derselben Seite fol. 2r). Der Leser wird hier in die Thematik des Werkes eingeführt. Der Ackermann klagt den Tod über das Sterben seiner Frau an. Laut HAHN sind die ersten fünf Kapitel für den Aufbau des Werkes wichtig, weil sie die Situation einleiten (vgl. HAHN, 1964: 31). Diese Kapitel bilden somit die erste Gruppe, in der die Protagonisten eingeführt werden und der Anlass des Streitgesprächs klar wird: die verstorbene Frau Ackermanns (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 80). Da der erste Holzschnitt gegenüberliegend vom Text gedruckt wurde, muss er vor dem Lesen des Textes gesehen werden; er ist eine Art Einleitung in die Geschichte und die Situation des Streitgesprächs; er muss zuerst rezipiert werden.

Schon im ersten Satz wird klar gesagt, wer der Angeklagte ist. *Grymmyger tilger aller landt, schedlicher ächter aller welte, frayssamer mörder aller lewte, jr Todt, euch sey verfluchtet!* (Der Ackermann, 2012: 6). Die Identität der anderen Seite bleibt bis zum dritten Kapitel geheim: *Jch bins genant ein ackerman, von vogelwat ist meyn pflug, jch wone jn Beheymer lande* (Der Ackermann, 2012: 8). Der Ackermann stellt sich vor und alle Seiten sind bekannt, nur die Kinder werden bis jetzt nicht erwähnt, befinden sich aber auf dem Bild. Die Kinder werden erst im dreizehnten Kapitel angesprochen, nach dem zweiten Holzschnitt. [...] *alczu schire hapt jr mir sie enczucket, die getrewen, die gehewren, wenn jr mich zu witwer vnde meine kinder zu weysen so vnghenediglich hapt gemacht* (Der Ackermann, 2012: 26). An dieser Stelle folgt der Holzschnitt nicht ganz dem Text; er erweitert den Text nicht, sondern stellt die Elemente dar, die erst später durch den Text beweisbar sind. Auf diese Weise kündigt der Holzschnitt die Textstellen an und blickt voraus.

In der Illustration wurde die Metapher des Ackermanns erkannt. Der Ackermann trägt die typische Kleidung für das Bürgertum der Zeit: Einen Rock ohne Gürtel und die Gugel um den Hals geschlungen. Seine Kleidung ist nicht die von gelehrten Leuten, obwohl er Schreiber ist und seine Bezeichnung als Ackermann nur metaphorisch zu verstehen ist. Für die Gelehrten waren ein langes Obergewand mit Pelzbesatz oder Kapuze und Handschuhe charakteristisch (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 84). Der

Ackermann wurde auch nicht als Bauer oder Landmann dargestellt, was in den anderen Druckfassungen üblich ist. Der Leser wird mit dem Bild des Bürgers konfrontiert, der sich als Ackermann vorstellt. Diese Entfernung vom Text ist eigentlich die Interpretation des Illustrators, der nicht bloß und wörtlich den Text folgt.

Neben dem Ackermann sind zwei Kinder, ein jüngeres vor ihm und ein älteres hinter ihm. Die ganze Familie klagt den Tod für das Sterben der Frau an. Laut KIENING ist die Darstellung der gesamten Familie für die juristische Rhetorik charakteristisch und sie ist im ganzen Text zu finden (KIENING, 1998b: 99). Im Anklageprozess werden alle Mitglieder der Familie präsentiert und sie klagen den Tod gemeinsam wegen des Mordes an. Die zwei Figuren, der Ackermann und das Kind, machen mit der linken Hand eine Geste, die dem Schwurgestus ähnelt, was aber fragwürdig ist, weil er hier mit der linken Hand – statt der rechten - gemacht wurde (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 85). Die Hand mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger ist ein bis heute gebräuchlicher Schwurgestus. Die Gesten sind allgemein verständlich und besiegeln Vertragsabschlüsse oder Treueversprechen (vgl. HOMMERS, 2011: 419). Gesten und Gebärden gehörten zum sozialrechtlichen System. Von allen Körperteilen sind die Hände dabei am beredsamsten (vgl. HOMMERS, 2011: 419). Der Eid war immer, sowohl mit der Anrufung Gottes als Zeugen als auch mit dem Erheben der Hand oder der Berührung von Personen oder Gegenständen, die göttliche Kraft besitzen, verbunden (vgl. HOMMERS, 2011: 420). In der Heidelberger Handschrift Sachsenspiegel werden die typischen Schwurgesten der Zeit gezeigt. Dabei geht es um einen Schwur vor Gericht: Berührung des Reliquiars mit der rechten Hand und die zwei nach oben gerichteten Finger (vgl. HOMMERS, 2011: 420). Normalerweise folgt die mündliche Äußerung der symbolischen Handlung. Am häufigsten wird die Schwurhandlung mit dem Aufrichten der Finger der rechten Hand illustriert (vgl. HOMMERS, 2011: 421). Solche Darstellungen dienten der Stabilisierung der bestehenden christlich-sozialen Rechtsordnung. Gegen den Tod wird eine Art Gerichtsprozess geführt. Im Text ist die Rede weder vom Schwurgestus, der aber auf dem Bild illustriert wird, noch von einer mündlichen Äußerung eines Schwures.

Der geöffnete Sarg wird dargestellt, weil es üblich war, mit dem Toten eine Anklage zu führen (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 85). Das war eine veraltete Rechtsformel, sie wurde in verschiedenen Werken gezeigt, so im Heidelberger

Sachsenspiegel aus dem 13. Jahrhundert oder in der Miniatur im Hamburger Stadtrecht am Ende des 15. Jahrhunderts (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 85). Durch diese Rechtsformel kann nur die Aufmerksamkeit darauf gelenkt werden, dass es sich in der Illustration um einen Gerichtsprozess handelt. Die Familienbilder hatten im Spätmittelalter eine bestimmte Komposition, die auch beim ersten Holzschnitt bemerkbar ist; diese Komposition bezieht sich auf das Personenarrangement im Bild, demgemäß befinden sich die Männer auf der linken und Frauen auf der rechten Seite (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 86). Der in der Mitte sitzende Tod wird zum Richter, obwohl er eigentlich der Angeklagte ist. Außerdem sieht RAHN hier den Trauungstypus, bei dem ein Priester oder ein Familienangehörige in der Mitte und links und rechts von ihm die Brautleute erscheinen (vgl. RAHN, 1992: 542). Der Bräutigam mit seiner männlichen Begleitung und Trauzeugen stehen wie der Ackermann auf der linken Seite und die Braut auf der rechten (vgl. RAHN, 1992: 542). Die Trauungszeremonie ist hier in eine Trennungszeremonie verwandelt. Die linke Seite ist die Seite des Lebens und die rechte des Todes. Das Totengräberwerkzeug unterstützt die Haltung des Ackermanns und seiner Frau; die Haue links steht gerade wie der Ackermann, wobei die Schaufel eher vertikal und parallel zur Position von Margarethe steht (vgl. ebd.). Auf diese Weise wird das Bild kompositorisch getrennt und auf das Ehepaar übertragen (vgl. RAHN, 1992: 542). Durch den Tod werden die Eheleute getrennt und das Ehesakrament wird legal aufgelöst (vgl. RAHN, 1992: 543). Die dargestellte Komposition ist nicht durch den Text belegt und sie erweitert den Text, indem sie die Auflösung der Ehe durch den Tod veranschaulicht und legal macht, sodass der Ackermann danach wieder heiraten darf.

Die Todespersonifikation ist im Zentrum des Bildes. Mit der Krone, dem Mantel und auf dem Thron entspricht er der ikonographischen Darstellung von „König Tod“ (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 86). Am Anfang rühmt sich der Tod und betont seine Macht. *Wene nicht, das du vnnser herlich vnde gewaltig macht ymmer mugest geswechen* (Der Ackermann, 2012: 8). Auch wenn er die Macht hat, bedeutet es nicht, dass er wie ein König auf einem Thron sitzen darf. Die Macht und die Autorität des Todes werden mit den Herrscherinsignien verbunden. Die Machtverhältnisse zeigen die Stellung des Ackermanns und des Todes und es wird klar, dass sie nicht gleich gestellt sind. Der Tod hat die gewaltigere Macht. Auf dem Holzschnitt ist zwar das Gespräch zwischen den zwei Parteien dargestellt, aber es existiert ein Missverhältnis. Diese

Divergenz zwischen dem Bild und dem Text besteht darin, dass der Tod als Herrscher und König dargestellt wurde, dabei ist er weder das eine, noch das andere (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 86). Im Text sind die zwei Gegner gleichberechtigt und auf dem Bild nicht. Wie der Tod im *Ackermann* so wird der Kaiser Karl der Große im „Schwabenspiegel“ von Günther ZAINER dargestellt: in einem Raum mit gefliestem Boden, Holzdecke und Fenstern, im Zentrum der König auf einem Thron mit Assistenzfiguren links und rechts (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 86). Es besteht eine Anspielung und Assoziation mit der Figur des Richters Salomon in „Belial“ durch die ähnliche zentrale Position des Todes. Dies stimmt aber mit dem Text nicht überein, weil der Tod kein Richter ist (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 86). An dieser Stelle ist ein Widerspruch zwischen dem Text und dem Bild deutlich erkennbar.

Weiterhin werden der Thron und die Figur des Todes leicht nach links zum Ackermann gewendet und nicht ganz frontal gezeigt, wie bei den Repräsentationsbildern und der „David-Rex“ Tradition¹⁵ (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 86). Bei dem Herrscherbildtypus ist der Thron in der Mitte und frontal gestellt und bei dem Audienztypus links oder rechts von der Mitte positioniert. RAHN sieht den Thron beim *Ackermann* zentral gelegen aber wie im Audienztypus nicht in der Frontalität gesetzt, sondern „dem Audienznehmer entgegengedreht“; hier entsteht ein Herrscherbildtypus und Audienztypus, wobei der Ackermann als untergeordneter „Bittsteller und [der] Tod als Majestät und gerichtliche[] Autorität“ dargestellt wird (RAHN, 1992: 541). Diese Figurenkonstellation kann einerseits die Selbstüberhebung des Todes unterstützen, andererseits wird durch die nicht frontale Position des Thrones dem Tod seine Herrschaft und Richterschaft abgesprochen. „Jede hybride Selbstbestimmung des Todes“ wird im Text vom Ackermann verneint und widersprochen (HÄUSSERMANN, 2008: 86). Dem Tod wird im Text nie die Rolle des Herrschers über alles auf Erde anerkannt (vgl. ebd.). Das Detail der nicht frontalen Position kann die zugewiesene Macht schwächen, sowohl auf dem Bild als auch im Text.

Die Herrscherinsignien werden zwar dem Tode gegeben, aber sie sind mangelhaft. Die Krone des Todes ist eine Bügelkrone, aber ihr fehlt der Kreuzaufsatz,

¹⁵ Bei der „David-Rex“ Tradition wird der König mit Krone und Mantel ausgestattet „in frontalsymmetrischer Ausrichtung“ und „verkörpert [...] den Idealtypus des göttlich legitimierten Herrschers“ (HÄUSSERMANN, 2008: 86).

mit dem das Herrschertum erst göttlich legitim ist (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 87). Der Gott im letzten Holzschnitt trägt aber die Bügelkrone mit dem Kreuzaufsatz, was darauf hindeutet, dass der Illustrator sich dessen bewusst war und diesen nicht zufällig vergessen hat (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 87). Der Tod hält eine Haue und eine Schaufel, die das Werkzeug des Totengräbers sind und den Tod als den Mörder kennzeichnen; er hat die Frau begraben.¹⁶ Erst im 16. Kapitel werden diese zwei Insignien mit dem Tod verbunden erwähnt. In den Kapiteln bis zum zweiten Holzschnitt werden sie weder angesprochen, noch erneut in den Illustrationen dargestellt. Könige werden normalerweise nicht mit einer Haue und einer Schaufel dargestellt. Weiterhin findet KIENING das Grinsen vom Tod, das mit der Textstelle gegenüber dem Holzschnitt verbunden ist, in der der Tod ironisch *hort hort hort new wonder!* (Der Ackermann, 2012: 8) antwortet, als einem Richter oder König nicht angemessen (vgl. KIENING, 1998b: 100). Der Tod bekommt diese Attribute, weil sie ihn als den Schuldigen für den Tod der Frau markieren und als einen falschen Richter oder König kennzeichnen.

Sowohl die Landschaft als auch der Saal werden im Text nicht beschrieben. Der Tod bestätigt, dass er die Frau kennt und dass sie aus einer befestigten Stadt auf dem Berg genommen wurde. Es werden auch kein Hof oder keine Burg erwähnt. Daher bleibt die Platzierung der ersten Szene im Saal nur dem Illustrator zuzuschreiben. Die Darstellung der ersten Situation im Saal beweist die Intermedialität nur teilweise, indem sie die Residenz des Todes als Hof bebildet und zur Wahrnehmung des Todes als König beiträgt. Die Landschaft und Berge bringen dagegen keinen neuen Sinn zum Text.

Auf dem ersten Holzschnitt sieht RAHN zwei Erzählsituationen: Die eine reale mit Margarethe und die zweite irrealer mit dem Tod (vgl. 1992: 535). Das Gespräch mit dem Tode ist in das Innere des Ackermanns verlegt. Zwischen diesen zwei Ebenen ist keine Grenze. Das Bild ist keine bildliche Nacherzählung der Geschichte (vgl. RAHN,

¹⁶ Schon ROSENFELD sieht den Unterschied zwischen Haue und Hacke. Der Tod bekommt Schaufel und Hacke. „Die Hacke diene nur zum Auflockern der Erdoberfläche, die Haue aber, einem Eispickel auch ikonographisch vergleichbar, zum Zerschlagen des festen Erdreichs beim Aufwerfen von Gruben, wenn man mit der Schaufel nicht durchkam“ (ROSENFELD, 1935: 244). Haue und Schaufel sind die Geräte des Totengräbers. Der Tod wurde mit dem Totengräber verbunden und ist selbst zu einem geworden. Diese Attribute des Todes sind schon im 9. Jh. in der Verwendung (ebd.). Neben der Haue und Schaufel ist der Sarg oft ein Teil der Ikonographie. ROSENFELD ist der Meinung, dass die Holzschnitzer aus der Haue die Sense gemacht haben, d. h. der Tod steht oft auf einer Haue gestützt zwischen dem Sarg und der Schaufel am offenen Graben und die Holzschnitzer haben den Quergriff hinzugefügt und so entstand die Sense (ebd.: 245).

1992: 535). Die Illustration in der Frühen Neuzeit war nicht als „Unterstützung der Vorstellungskraft des Rezipienten“ vorgesehen (RAHN, 1992: 535). Sie hatte die Funktion „der Inhaltsangabe als geraffte Version der wesentlichen Informationen und Erörterung als bildliche Ordnung der Informationen des Textes“ (RAHN, 1992: 535). RAHN trennt das Bild in zwei Teilen, der obere Teil ist das Streitgespräch und der untere sind die Argumente (vgl. ebd.). HÄUSSERMANN behauptet, dass die erste bebilderte Szene die „Paradoxie und Absurdität“ des ganzen Dialogs zeigt, indem das Grundthema des Sterbens eigentlich absurd ist, weil die Menschen nichts dagegen tun können und der Streit des Ackermanns mit dem gedachten Tod, der Nichts und doch Etwas ist, als unsinnig betrachtet wird (2008: 88). Diese Ansicht wird durch die Attribute, die Haue und die Schaufel, die nicht zu den Königsinsignien gehören, untermauert.

Der Holzschnitt ist eng mit dem Text verbunden, geht aber weit darüber hinaus; die Illustration gibt eine eigene Interpretation des Textes und ist nicht nur wegen der Unterstützung und der Erklärung des Textes präsent. Zwischen dem Bild und dem Text besteht eine Wechselwirkung, weil die Holzschnitte den Rezeptionsvorgang und die Wahrnehmung des Dialogs bestimmen (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 88). Der Illustrator hat die Motive, die im Text später vorkommen, ins Bild integriert, aber auch neue Momente hinzugefügt, indem er unter anderem den Tod als Totengräber und als König darstellt, was ihm eine visuelle Doppeldeutigkeit gibt (vgl. KIENING, 1998b: 101).

2.1.2 *Wir tun als die sunn*¹⁷

Im zweiten Holzschnitt sind die zwei Gegner wieder im gleichen Saal. Der Kläger steht dem Tod gegenüber. Der Tod hat nicht mehr die zentrale Position auf dem Bild; er ist leicht nach rechts platziert und der Ackermann steht mehr zentral, was seine Entschlossenheit im Prozess gegen den Tod darstellt (vgl. RAHN, 1992: 543). Er hält kein Werkzeug in Händen und die Gestik zeigt seine Beteiligung im Streitgespräch. Die Frau und die Kinder sind nicht mehr auf dem Bild; jetzt sind andere Personen präsent, die links vom Tod und dem Ackermann eine Gruppe bilden. Des Todes linke Hand und Arm zeigen auf die untere Bildhälfte mit der Gruppe. In dieser Gruppe befinden sich der

¹⁷ Der Ackermann, 2012: 14.

Papst, der König, ein reicher Bürger und noch zwei Leute.¹⁸ Der Papst hat eine Tiara in den Händen und der König seine Krone. Der Bürger hält einen Sack und die weiteren zwei Personen einen runden und spitzen Hut. Der Papst kniet. Sie alle richten ihren Blick nach links, weg vom Tod. Die Ständereihe wird nach ihrer Würde gezeigt. Der Tod hat keine Attribute, trägt genau wie im ersten Holzschnitt einen Mantel und die Krone. In der rechten Ecke sieht man ein Stück von einer Wiese mit Pflanzen und Blumen. Durch die Fenster im ersten Holzschnitt ist eine ähnliche Landschaft zu sehen.

Die zweite Illustration befindet sich vor dem sechsten Kapitel, gegenüber dem Ende des fünften und fast das ganze sechste Kapitel folgend. Der Tod spricht in diesem Kapitel über seine Aufgaben und seiner Unbestechlichkeit. Er beginnt, seine Taten zu erklären und sich zu verteidigen. Seine immer noch thronende Position ist nicht mehr zentral und daher geschwächt. Er ist nicht mehr über den Ackermann gestellt, was mit seiner Verteidigung zu untermauern ist. Das sechste Kapitel wird von der Forschung als eins von zentralem Wert betrachtet. Hier fängt der Tod zum ersten Mal an, sich zu rechtfertigen. Es geht mehr um die Taten vom Tod als um die verstorbene Frau.

Das Auftreten der Gruppe von Personen auf der Illustration kann durch den Text erklärt werden, in dem sich der Tod als Herrscher über alles auf der Welt beschreibt. Er wird mit der Sonne verglichen, die über alles gleich scheint. *Wir tun als die sun, die scheint vber gut und vber bose* (Der Ackermann, 2012: 14). Auf dem Bild wurden Papst, König und Kaufmann dargestellt, was der Stelle im Text über die Gleichwertigkeit aller Menschen vor dem Tod entspricht. Ihre Macht auf der Erde kann ihnen nicht helfen.

Wir wollen beweisen, das wir recht wegen, recht richten vnde recht faren jn der welte, niemants adel schonen, grosser kunst nicht achten, keinerley schone ansehen, gab, liep, leydes, alters, jugent vnde allerley sach nicht wegent. Wir tun als die sunn, die scheint vber gut vnd bose. (Der Ackermann, 2012: 14)

Weiterhin stimmt diese Stelle mit dem im Text erwähnten Absetzen der Kronen von Kaiser und Papst überein.

¹⁸ RAHN bezeichnet die zwei Personen hinten, die man nicht so gut sehen kann, als Juden und Juristen(vgl. RAHN, 1992: 543); bei HÄUSERMANN (vgl.2008: 81) und KIENING (vgl. 1998b: 101) bleiben sie unbenannt.

O solten wir durch auffsacz, durch liebs oder durch leyds willen die lewte lassen leben, aller der welte keysertum weren nun vnnser, alle konig hetten jre kronenn auff vnnser haupt gesezt, jre zepter jn vnnser hant geantwort, des babstes stule mit seiner dreykronter jnfel wer wir nun gewaltig. (Der Ackermann, 2012: 14)

Nur ist die Reihenfolge der Würdenträger auf dem Bild anders als im Text; es wird dem Prinzip der Stänereihe gefolgt, zuerst wird der Papst, dann Kaiser und dann König dargestellt. Der Tod hat den Basiliskenblick, dem keiner entkommen kann, so wird er im 16. Kapitel beschrieben. Seine Basiliskenaugen darf man nicht sehen, sonst stirbt man sofort. Der Papst, der König und andere Leute in der Gruppe richten ihren Blick nach links, weg vom Tode, was mit seinem Basiliskenblick verbunden sein mag (vgl. KIENING, 1998b: 102). Die Macht des Todes wird wieder zum Thema und als eine Aufgabe von Gott gegeben betrachtet. Der Tod ist für das Sterben aller Leute auf der Erde zuständig. Deswegen ist er wieder auf dem Thron.

Des hymmels tron denn guten geysten, der helle grunt den bosen, jrdische lant hat gott vns zu erbteyl geben. [...] der erden klas vnde meres stram mit aller jrer behaltung hat vns der mechtig aller welt herczog befolhen enworten, das wir alle vberflüssigkeyt außrewten vnde außjetten sullent. (Der Ackermann, 2012: 16)

Der Tod und der Ackermann befinden sich im oberen Teil des Bildes und das Thema ihres Streitgesprächs, Personen verschiedener Stände, in der unteren Bildhälfte, wie auch wieder im vierten Holzschnitt. Im zehnten Kapitel werden die Menschen mit den Blumen verglichen, da die beiden vergänglich sind. Die Gruppe der Leute erwartet das gleiche Schicksal, wie das der verblühten Blumen. Das ist einfach das Naturgesetz und es ist unveränderlich. Das Bild gibt die mit dem Text übereinstimmende Interpretation: Jeder Mensch muss sterben, egal welchem Stand er angehört und was für Macht er hat (vgl. RAHN, 1992: 545). Der zweite Holzschnitt bezieht sich auf die Stellen im Text und ähnelt dem ersten. Nur die Wiese mit Blumen und der Basiliskenblick sind nicht durch den begleitenden Text motiviert. Die übrigen Attribute sind denen aus dem ersten Holzschnitt gleich. Auf dem Bild werden zwei Stellen aus dem Text verbunden, die nicht zum gleichen Abschnitt gehören; sie sind „die im Text unverbundenen Aussagen des Todes“, die die „Ständerevue und Vegetation durch visuelle Beiordnung“ analogisieren (RAHN, 1992: 545). Dieser Holzschnitt ist stärker als der erste mit dem Text verknüpft und bebildert die unverbundenen Textstellen. Das Intermediale besteht

darin, dass durch die Position des Todes auf dem Bild seine Macht geschwächt wird. Außerdem wird eine neue Beziehung zwischen der Figurengruppe und den Blumen geschaffen, indem der Tod und das Sterben als ein Naturgesetz von Gott gegeben bebildert wird.

2.1.3 Jung und alt

Die Macht des Todes wird auf dieser Illustration demonstriert. Zwei Skelette sind auf der rechten Bildhälfte, eins oben und eins unten dargestellt. Eins jagt mit Pfeil auf dem Pferd und das zweite mäht mit der Sense. Das Skelett auf dem Pferd folgt zwei Reiter, die an dem Stadttor sind. Hier sind die Türme und Teile der Stadt sichtbar. Das andere tötet junge Leute und lässt hinter sich eine Gruppe, in der die Kranken und Alten sind, unter den anderen sind ein Mann mit Krücken und eine alte Frau, wahrscheinlich eine Nonne zu sehen. Keine von den Personen auf dem Bild schaut dem Tod in die Augen. Die ganze Szene ist in der freien Natur dargestellt, auf einer Wiese mit Grass. Die untere Situation ist durch ein paar Steine von der oberen getrennt.

Der dritte Holzschnitt ist auf fol. 10r und stellt den Tod dar, der ohne Ausnahme alle tötet. Hier sind zwei Traditionen präsent. Die zwei Bildformeln des Todes als Jäger und Schnitter werden benutzt (vgl. KIENING, 1998b: 103). Das Bild wird an den Text teilweise angepasst. Die erste Szene bezieht sich auf die obere Bildhälfte, auf der der Tod auf dem Pferd oder Esel reitet und Pfeil und Bogen hat. Er verfolgt, bzw. jagt zwei Männer und stellt das Bild des Jägers oder des Schützen Tod dar (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 49). Der Tod im Text reitet einen Ochsen und nicht ein Pferd.

Vnbeschedenlich sein wir, doch vant du vns zu Rome jn einen tempel an einer want gemalett als ein man auff einem ochssen, dem die augen verpunden waren, syczend. Der selbe man fürent ein hawen jn seiner rechten hant vnde ein schaufel jn der linckten, domit vacht er auff dem ochssen. Gegen jm sluge, warff vnd streyt ein michel menig volckes, allerley lewt, jgliches mensch mit seynes hantwercks gezewge; do was auch die nunne mit deme psalter. Die slugen vnd wurffen den man auff dem ochssen. Jn vnnser betrubnüß bestrait der Tod vnde begrub sie alle. (Der Ackermann, 2012: 32)

Im Text wird ein ausgedachtes Bild aus Rom erwähnt, das ROSENFELD als „meistersingerische Quellenfiktion“ bezeichnet (1935: 245). Diese Stelle könnte als Ekphrasis verstanden werden, nur existiert das beschriebene Bild in der Wirklichkeit

nicht. Diese Art der Intermedialität wird als „evozierende Systemerwähnung“ bezeichnet (vgl. RAJEWSKY, 2005: 53). Bei dieser Spielart von intermedialer, extensiver Thematisierung eines anderen Mediums bekommt der Rezipient den Eindruck der Erfahrung dieses Fremdmediums (vgl. WOLF, 2002: 458).¹⁹

Die Darstellung des Todes auf einem Ochsen wird durch die Illustration nicht unterstützt. Dieses Merkmal, der Tod auf dem Pferd, war in der zeitgenössischen Ikonographie sehr verbreitet (vgl. KIENING, 1998b: 103). Die Darstellung mit dem Pferd kann den Künstlern in Deutschland aus den Apokalypse-Illustrationen bekannt sein (vgl. KIENING, 1998b: 103). Die andere Personifikation auf der zweiten unteren Bildhälfte ist der Tod, auch ein mumifiziertes Skelett, aber mit der Sense wie der vierte apokalyptische Reiter (vgl. KIENING, 1998b: 103), was auch im Text als *vnser sennngse get für sich* zu finden ist (Der Ackermann, 2012: 32). In den Apokalypse-Illustrationen hat der vierte Reiter, der Tod, die Attribute wie Schwert, Langpfeil oder Sense und der erste Reiter ist mit Pfeil und Bogen dargestellt (vgl. KIENING, 1998b: 103). Der dritte Holzschnitt ist daher eine Kombination der verschiedenen Traditionen, die Veränderung der Reiterdarstellung stimmt mit den Textstellen aber nicht überein. Diese Darstellung sollte laut KIENING die Präsenz des Todes durch Schnelligkeit und Plötzlichkeit dynamisieren (vgl. 1998b: 104).

Der Tod mit Sense tötet die Menschen vor ihm, aber hinter ihm befindet sich eine Gruppe der Älteren und der Kranken, was darauf hindeutet, dass der Tod nicht alle tötet, sondern eher die Jungen und die Gesunden. Darüber beschwert sich der Ackermann in zwei Stellen im Text:

Er betrubt vnde verrurtet dir alle dein jrdisch herschafft. Ee das tuchtig dann das vntuchtig nympt er hin; schedlich, alt, siech, vnnücze lewt lest er oft alhie, die guten vnd nützen zewcht er alle hin. (Der Ackermann, 2012: 30)

Mechtig plumen rewet sie auß, die dystel lasset sie stan; vnkrawt bleybt, die guten kreuter müssen verderben. Jr icht, ewer segens hawe für sich. Wie ist dann dem, daß sie mer distel dann gut plumen, mer mewß dann cameln, mer boser lewt dann guter vnuersert lestbeleben? (Der Ackermann, 2012: 34)

¹⁹ Das ist die dritte Form der Intermedialität bei RAJEWSKY, bezeichnet als intermediale Bezüge, wenn ein mediales Produkt auf ein anderes Medium Bezug nimmt und nur ein Medium materiell präsent ist (vgl. RAJEWSKY, 2005: 52). Die „Bedeutung entsteht, indem ein mediales Produkt Bezug nimmt auf ein konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium, sei es auf ein einzelnes Produkt (Einzelreferenz) oder auf das semiotische System (Systemreferenz) dieses anderen Mediums“ (EMICH, 2008: 36f.).

Eine solche Darstellung ist eigentlich das Gegenteil zum Topos des Todes, vor dem alle gleich sind. Die Menschen werden wieder mit Blumen und Grass verglichen und dementsprechend niedergemäht. In der unteren Bildhälfte wird also der Inhalt des Gesprächs bebildert, der Tod wird aber anders als im Text dargestellt.

Das Reiterpaar auf der oberen Bildhälfte, das der Tod mit Pfeil verfolgt, deutet RAHN als die Anspielung und Interpretation der Trennungsthematik (vgl. RAHN, 1992: 548). Die Reiter werden unerwartet getroffen, so wie der Ackermann und seine Frau getrennt wurden. Diese Stelle mit Reiterpaar befindet sich nicht im Text und ist frei auf den Ackermann und seine Frau übertragen. RAHN sieht das Reiterpaar als Anspielung auf die Situation des Ackermanns, ohne dass der Ackermann direkt im Bild vorhanden ist (vgl. RAHN, 1992: 548). Das Reiterpaar auf dem Bild ist nicht durch den Text motiviert und kann die Plötzlichkeit des Todes im Alltag jeder Person symbolisieren. Für diese Arbeit ist RAHNS Analogie zwischen dem Reiterpaar und dem Ehepaar nicht klar genug erklärt und daher nur auf einer allgemeineren Ebene zu verstehen.

Der dritte Holzschnitt wurde zwischen den wichtigsten Kapiteln 15. und 16. gestellt, in den „das Bild des Todes definiert“ wird (HÄUSSERMANN, 2008: 81). Im 15. Kapitel stellt der Ackermann die bedeutendsten Fragen, auf die die Antwort des Todes im 16. Kapitel folgt. Im Holzschnitt wird der Tod als der Reiter und der Jäger und der Schnitter Tod dargestellt (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 81). Diese Darstellungen sind nicht im Text präsent, oder sie sind anders als auf der Illustration beschrieben. Das Bild gibt demzufolge eine eigene Interpretation von manchen Stellen, indem sie die zwei Figuren des Todes mit anderen Attributen als im Text darstellt. Das Intermediale spiegelt sich in einer neuen Interpretation wieder, die durch gleichzeitige Rezeption von Text und Bild entsteht, die aber andere Inhalte haben. Die Illustration ändert den Text bei der Rezeption, indem sie eine andere Darstellung anbietet. Der Tod ist plötzlich und überall präsent, aber nicht für alle gleich. Die Todesdarstellung steht unter dem Einfluss der künstlerischen Tradition und gibt dem Text keine neue Bedeutung.

2.1.4 *Jn weltlich oder geysthlich ordenung?*²⁰

Auf dem vierten Bild stehen der Ackermann und der Tod im Hintergrund und streiten miteinander. Diese Situation findet im Freien statt. Der Tod ist wieder auf dem Thron mit der Krone und dem Mantel. Der Ackermann steht vor ihm links auf den Fliesen. Im Vordergrund links sind Mönche, die aus der Kirche oder der Kapelle in den Garten gehen. Rechts stehen Frauen und Männer im Gespräch. Eine Dame gibt einem Mann einen Kranz und das zweite Paar unterhält sich. Hinter den Leuten steht ein Baum mit Früchten. Sie sind mittels eines Zaunes von der anderen Szene mit den Mönchen getrennt. Der Zaun endet in einer Tür zum Garten der Mönche. Die Tür ist teils geöffnet. Oben links auf einem Hügel befindet sich noch ein Baum, dieser trägt aber keine Früchte. Die Ackermann-Tod-Szene wird von der unteren Szene durch einen Fluss getrennt.

Die gestikulierenden Hände der beiden Beteiligten weisen darauf hin, dass sie im Gespräch sind. Dieser Holzschnitt bebildert nicht nur das Streitgespräch und seine Partner, sondern auch den Inhalt des Streites. Die zwei Szenen stellen verschiedene Lebensmöglichkeiten des Ackermanns als Witwer dar: Er kann als Mönch im Kloster leben oder eine andere Frau finden. Diese zwei unterschiedlichen Formen werden durch Mönchtum und Minnefreude veranschaulicht (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 81). Die Tür zwischen den zwei Möglichkeiten steht offen. Der vierte Holzschnitt ist vor dem 27. Kapitel platziert. Der Ackermann ist nicht mehr aggressiv und fragt den Tod nach Hilfe bei seinem weiteren Leben. So beschwert sich der Ackermann:

Jch bin vormaln jn der lieben, lustigen ee gewesen. Warzu soll ich mich nu wenden? Jn weltlich oder geysthlich ordenung? Die seint mir beyde offen. Jch nam für mich jn dem synne allerley lewt wesen, schacze vnd wuge sie mit fleys: vnuolkommen, bruchig vnde etwe vil mit sünden vant jch sie all. Jn zweifel bin jch, wo jch hin keren soll.
(Der Ackermann, 2012: 58)

Hier wird das Thema vom Tod zum menschlichen Dasein und Leben auf der Welt gewechselt. Sie sprechen über die Frauen und das Leben in der Ehe. Auf diesem Bild sind zwei verschiedene Ebenen der Erzählung zu finden: Die eine ist die Gesprächssituation zwischen dem Ackermann und dem Tod und die andere ist die Darstellung ihres Gespräches, d. h. die Visualisierung ihrer Unterhaltung (vgl.

²⁰ Der Ackermann, 2012: 58.

HÄUSSERMANN, 2008: 104). Dabei weist weder der Ackermann noch der Tod auf die Szene, die unten dargestellt wird, hin. Sie sind beide im Gespräch und aufeinander fixiert. Sie bilden eine geschlossene Gruppe durch den gebauten Raum von anderen getrennt, wobei der Ackermann am Übergang zwischen dem Raum und der Natur steht (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 105). Der Holzschnitt veranschaulicht den Inhalt des Textes und damit ist der Textbezug sehr stark. Wenn man aber das Bild aufmerksamer betrachtet, merkt man, dass es ein wenig darüber hinausgeht.

Im Minnegarten befindet sich ein Baum mit Früchten. Der Baum mit Früchten ist mit der Vertreibung aus dem Paradies verbunden. Als Adam und Eva von den Früchten des Baumes der Erkenntnis gegessen hatten, kamen sie zur Entdeckung, dass sie Menschen waren. Mann und Frau, Geist und Körper sind die Gegensätze, die sich seit dem unterscheiden (vgl. BAUER, 2002: 197). Den Menschen war es verboten, vom Baum der Erkenntnis zu essen und die Folge des Bruches des Verbotes war die Sterblichkeit. Das Bewusstsein der Menschen über ihre eigene Existenz hat ihnen auch das Wissen über den Tod gebracht. Die Früchte des Baumes des Lebens haben auch im Paradies gestanden und den Menschen das Bewusstsein ihrer selbst gegeben; sie werden wissend, damit einher ging aber auch der Tod und die Sterblichkeit (vgl. BAUER, 2002: 198). Den Tod zu überwinden ist nur durch das Gewinnen der göttlichen Unsterblichkeit möglich. Auf dem Bild sind zwei Paare neben dem Baum, was auf die Vertreibung aus dem Paradies und die Sterblichkeit der Menschen hindeuten kann.

RAHN interpretiert diese Stelle anders. Der Minnegarten und seine Motive wurden im 15. Jahrhundert für die Allegorie des geistlichen Gartens benutzt und beim *Ackermann* für den Paradiesgarten verwendet (vgl. RAHN, 1992: 548). Im Garten befindet sich die Gesellschaft der Seligen, die um einen Apfelbaum als Baum des Lebens stehen. Der Apfelbaum repräsentiert üblicherweise den Erkenntnisbaum bei der Sündenfalldarstellung. Trotzdem sieht RAHN beim *Ackermann* den Baum als Lebensbaum (vgl. 1992: 550). Das Bild wird vertikal auf das diesseitige und jenseitige Leben geteilt. Das jenseitige Leben ist oben der Tod und unten das Paradies bzw. der Minnegarten und das selige Leben, d.h. „die Anwesenheit der diesseitig erfahrenen Qualität des Lebens im Jenseits (unten rechts)“ (RAHN, 1992: 550). Die linke Bildseite (diesseitiges Leben) teilen sich der Ackermann und die Mönche. Der Ackermann repräsentiert den Streit mit dem Tod und die Sicht, dass der Tod ein Mörder ist. Auf der

anderen Seite stellen die Mönche geistiges Leben dar (vgl. RAHN, 1992: 550). Der Tod ist in der Welt präsent, d.h. das Jenseits ist im Diesseits anwesend; weiterhin wird durch den Mönch die geistlich-theologische Sicht des Todes vertreten. Diese Sicht bezieht sich auf „den Tod als Spender des (ewigen) Lebens“ (RAHN, 1992: 550). Auf dieser Weise gibt es im Bild vier Seiten: den Ackermann, den Tod, die Mönche und den Paradiesgarten, die die Präsenz des Jenseits im Diesseits darstellen und umgekehrt, das Diesseits im Jenseits, d.h. man kann sich durch das richtige Leben im Diesseits auf das Leben im Paradiesgarten vorbereiten.

RAHN sieht die Verbindung zwischen dem Ackermann und seiner Frau in anderen Figuren auf den Illustrationen; neben dem Reiterpaar im dritten Holzschnitt deutet er die Szene im Minnegarten als Anspielung auf den Ackermann und Margarethe (vgl. RAHN, 1992: 551). Die Frau rechts vom Baum wird als Margarethe gedeutet, wenn man die ikonographische Ebene verlässt und die Szene im Kontext des Dialogs begreift. Die anscheinend typische Kranzübergabe des ersten Paares von links sieht aber RAHN als die Überreichung des Ehrenkranzes an Margarethe (vgl. RAHN, 1992: 551). Die Frau mit geflochtenem Haar gibt Margarethe den Kranz, den sie laut der Stelle im vierten Kapitel mit ins Grab bekommen hat. Die Frau mit dem Kranz sieht den Mann vor ihr an und ist dabei, den Kranz auf seinen Kopf zu legen. Die scheinbare Margaretha schaut den anderen Mann an und ihr Zeigefinger ist auf ihn gerichtet. Im Kontext der Geschichte, über das weltliche und geistige Leben und die Darstellung dessen auf diesem Holzschnitt, ist die Verbindung mit dem Ehrenkranz bei RAHN unklar (vgl. ebd.). Hier befindet sich ein Minnegarten, der für das Eheleben und das weltliche Leben steht und im Text klar angedeutet ist. Weiterhin befindet sich Margarethe am Ort der Seligen und dadurch „untersteht [sie] optisch sinnfällig der Instanz des Todes“ (RAHN, 1992: 551). Die Darstellung der Frauen im Paradiesgarten soll auf Margarethe übertragen werden und auf ihre Ehre hindeuten. Bei HÄUSSERMANN und KIENING wird diese Szene auf der Textebene behalten und als Minnegarten und Symbol für das diesseitige Leben verstanden. Diese Arbeit schließt sich teilweise dieser Meinung an und betrachtet den Minnegarten als Paradiesgarten, sieht in ihm aber nicht Margarethe, weil die Verbindung zwischen dem dargestellten Paar und dem Ackermann und Margarethe unklar ist und das andere Paar etwas unbestimmt bleibt.

Die Symbolik des Baumes mit und ohne Früchten wird mit dem Sündenfall verbunden. Ein fruchtloser Baum ist neben dem Ackermann gezeichnet. Dieser Baum steht für die Todesverfallenheit des Menschen als Folge des Sündenfalls und er wird als ein Argument des Todes für sein Handeln benutzt; er rechtfertigt somit die Taten des Todes (vgl. RAHN, 1992: 552). Im Minnegarten ist aber ein Baum mit Früchten dargestellt. Dieser ist ein Lebensbaum in der Szene des jenseitigen Lebens (vgl. RAHN, 1992: 552). Diesseitiges Leben illustriert der fruchtlose Baum der Erkenntnis und das jenseitige Leben symbolisiert der Baum des Lebens mit seinen Früchten. Zwischen den zwei Welten fließt der Paradiesfluss und ist zu durchschwimmen und danach ist der Flechtzaun zu übersteigen, um in den Minnegarten/Paradiesgarten zu kommen (vgl. RAHN, 1992: 552).

Die zwei Möglichkeiten des Ackermanns sind die weltliche, als klagende, und die geistliche, als tröstende Haltung. Im Text gibt es keine Antwort auf die Frage Ackermanns, welchen Weg er gehen soll, aber laut RAHN soll das Bild sie geben: Der Mönchsstand ist der richtige und einzige Weg für den Ackermann (vgl. RAHN, 1992: 553). Der Mönch in der unteren Bildhälfte hat die gleiche Haltung wie der Ackermann und ist daher das Alternativmodell des diesseitigen Lebens. Die zwei Figuren haben eine visuelle Gleichheit und werden als die bildliche Antwort auf des Ackermanns Frage verstanden (vgl. RAHN, 1992: 552). Hier also entwickelt die Illustration eine eigene Idee und ergänzt den Text, indem sie das Eheleben mit dem Baum der Erkenntnis und der Sünde verbindet und die Lösung im geistlichen Leben findet. Die Existenz des Todes wird durch die Anspielung auf die Bibelstelle erklärt, da die Menschen durch den Erkenntnisbaum des Todes sich ihrer selbst bewusst wurden. Der Textbezug ist stark aber die Illustration gibt dem Text neue Aspekte und das Intermediale wird durch diese Interpretation klar markiert: Durch das geistliche Leben überwindet man den Tod und findet ewiges Leben im Jenseits.

2.1.5 *Tod, syge!*²¹

Der letzte Holzschnitt dieser Serie zeigt das Urteil Gottes. Der Ackermann ist im Redegestus. Ihm gegenüber, rechts, ist der Tod. Dieses Mal hat der Tod keine Insignien

²¹ Der Ackermann, 2012: 74.

der Macht. Er ist nackt wie die anderen Todespersonifikationen auf dem dritten Holzschnitt. Die Szene ist auf einer Wiese mit einem Baum in der Mitte, Blumen und Grass. Der Tod und der Ackermann sind auf der gleichen Ebene und Gott ist oben auf der anderen Bildhälfte. Er ist auf dem Thron mit zwei anbetenden Engeln unter dem Himmel mit Sternen. Gott deutet mit dem Zeigefinger seiner linken Hand auf seine rechte. Die drei Wunden, die Stigmata sind zu sehen. Gott trägt die Krone, den Mantel um den Hals gebunden und einen langen Rock. Er schaut den Ackermann an.

Das Bild und der Text sind einander gegenüber gestellt. Um das zu schaffen, hat der Drucker die Hälfte einer Seite freigelassen und das Bild auf der nächsten Seite platziert; dadurch wird die Beziehung zwischen Text und Bild gestärkt (vgl. KIENING, 1998b: 104). Weiterhin wird gezeigt, dass die Holzschnitte geplant und nicht einfach variabel gedruckt wurden. In diesem Moment der Geschichte wird die Entscheidung über das Leben und Sterben getroffen und wer im Recht ist, der Ackermann oder der Tod. Am Ende des 32. Kapitels sagt der Tod: *Vnde das wir dir recht geraten haben, des kommen wir mit dir an gott, den ewigen, den grossen vnd den starcken* (Der Ackermann, 2012: 72). Der letzte Holzschnitt steht für das Ende des Streitgesprächs. In diesem Teil der Geschichte erscheint Gott als Richter und beendet den Streit (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 81). Die Grundlage für diesen Holzschnitt ist der Weltgerichtstypus. Gott stellt die Überwindung des Todes im heilsgeschichtlichen Sinn dar (vgl. RAHN, 1992: 555).

Christus wird mit Stigmen dargestellt und seine Gestik ist der Gestik des Menschen gleich. KIENING deutet diese Gebärden als Hervorhebung der Ehre des Ackermanns über den Sieg des Todes; die Gestik Christi zeigt die Beachtung der Stellung des Ackermanns (vgl. KIENING, 1998b: 105). Die Figurenanordnung hat ebenfalls eine Bedeutung. Die Figuren rechts von Christus haben einen höheren Rang als die Personen, die links von ihm positioniert werden (vgl. BÜTTNER/GOTTDANK, 2013: 99f.). Dies ist nicht von der Seite des Betrachters gedacht, sondern von den Figuren auf dem Bild. Auf diese Weise erhält der Ackermann einen höheren Rang als der Tod, der diesen Streit gewonnen hat. Weiterhin deutet Christus auf seine Wunden. Mit dem Finger einer Hand zeigt er auf die Wunde auf der anderen Hand; die beiden Wunden an den Händen und die eine sichtbare auf dem Fuß bluten. Diese Stelle ist im Text nicht zu finden. Diese Geste ist eine Memorialgeste, die den Ackermann daran

erinnern soll, dass der Tod in der Heilstat Christi überwunden wird (vgl. KIENING, 1998b: 106). Auf diese Weise wird die Argumentation Ackermanns aufgehoben und in einen größeren historischen Zusammenhang gesetzt. Der Baum in der Mitte stellt den Erkenntnisbaum dar und symbolisiert, wie schon besprochen, den Tod und Sündenfall, die durch Christus überwunden werden. Das ewige Leben findet man im Jenseits. Der Ackermann soll sich an die Leiden Christi erinnern und den Tod als einen Teil des Lebens sehen. Bis jetzt waren der Ackermann und der Tod über die anderen Leute gestellt, jetzt erscheint der Gott als höhere Instanz, die die Macht über Leben und Tod hat. Auch in diesem Holzschnitt wird etwas dargestellt, was nicht im Text vorkommt und daher den Text erweitert, indem der Rezipient auf die Leiden Christi und die Überwindung des Todes durch Christus erinnert wird. Der Sieg des Todes im Text wird auf dem Bild nicht dargestellt, sondern umgekehrt, das Bild zeigt, dass die Ehre des Klägers über den Sieg des Todes gestellt ist (vgl. KIENING, 1998b: 105).

2.1.6 Zur Bilderserie und ihrer Intermedialität

Diese Arbeit geht der Frage der Intermedialität nach und daher wird im Folgenden die Bilderserie der Pfister-Drucke als ein Zyklus mit dem Leitmotiv des Todes, wie es HÄUSSERMANN bezeichnet, untersucht (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 83). Die Serie der Holzschnitte zeigt die stilistische und konzeptionelle Qualität (vgl. KIENING, 1998b: 106). Sie entstanden als Resultat der Kombination von ikonographischer Tradition und aus Vorbilder der Zeit. Der Illustrator muss mit dem Text vertraut gewesen sein und die Serie geplant haben, was hier bewiesen wird. Die Holzschnitte sieht KIENING als ein Programm, das dem Text folgt und ihn ergänzt (vgl. KIENING, 1998b: 106). Dieser Zyklus oder dieses Programm ist symmetrisch geplant (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 83). KIENING verbindet den ersten Holzschnitt mit dem fünften und erkennt sie als zwei Holzschnitte, die die Streitsituation darstellen und lösen (vgl. KIENING, 1998b: 106). Der erste und letzte Holzschnitt geben die Einleitung und das Ende des Disputs. Die Kompositionen auf diesen Bildern sind auch ähnlich. Die beiden haben eine gekrönte Figur in der Mitte und links und rechts andere Figuren. Die zwei Szenen, die erste und die letzte, haben also eine frontalsymmetrische Ausrichtung (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 103). In den Bildern vom Weltgericht ist die rechte Seite für die Verdammten und auf

dieser Seite befindet sich der Tod, wohingegen die linke Seite für die Seligen ist (vgl. RAHN, 1992: 563). Auf dieser Seite ist der Ackermann in allen Szenen.

Die zweite ist mit der vierten Illustration verbunden, indem sie beide die Teile des Gesprächs bildlich veranschaulichen; wie z. B. die Frage des Ackermanns nach der richtigen Lebensweise nach dem Tod der Frau. Der zweite und der vierte Holzschnitt haben andere Kompositionen als der erste und der letzte; sie werden in zwei Hälften, die obere und untere, geteilt. In der oberen Bildhälfte werden die Streitpartner dargestellt und zu ihren Füßen ändern sich die Figuren. Einmal sind es die Vertreter verschiedener Stände und das andere Mal die Vertreter des weltlichen und geistlichen Lebens. Diese Darstellungen beziehen sich auf den Inhalt vom Dialog zwischen dem Ackermann und dem Tod.

Geblieden ist der dritte Holzschnitt, dessen Komposition sich auch von den anderen unterscheidet. Diese Illustration steht in der Mitte der Serie. Sie stellt die Taten des Todes dar und entfernt sich dadurch von dem Thema des Streites. Sie zeigt nur den Inhalt des Streitgesprächs und wird mit den Holzschnitten zwei und vier umrahmt.²² Dieser Holzschnitt ist mit den anderen zwei umrahmt und diese zwei sind wiederum von den anderen zwei umklammert. Die Illustrationen bilden eine symmetrische Struktur und umschließen sich gegenseitig (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 83). Sie bilden eine Art Rahmen und führen den Betrachter in die Geschichte hinein und hinaus.

Der erste Holzschnitt leitet das Thema ein, wird durch den zweiten über Menschen aller Stände weiter erklärt, durch den dritten Holzschnitt über Beliebigkeit des Todes ergänzt und durch den vierten über das weltliche und geistliche Leben veranschaulicht. Letztendlich erläutert der fünfte Holzschnitt die Stellung des Gottes über alles Lebende.²³ Die Illustrationen stellen nicht nur die Situationen aus dem Text

²² Rahm assoziiert die Sensenbewegung auf dem dritten Holzschnitt mit der Fliesenschnittkantenbewegung auf dem zweiten Bild und die zwei Gruppen sieht er kompositorisch gleich. Daher kann sich leicht die Schnittkante des Fliesenbodens auf die Sense übertragen und die Vertreter verschiedener Stände würden auf dem Boden liegen wie die vertrockneten Blumen auf der Wiese rechts (vgl. RAHN, 1992: 561). Trotzdem wird der dritte Holzschnitt von der Forschung wegen seiner Komposition als der einzige Holzschnitt ohne Paar betrachtet und er steht in der Mitte des Zykluses.

²³ HÄUSSERMANN kommentiert Thomas RAHNs Sichtpunkt, laut dem die Bilder als rhetorische Argumentation organisiert sind. Das erste ist „exordium“ und „narratio“ die Einleitung, das zweite und dritte sind „argumentio“, wobei das zweite „confirmatio“ vom Tod ist und das dritte die Antwort des Ackermanns als „confutatio“. Das vierte Bild ist die Urteilsbegründung und das letzte die „conclusio“ des Streitgesprächs. Hier werden die Bilder als einzelne Redeteile gesehen, die den rhetorischen Prinzipien folgen. Diese Ansicht hinterfragt HÄUSSERMANN, indem sie die Interpretation des vierten Holzschnittes

dar, sie erweitern ihn. Die Holzschnitte problematisieren den Umgang der Menschen mit der Sterblichkeit. Sie folgen einerseits detailliert der Entwicklung des Gesprächs und andererseits bilden ihre Autonomie, eine eigene Argumentation. Der Textbezug ist zwar stark, aber sie fügen manche neuen Stellen, die nicht im Text vorhanden sind, hinzu.

Der Illustrator hat verschiedene Traditionen kombiniert, mit dem Text verbunden und sie dem Text angepasst. Die Illustrationen bilden eine Erzählfolge, in der die zwei Seiten des Streitgesprächs auftreten. Der Ackermann kommt in vier Illustrationen vor und der Tod in allen. Die Geschichte wird in einigen Punkten bebildert und diese Holzschnitte bilden einen Zyklus, indem sie alle ein Leitmotiv enthalten (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 83). In allen Illustrationen werden der Tod und seine Macht dargestellt, das Leitmotiv sind also die Macht des Todes und die Ohnmacht des Menschen.

Die Komposition des Raumes auf den Bildern stimmt mit der doppelten Rahmung überein (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 83). Die erste Szene spielt in einem Innenraum und die letzte Szene (mit dem göttlichen Gericht) „vor einer Art Weltbühne“ (HÄUSSERMANN, 2008: 83). Der zweite Holzschnitt stellt die Situation auch in einem geschlossenen Raum dar, aber mit einem Stück Wiese; Natur und Bau sind hier präsent, ebenso wie im vierten Holzschnitt, nur in reziprokem Verhältnis. Im zweiten Bild dominiert der geschlossene Raum und im vierten die freie Landschaft.

Weiter kann die Veränderung in der Komposition des Raumes der Geschichte einen neuen Aspekt geben. Denn das Verlassen des Innenraumes kann auf das Verlassen der persönlichen Ebene der Geschichte und die Übertragung auf eine generelle, allgemeinemenschliche Ebene deuten. Aus dem privaten Raum geht die Handlung in den Holzschnitten langsam in öffentliche Räume, in denen auch andere Personen präsent sind, über. Die Geschichte verlässt den Raum von Ackermanns Familie aus dem ersten Holzschnitt und schon auf dem zweiten kommen die anderen Menschen vor und ein Stück der freien Landschaft wird mit dem gebauten Raum kombiniert. Auf der dritten Illustration ist nur die Landschaft mit dem Tod und vielen Leuten, ohne den Ackermann dargestellt. Hier ist die Rede von dem gewaltigen Vernichter und seinem Handeln und keine Gesprächspartner werden gezeigt. Schon hier

als Urteilsbegründung als unklar ansieht und sein Verständnis von Bildern als Zeichensystem als nicht gerechtfertigt findet (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 84).

wird die Klage über die Frau auf die jungen Menschen, die auch alle sterben müssen, übertragen. Der nächste Holzschnitt zeigt wieder den Ackermann, aber die Situation ist außerhalb des Rahmens der Geschichte, die nur mit dem Ackermann und seiner Frau verbunden ist. Die Darstellung geht ein bisschen weiter und zeigt, wie die Leute leben und welche Auswahl sie im Leben haben. Nicht nur der Ackermann hat die Wahl zwischen dem weltlichen und dem geistlichen Leben, sondern alle Menschen. Die letzte Illustration, behauptet KIENING, hat eine weitere Interpretation, indem Christus auf seine Wunden hinweist (vgl. KIENING, 1998b: 106). Dies soll die Erinnerung für alle Leute sein, dass man durch den Glauben an Gott den Weg zum ewigen Leben findet. So kann gesagt werden, dass die Illustrationen aus dem inneren Raum in die Öffentlichkeit gehen und der Geschichte allgemeinmenschliche Charakteristiken geben; die Geschichte gilt nicht nur, wie am Anfang, für den Ackermann sondern kann eine allgemeine Auseinandersetzung mit dem Tod und Sterben bedeuten. Am Ende muss jeder sterben und der Gott ist der Allmächtige, über aller Welt gestellt. Diese Deutung der Geschichte folgt dem linearen Verlauf der Geschichte, wobei die paarweise Aufteilung der Holzschnitte (1+5, 2+4, 3) eine zyklische Struktur aufweist.

Die Bilder geben die klare Struktur des Textes wieder. Der Text und die Bilder stehen in einer engen Wechselbeziehung. Die Funktion der Bilder ist nicht rein erläuternd oder dekorativ. Text und Bilder erscheinen nicht als separate Medien, die konkurrieren. Bei dem *Ackermann* wird zwischen Literatur und bildender Kunst unterschieden, wobei die Dominanz der Literatur festzustellen ist, weil das literarische Werk zuerst entstanden ist. Es geht um die partielle Intermedialität, da die zwei Medien teilweise ein neues Ganzes bilden, das aber keine totale Intermedialität in sich hat, weil die zwei Medien klar präsent und erkennbar sind; sie stehen nebeneinander und die Intermedialität bleibt nicht verdeckt. Wenn man das Buch als ein Ganzes betrachtet, wirken die beiden Medien auf eigene Art und Weise bei der Gestaltung mit.

Bei den Pfister Holzschnitten erscheinen der Text und das Bild gleichzeitig, obwohl das Entstehen konsekutiv war und der Text das Entstehen der Bilder beeinflusst hat; der Betrachter ist mit beiden gleichzeitig beschäftigt und kann sie nicht separat wahrnehmen. Die Pfister Holzschnitte bilden eine Serie, die eine Geschichte erzählt und ergänzt. Die Illustrationen bilden eine chronologische Reihenfolge, der man folgen muss und die mit dem Text, d. h. mit den Stellen aus dem Text, übereinstimmt. Die

Illustrationen und der Text befinden sich nicht auf der gleichen Seite, werden aber einander gegenüber gestellt und beziehen sich aufeinander. Dabei werden auf den Illustrationen manche Stellen aus dem Text gezeigt, die nicht im Text oder Kapitel, das sich auf die Illustration bezieht, erwähnt werden, sondern später im Text auftauchen. Sowohl die Illustrationen als auch der Text sind nicht leicht zu entschlüsseln und stellen hohe Ansprüche an die Rezipienten. Die Bilder müssen mit dem Text zusammen verstanden werden und der Rezipient muss wissen, wie die Bilder zu lesen sind (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 106).

Die Momente und Szenen aus der Geschichte, die illustriert wurden, sind das Eröffnungsbild mit allen Beteiligten im Streitgespräch und die gliedernden Illustrationen wie die Gewalt des Todes über alle Stände, das Morden des Todes mit Ausnahme gegenüber Alten und Kranken, die Möglichkeiten im weiteren Leben des Ackermanns und das Gottesurteil. Diese Szenen folgen der Entwicklung des Gesprächs und somit bilden sie eine eigene Geschichte mit einer Einleitung, dem Ende und Zwischenszenen über den Inhalt des Disputs, sie werden aber in dieser Arbeit nicht als rhetorische Argumentation verstanden. In diesen Bildern werden manche Elemente hinzugefügt, die sich im Text nicht befinden. Die Illustrationen sind zwar dem Text nah, aber enthalten manche neuen Elemente.

2.2 Eggestein Drucke- *fur seiner frauwen sele*²⁴

Yeder mensch dem tode das leben, den leyp der erden, die sele vns pflichtig ist zu geben.
(Der Ackermann, 2012: 74)

Eine weitere Serie der Bilder ist in der Eggestein Offizin entstanden. Dieser Druck ist 1474 mit drei halbseitigen Holzschnitten ausgestattet angefertigt worden (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 52). Im Druck c wird der Ackermann mit Dreschflegel, in kurzem Bauernrock und Zipfelmütze im Freien dargestellt. Ihm gegenüber ist der Tod mit Schlangen und Würmern um Kopf und Glieder, mit einem Tuch in der Hand und auf dem Arm zu sehen. Der Tod hat keine Machtinsignien und ist dem Ackermann gleichgestellt. Die Selbstüberhebung des Todes wird am Bild nicht gezeigt. Vor dem Ende wird ein ähnlicher Holzschnitt mit der Dialogdarstellung platziert, diesmal

²⁴ Der Ackermann, 2012: 76.

schwebt Christus über den beiden Gegnern, mit den Händen auf sie deutend. Bei diesen Illustrationen werden die erste und die vorletzte Szene als parallel gezeigt und durch dasselbe Bild verbunden, das die Erscheinung Christus als den einzigen Unterschied hat. Diese Szenen finden auf einer Wiese mit Blumen statt und die Komposition des Bildes ist gleich wie in der Heidelberger Handschrift, die einige Jahre nach dem Druck entstanden ist.²⁵ Wahrscheinlich hat dieser Druck die Miniaturen in der Handschrift beeinflusst.

Nach diesen zwei Illustrationen befindet sich noch eine weitere, die für das Kapitel mit dem Gebet des Ackermanns gezeichnet wurde. Im letzten Bild wird der Ackermann am Friedhof vor dem offenen Grabe seiner Frau dargestellt. Hinter ihnen ist eine Kapelle und eine Friedhofsmauer, oben ist Christus auf einer Wolke. Die letzte Szene des Gebetes auf dem Friedhof folgt der Zeitangabe der Geschichte nicht, da sie den offenen Sarg auf dem Friedhof zeigt, obwohl die Frau vor einer längeren Zeitperiode gestorben ist. Der Ackermann betet bei ihrem Begräbnis für ihre Seele, was der Handlung der Geschichte aber nicht entspricht (vgl. BURDACH, 1926: 434). Das letzte Kapitel ist zwar das Gebet für die Frau, aber es ist keine Rede vom Friedhof oder vom Begräbnis. Die Auswahl dieser Szene kann mit *den leyp der erden* (Der Ackermann, 2012: 74) erklärt werden. Der Leib gehört der Erde, so Gottes Urteil, und der Körper der Frau ist als im Grab gelegen bebildert. Die dargestellten Blumen auf den zwei Holzschnitten, auf dem ersten und vorletzten in der Mitte und auf dem letzten neben dem Grab, können die irdische Schönheit und Lieblichkeit des Lebens symbolisieren (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 57). Blumen sind eines der gebräuchlichsten Vanitassymbole. Sie sind ein Symbol der vergehenden Schönheit (vgl. KRETSCHMER, 2008: 62). Des Ackermanns Frau war jung und schön, als sie gestorben ist. Sie wird mit *somerblumen* im Text verglichen (Der Ackermann, 2012: 11). Diese Blumen können ihre Schönheit darstellen, die aber vergehen muss.

²⁵ Eine von den oft wiederholenden Kompositionen ist die mit den Streitpartnern auf einer Wiese, nur die Insignien sind anders als bei Eggstein-Druck. Die Bilder der Heidelberger Handschrift (1480) decken ein Drittel der Seite und dienen als Ersatz für die Überschriften der Kapitel. Jedes Kapitel hat eine Zeichnung, nur das letzte ist mit zwei versehen. Es gibt zwar keinen Handlungsfortschritt, aber die Farben, Details und Räume ändern sich (vgl. KIENING, 1998b: 95). Diese Handschrift steht eher isoliert in der Ackermann-Überlieferung und Ikonographie der Zeit.

Mercke, wie die lustigen rosen vnd die starckkriechenden lilien jn dem garten, wie die krefftigen würcze vnd die lustgebenden blumen jn den auwen [...] müssen zu nichte werden vnd vervallen allenthalben.

(Der Ackermann, 2012: 20)

Auf dem letzten Holzschnitt sind einige von den Blumen schon verblüht, was die Vergänglichkeit noch mehr hervorhebt. Die Blumen sind ein Zeichen des passiven Empfangens und der Demut (vgl. KRETSCHMER, 2008: 62). So wie die Blumen vom Himmel alles einfach empfangen und passiv stehen, stehen die Menschen passiv vor dem Tode. Sie können ihn weder vermeiden, noch gegen ihn ankämpfen. Sie können nur auf ihn warten, wie die Blumen auf der Wiese, egal wie stark, gut und ehrenhaft sie sind.

Die Darstellung Christis über dem Ackermann und seiner Frau demonstriert die Macht Gottes über Leben und Tod auf der Erde. Die Menschen dürfen nicht vergessen, dass alles in Händen Gottes liegt und dass er über alles entscheidet und ihnen das Seelenheil erteilt. Diese Szenen sind durch den Text motiviert, aber zudem ergänzen sie die Bedeutung des Textes teilweise. Die Illustration liefert neue Informationen, da sie Christus darstellt und nicht - wie im Text - Gott. Wie bei den Pfister-Drucken wird hier auf die Passion Christi und das Überwinden des Todes durch den Glauben an Gott hingewiesen. Sie veranschaulicht nur das Subjekt des Gebetes, was schon bei manch anderen Titelholzschnitten der Fall war. Die Teile der Handlung zwischen dem Anfang und dem Ende bleiben ungebildet und die zwei Illustrationen bilden einen Rahmen um die Geschichte, durch den man nicht erfahren kann, worum es in der Geschichte eigentlich geht und wie sich die Handlung entwickelt. Der letzte Holzschnitt repräsentiert viel mehr die letzte Situation als den Sieg des Todes über den Ackermann. Er zeigt die Rettung durch Gebet und Gott. Die neu eingeführten Symbole und die Umgebung des Streitgespräches bzw. des Gebetes erweitern die Handlung und den Text nicht vollständig. Sie veranschaulichen die im Text an verschiedenen Stellen erwähnten Situationen, aber sie geben keine tiefere Interpretation des Textes. In dieser Serie ist am Ende das Subjekt des Streites klar, vorher ist es nur deutlich, dass sich zwei Seiten treffen und diskutieren, was mit dem Eingreifen Gottes ausgelöst wird. Diese Illustrationen brauchen den Text, um richtig verstanden zu werden. Die letzte Situation am Friedhof folgt nicht der Geschichte und der Zeit in der Geschichte. Durch die Bebilderung des Betens wird der Akzent auf die Frömmigkeit gelegt. Der Rezipient

wird ermahnt, dass er beten soll und dass Gott alles von oben sieht. Die Seele gehört Gott, das Leben dem Tod und der Leib der Erde. Gott hilft jedem und das ist der Weg zu ihm und zum Sieg über den Tod.

In dieser Serie wirken die zwei Medien zusammen: Bei dem letzten Holzschnitt ist der Grad der Intermedialität höher und kann zu einem neuen Sinn führen. Die zwei letzten bebilderten Stellen betonen das Ende des Streitgesprächs und das Auftreten Gottes. Dadurch gewinnt das Ende des Textes an Wichtigkeit gegenüber dem Rest des Textes. Es scheint so, dass der Inhalt des Streitgesprächs und die Argumente über das Leben und das Sterben als marginal empfunden wurden und die Erlösung durch Gott zentral bei der Auswahl der Darstellungen war.

Diese Illustrationen stehen auch am Anfang der Überlieferung der *Ackermann*-Drucke, sie sind einige von den ersten und nach den Pfister-Holzschnitten entstanden. Außer ähnlicher Kompositionen in der Heidelberger Handschrift gibt es keine Nachfolger. Zur Zeit der Entstehung des Eggestein-Druckes hat Flach den Druck e1 mit einem Titelholzschnitt versehen, sie beeinflussen sich aber nicht.

2.3 Die Illustrationen mit der Frau

Die Titelholzschnitte werden anhand der Bildkomposition und anhand des dargestellten Themas in zwei Gruppen geteilt: 1. die Illustrationen mit der Frau am Totenbett (Flach, Knoblochzer) und am Sarg (Holl, Kachelofen) und 2. die Illustrationen ohne Frau (Flach, Schürer-Nachfolger, Deck). Diese Drucke sind nicht unter dem Einfluss der Illustrationen der Pfister-Drucke oder Eggestein-Drucke entstanden. Die Titelholzschnitte zeigen wiederum die Dialogsituation zwischen dem Tod und dem Ackermann. Für die Pfister-Drucke ist gemeinsam, dass sie alle ein vereinheitlichtes Layout haben und die gerahmten Bilder vom Text klar trennen, ohne irgendwelche zusätzlichen Erklärungen zu geben (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 52). Die Titelholzschnitte haben den Titel oder einen Teil des Textes über dem Bild. Besonders die Jüngerer ab dem Anfang des 16. Jahrhunderts ähneln den Emblemen. Sie bestehen aus dem Bild und dem Text, der eine Art Zusammenfassung der Geschichte darstellt. In den Titelholzschnitten wird der ganze Vorgang des Disputs als eine bildliche Einheit dargestellt, indem die Folge von Situationen als ein gleichzeitiges Geschehen bebildert

wird, d.h. die nacheinanderfolgenden Szenen werden in ein Bild zusammengezogen (vgl. BURDACH, 1926: 434). In einer Szene stellen die Illustrationen verschiedene Teile der Handlung dar oder deuten auf das Ende.

2.3.1 Am Sterbebett

Die erste Gruppe der Holzschnitte besteht aus zwei ähnlichen Bildern, von denen das aus Basel von Martin Flach als das Vorbild für das andere genommen wurde. Die Gruppe der Basler Drucke von 1473/74 (d,e,e1,e2) und der Esslinger oder Reutlinger Druck (j) von 1474 zeigen gleiche Situationen. An der rechten Seite des Bettes liegt die verstorbene Frau mit geschlossenen Augen, nackt und mit einer Decke bedeckt. Neben ihr steht der Ackermann mit dem Dreschflegel. Er trägt eine Mütze und einen Mantel. Seine Handgestiken zeigen, dass er im Gespräch ist. Auf der rechten Seite des Bildes befindet sich der Tod als nacktes Gerippe. Er stützt sich auf das Bettende, Bogen und Köcher tragend. Vor dem Bett befindet sich eine Bank auf dem Fußboden. Die Szene ist am Sterbebett unmittelbar nach dem Tod der Frau angesiedelt. Es war mittelalterliche Sitte, laut für die Toten zu klagen (vgl. BURDACH, 1926: 431).

Das Bild illustriert den Ausgangspunkt des Disputs und die Themen. Die Überschrift deutet schon die Themen des Werkes: Streit wegen des Todes der geliebten Frau, Angriff des Ackermanns und die Antwort des Todes (vgl. KIENING, 1998b: 110). Unter dem Text ist die Illustration. Der Rezipient ist also gleichzeitig mit dem Text und dem Bild konfrontiert, wobei die beiden den gleichen Inhalt darstellen. Anhand des Bildes kann schon die Handlung des Buches erschlossen werden. Der Dreschflegel kann für den Angriff des Ackermanns stehen und die Pfeile des Todes für seine Vernichtung (vgl. KIENING, 1998b: 110). Die tote Frau ist der Grund des Streites. Der Tod hat den Platz bei den Füßen bekommen, was ein Zeichen seiner Übermacht ist (vgl. KIENING, 1998b: 110). Seine Übermacht kennzeichnet sich durch seine Haltung über dem Bett und die Anlehnung an das Bett. Die Frau befindet sich auf derselben Bildhälfte wie der Ackermann, sie gehört ihm aber nicht mehr. Der Tod hat seine Hand an sie gelegt. Der Ackermann will sie zwar auf seiner Seite behalten, jedoch ist sie bereits dem Tod versprochen. Laut dem Text ist die Frau schon verstorben und der Ackermann streitet mit dem Tode nicht am Sterbebett, sondern später, wenn die Frau nicht mehr präsent ist

und begraben. BURDACH findet die dargestellte Situation für den Rezipienten nicht logisch, weil er aus den ersten Kapiteln (zwei und vier) nicht erfassen kann, dass der Tod die Frau kennt, was sich aus der dargestellten Situation versteht (vgl. BURDACH, 1926: 431). Der Tod erkennt die Frau nicht und fragt den Ackermann nach seiner Herkunft und Beruf. Wenn der Tod wirklich gerade die Frau getötet hätte (was die Szene am Bett und die nächste am Grab/Sarg voraussetzt), würde er sie kennen. Diese Darstellung folgt nicht der inneren Logik des Textes.

Der Holzschnitt bezieht sich also auf den Inhalt des Textes, folgt aber nicht direkt der Handlung, weil die Frau nicht im Bett sein kann. Bei den Totentänzen ist die Darstellung von Tod und dem Sterbenden eine paarweise Komposition, bei der der Sterbende immer noch lebt und mit dem eigenen Bild des Todes konfrontiert wird. Wie schon bei den Pfister-Holzschnitten erklärt, befindet sich nur die Leiche der Frau und ihr noch lebender Mann, der mit dem Tode spricht, auf dem Bild. Die Überschrift erklärt dies, weil sonst die Erwartung anders wäre. Die Intermedialität existiert hier nicht. Das Medium Bild ergänzt den Text nicht und gibt keine neue Interpretation der Geschichte. Sie zeigt nur die Beteiligten zusammen, was mehr mit dem Medium selbst zu tun hat, als mit der Intermedialität. Das Medium Bild ist auf die Gleichzeitigkeit des Auftretens der Personen begrenzt, besonders im Falle der einzelnen Bilder, d. h., wenn es keine Serie gibt.

2.3.2 Am Sarg- *in eyner vesten, hubschen stat*²⁶

Die Drucke von Holl von 1482/3 und Kachelofen sind Beispiele einer anderen Komposition. Bis in die achtziger Jahre zeigen die Illustrationen die Komposition am Sterbebett oder am Sarg. Die Situation ist im Freien angelegt. Rechts steht der Ackermann mit dem Dreschflegel, in Kittel, Schuhen und Hose. Rechts ist der skelettierte Tod mit der Sense, der mit dem Zeigefinger auf den Sarg zeigt. Hinter ihnen ist eine Stadt zu sehen. In der Mitte sind die Berge und ein Fluss, der zu der Stadt und einer Kirche fließt. Die Situation ist im Freien, auf dem Friedhof vor der Stadt. Diese Szene ist am Ort des Begräbnisses platziert

²⁶ Der Ackermann, 2012: 10.

Die kurze Überschrift greift das Thema des Buches auf. Man erfährt, dass die Frau des Ackermanns aus Böhmen gestorben ist und dass er jetzt den Tod dafür anklagt. Ansonsten hätte der Sarg auch von irgendjemandem sein können. Der Titel aber erklärt das Bild genauer. Die gleiche Interpretation vom Ackermann und dem Werkzeug des Todes ist wie bei der ersten Gruppe der Holzschnitte. Der Winkel der Sense und des Dreschfliegels sind gleich. Die beiden sind gleich gewertet in ihren Standpunkten. Der Tod hat wieder ein anderes Werkzeug als im Text angedeutet, also kein *hawen jn seiner rechten hant vnde ein schaufel* (Der Ackermann, 2012: 32). Unabhängig vom Text hat sich eine andere Darstellungsweise entwickelt. Der Angriff des Ackermanns ist durch seine Körperhaltung und durch einen Schritt nach vorne verstärkt. Wieder ist dasselbe Problem der Darstellung die Frau auf dem Bild, weil sie zu Beginn der Handlung nicht gerade begraben wurde. KIENING sieht beim Deuten des Todes auf den Sarg ein Zeichen der Feststellung, dass es sich genau um die Frau im Streitgespräch handelt, die in diesem Sarg liegt (vgl. KIENING, 1998b: 111).

Die Stadt und die Berge sind aber durch den Text motiviert. Als der Tod fragt, woher die Frau kommt und sich danach daran erinnert, sagt er, dass er sie aus einer Stadt auf dem Berg genommen hat. Laut dem Text und nach der Absicht des Dichters soll der Witwer den Tod weder am Totenbett noch am Sarg oder bei der Bestattung anklagen. Es sollte ein längerer Zeitraum zwischen dem Tod der Frau und dem Streit zwischen dem Ackermann und dem Tod vergangen sein. Der Tod steht am Sarg, hat sich praktisch angelehnt, was sein Recht an der Frau und ihre Zugehörigkeit zu ihm illustriert. Der Sarg mit der Frau ist auf seiner Bildhälfte. Auf diese Weise ist es möglich, schon am Anfang dem Tod Recht zu geben und ihn als Sieger zu benennen. Der Holzschnitt kombiniert die Teile der Handlung, wie die Stadt und die verstorbene Frau, es ist aber schwierig, hier über Intermedialität zu sprechen. Das einzige Zeichen der Voraussage des Bildes, aber nicht die Erweiterung des Textes, ist das Favorisieren der Sichtweise des Todes. Bei den zwei Gruppen der Holzschnitte ist die Darstellung auf dem Bild nicht durch den Text begleitet, weil die Frau auf dem Bild ist. Sie ist zwar das Thema des Disputs, aber kommt nicht direkt im Text als Figur vor, mindestens nicht im Sinne wie der Tod, der Ackermann und die Kinder. Auf diese Weise wird der Inhalt des Disputs veranschaulicht, so wie beim ersten Pfister-Druck.

2.4 Die Illustrationen ohne Frau

Bei der zweiten Gruppe der Titelholzschnitte kommt die Frau nicht im Bild vor. Die drei Bilder dieser Gruppe werden im Einzelnen analysiert, weil sie bestimmte Unterschiede aufweisen.

2.4.1 *Jch bins genant ein ackerman, von vogelwat ist meyn pflug*²⁷

Auf der Illustration aus dem Jahr 1520 von Flach wird der Kläger auf dem Feld im Freien als ein Bauer dargestellt. Der Ackermann ist von einem anderen Bauer begleitet, der zwei Pferde antreibt. Der Tod greift in die alltägliche Situation des Ackermanns ein und damit wird die Plötzlichkeit des Todes von den Totentänzen übernommen (vgl. KIENING, 1998b: 111). Der Tod hat seine linke Hand im Schwurgestus erhoben. Der Ackermann verstreut das Saatgut mit einer Hand und ergreift das Schwert, als der Tod kommt. Der nackte Tod steht elegant gegenüber dem Kläger. Hinter ihnen sind Berge und ein Dorf sichtbar. Diese Szene kann sich nicht mit einem bestimmten Zeitpunkt oder Textstelle verbinden (vgl. BURDACH, 1926: 432). Auch diese Illustration ist mit der Überschrift und einer Vorrede versehen. Die Vorrede bringt die Anweisung und die Meinung über das Büchlein: Es ist nützlich und gut zu lesen und zu hören, was da geschrieben ist. Bis jetzt waren die Bilder nur mit einer Zusammenfassung oder einfach dem Titel des Buches versehen. Hier greift der Titel in die Lehre des Buches ein. Das neue Selbstbewusstsein des 16. Jahrhunderts hinterlässt seine Spur.

Die zwei Seiten des Streitgesprächs haben je eine Bildhälfte. Der Beruf des Klägers ist buchstäblich verstanden worden und demzufolge dargestellt. Die metaphorische Bezeichnung des Berufes wird weder hier entschlüsselt, noch bei der ersten Gruppe der Titelholzschnitte (am Sterbebett und am Sarg) aufgedeckt. Wenn man die Illustration sieht, erwartet man, dass der Tod den Ackermann mitnehmen will, dass er seinetwegen gekommen ist. Die Vorrede gibt auch keine Information über die Frau als Thema des Streitgesprächs. Auch wenn der Tod den Ackermann auf dem Feld tatsächlich treffen würde, entstammt der Ackermann nicht wirklich dieser Berufsgruppe. Das ganze Bild, die Überschrift und die Vorrede sind irreführend. Sie geben keine neuen Informationen übereinander und stellen den gleichen Inhalt dar. Hier

²⁷ Der Ackermann, 2012: 8.

ist keinesfalls die Intermedialität möglich. Im Text ist weder der Bauer auf dem Pferd erwähnt, noch die Situation auf dem Feld. Sie ist nur metaphorisch, was hier nicht so verstanden wurde. Der Text und das Bild nehmen Bezug aufeinander, bringen aber keine neue Einheit zusammen. Der Schwurgestus des Todes kann bedeuten, dass er vor dem Kläger schwört, dass er nur das gemacht hat, was seine Aufgabe ist. Diese Interpretation würde die Taten des Todes rechtfertigen und ihn als Sieger charakterisieren. Die dargestellte Szene hat eher allgemeine Charakteristika des Eingreifens des Todes ins Leben, als eine nur für dieses Buch und den Ackermann typische Szene.

2.4.2 Halt, jr Todt!²⁸

Der Druck von Schürer aus Straßburg aus dem Jahr 1521 besitzt ebenfalls die Überschrift und die Vorrede. Der nackte Tod reitet ein Pferd, hat eine Sense und einen Laubkranz oder eine Krone. Er kommt aus dem Wald ins Dorf. Der Ackermann - wieder als Bauer mit Dreschflegel - begegnet ihm und hält ihn auf seinem Weg an. Hinter ihnen sind Bäume und Häuser. Jeder hat wieder seine Bildhälfte, wobei die des Todes der dunkle Wald ist. Die Bildhälfte, auf der sich der Tod befindet, ist dunkler, beschatteter und dynamischer. Dies sollte den Eindruck erwecken, dass der Tod die Finsternis mit sich bringt, mystisch und aktiv ist. Diese Illustration zeigt den reitenden gekrönten Tod, wie bei den Pfister-Holzschnitten, der dadurch Macht erhält. Das Pferd wird als ein Herrschaftszeichen und Sinnbild des Siegens und der Macht gedeutet (vgl. KRETSCHMER, 2008: 323).²⁹ Der Sieger Tod kommt mit seinen Insignien aus dem Wald und will sich aus dem Dorf die Menschen holen.

Die Natur und der Wald werden als etwas Unbekanntes und Grausames, als ein Ort aus dem der Tod kommt, betrachtet. Bäume sind Symbole göttlichen und menschlichen, ewigen und zeitlichen Lebens, Symbole der Vergänglichkeit und des Todes (vgl. KIRSCHBAUM, 1968: 260). Der Baum verkörpert den Sieg über den Tod, da er immer wieder erneuerte Lebenskraft besitzt. Sein Zyklus von Absterben und

²⁸ Der Ackermann, 2012: 6.

²⁹ Christus reitet als Sieger über teuflische Mächte auf einem weißen Pferd. In den *Ackermann*-Holzschnitten werden nur die weißen Pferde mit dem Tod dargestellt, wobei ein Rappe das Reittier des Bösen, des Teufels, des Antichristen, des Todes und von den Lastern „Wollust“ und „Hochmut“ ist (vgl. KRETSCHMER, 2008: 323). Diese Darstellung hat ihren Platz bei dem Ackermann nicht gefunden.

Neuerstehen, Blätterreichtum, Blüten und Früchte und dann wieder Stasis während Herbst und Winter werden mit dem Leben und Tod verglichen (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 46f.). Der Baum repräsentiert oft Werden und Vergehen, Leben und Sterben, Wiedergeburt (Laubbaum) und Unsterblichkeit (Nadelbaum) (vgl. KRETSCHMER, 2008: 49). Da der Tod aus dem Wald kommt, ist der Wald als ein Ort des Sterbens aber auch erneuerter Lebenskraft und Wiedergeburt zu betrachten. Wie sich die Natur und Bäume in den Jahreszeiten ändern, so ändert sich das menschliche Leben; einiges vergeht und etwas Neues kommt. Menschen sterben und neue werden geboren. Dieser Zyklus ist nicht änderbar und stimmt mit dem Leben der Bäume überein. Ein unfruchtbarer, verdorrter Baum symbolisiert die Sünden und ist ein Hinweis auf Sterben und Tod (vgl. KRETSCHMER, 2008: 50). In der Mitte des Bildes befindet sich ein solcher Baum. Seine Äste sind nackt und verdorrt. Er mag für den Tod stehen, aber die anderen Bäume um ihn herum sind belaubt und gesund. Einige vergehen, andere bleiben. Diese Vorstellung wird hier bildlich veranschaulicht. Der Ackermann kommt aus der Richtung des Dorfes, aus der bekannten Umgebung. Im Bild treffen sich das Leben und der Tod. Aus der Vorrede wird das Thema klar: Der Tod eines lieben Gemahls. Ein weiterer Hinweis ist die Nützlichkeit und die Tröstung der Leser durch das Buch. Die Situation zwischen Dorf und Wald ist durch den Text nicht motiviert und stellt den freien Willen des Holzschnitzers dar.

Das Intermediale in diesem Bild - im Vergleich zum Text - ist die Darstellung des Todes mit Krone, also mit Macht, und auf dem Pferd mit Sense ist er auf einer höheren Position als der Kläger. Außerdem bekommt die Darstellung des Waldes intermediale Züge. Der Tod ist über das Leben gestellt. Das Bild gibt eine eigene Interpretation des Todes. Er ist schon am Anfang des Werkes in besserer Machtposition als der Ackermann. Das Bild sagt voraus, dass der Ackermann nicht siegen kann. Das Leben vergeht, manche Bäume verdorren früher, aber der Wald erneuert sich und das Leben auf der Erde bleibt.

2.4.3 Patrizier?

Das Bild des letzten Druckes m aus dem Jahr 1547 stellt die bekannte paarweise Komposition dar: Der Ackermann ist ein reicher Patrizier, mit Pelzmantel, Barett und

Schwert und der Tod - von Schlangen und Würmern zerfressen - steht wie bei allen Illustrationen dem Ackermann gegenüber. Der Tod hält die Sanduhr in der linken Hand und einen Knochen in der rechten Hand. Hinter ihnen ist keine bestimmte Landschaft zu sehen, eher die Andeutung einer Wiese, eines Berges und eines Hauses. Die Komposition ist in der Mitte gebrochen und der Holzschnitt besteht aus zwei Teilen, die nicht verbunden sind. Die Darstellung des Todes hat sich geändert. Er hält neue Insignien, die im Text nicht vorkommen. Der Tod steht für das Lebensende und für die Zeit, die für die Menschen vergänglich ist (vgl. KIENING, 1998b: 113). Die Figur des Ackermanns repräsentiert das Bedenken des eigenen Lebens und des Todes, den Versuch, den eigenen Tod zu verhindern (vgl. ebd.). Der Ackermann ist als reicher Bürger dargestellt, der zwar das Schwert trägt, das ihm aber gegen den Tod und seiner Sanduhr nicht hilft. Er ist bewaffnet und der Tod verliert die Totengräberwerkzeug und gewalttätige Attribute, wie die Sense oder Pfeile. Trotzdem ist der Tod dem Ackermann gegenüber mächtiger. Die Sanduhr als Symbol der Vergänglichkeit der Menschen ist nicht mit dem Schwert zu bekämpfen. Die Körperhaltung des Ackermanns und des Skeletts sind ähnlich, die Handbewegung und der Schritt nach vorne deuten auf die Gleichstellung hin. Die paarweise Darstellung andererseits ähnelt dem Totentanz und ermahnt den Ackermann an seine eigene Sterblichkeit und gibt somit dem Tod den Vorrang. Diese Darstellung entspricht der allgemein menschlichen Bedeutung der Ackermann-Symbolik und stimmt möglicherweise mit dem wirklichen Stand des Dichters überein (vgl. BURDACH, 1926: 429). BURDACH vermutet, dass der Urheber des Holzschnittes den Stand des Ackermanns anhand der Stelle im siebten Kapitel über die adlige Herkunft seiner Frau erschlossen hat (vgl. BURDACH, 1926: 429)³⁰. Diese These wird von der jüngeren Forschung nicht weiter angesprochen.

Die Positionierung des Klägers auf der rechten Seite, mit dem Dorf hinter ihm deutet auf seinen Weg hin, aus dem Hause und dem Dorf kommend. Der Boden und der Weg sind bei ihm sauber und gepflegt. Der Tod dagegen kommt aus dem Nirgendwo, ist aber präsent auf der Wiese, die ungepflegt und wild aussieht. Hier trifft das ordentliche, kultivierte Leben im Dorf mit gepflegten Feldern auf den zerstörerischen Tod. Das Leben des Ackermanns wird durch den Tod gestört und ihre zwei Wege treffen sich.

³⁰ *Billichen clage ich, wann sie was edel der geburt, reich der eren frucht vnd vber alle jr gespylen gewachsen person, [...]* (Der Ackermann, 2012: 16).

In der gegebenen Vorrede befindet sich der aus den anderen Holzschnitten ähnliche Text. Die Frau des Ackermanns wird weder im Text erwähnt, noch im Bild illustriert. Die Vorrede gibt einfach die Information über den Streit und seine zwei Parteien und wendet sich mit der Empfehlung der Buchlektüre an den Leser. Der Akzent ist hier auf den Streit zwischen dem Menschen und dem Tode gelegt und nicht auf den einzigen Fall des Ackermanns und seiner Frau. Die Auseinandersetzung mit dem Tode bekommt hier eine andere Bedeutung, was mit den Gedanken über den Tod und die Ideen der Vergänglichkeit des 16. Jahrhunderts übereinstimmt. Diese Darstellung entfernt sich vom Text, indem sie keine Details aus dem Text berücksichtigt, weder die Attribute des Todes noch des Ackermanns. Die Illustration begleitet die Vorrede und die dort angegebenen Informationen über den Disput. Das Einzige, das den Zusammenhang mit dem weiteren Text beweist, ist die Visualisierung des Ackermanns als einen reichen Bürger. Schon in der Vorrede wird er als Ackermann bezeichnet und als Patrizier bebildert. Die Erwartung des Rezipienten wird mit dem Unterschied in der Darstellung des Klägers gebrochen. Das Intermediale kann sich in diesem Fall nur aus der entschlüsselten Metaphorik des Ackermanns ergeben, was sich schon verschlüsselt aus dem Text ergibt. Daher kann das Bild keine neue Information in der Interpretation des Textes beitragen. Das Bild und die Vorrede wecken eine andere Erwartung beim Rezipienten, weil sie auf das Generelle und Allgemeinmenschliche in der Auseinandersetzung mit dem Thema Tod zielen. Der Ackermann klagt über den Tod der Frau und das Bild mit der Vorrede betont nur den Disput des Ackermanns mit dem Tod. Der Tod wird einigermaßen favorisiert, indem er mit Attributen veranschaulicht wird, die nicht mit der Waffe zu schlagen sind. Dadurch kann Intermedialität in dieser Hinsicht hier bewiesen werden.

3 Die künstlerische Tradition und die *Ackermann-*Holzschnitte

Ein Teil der Hypothese dieser Arbeit ist der Einfluss der künstlerischen Tradition der Zeit auf das Entstehen der Illustrationen. Wenn man die damalige künstlerische Tradition und Ikonographie betrachtet, kann man die Änderungen in der Bebilderung des gleichen Textes bemerken. Hier werden die Holzschnitte aller schon analysierten

Drucke mit dem künstlerischen Kontext verglichen, in dem sie geschaffen wurden. Die Änderungen werden anhand der anderen Holzschnitte und der üblichen Art und Weisen der Darstellung bestimmter Motive und Erscheinungen erklärt. Dabei wird die Technik der Holzschnitte, die Todesdarstellung, die Darstellung des Ackermanns, die Gottesdarstellung und der Einfluss von Emblematik berücksichtigt.

3.1 Die Technik

Mit der Zeit hat sich die Technik der Holzschnitte weiterentwickelt und geändert, infolgedessen entstanden sie auf einem höheren künstlerischen Niveau. Sie wurden reicher an Linien, dynamischer durch Schraffierungen und komplizierter in der Ausstattung. Die ersten *Ackermann*-Holzschnitte folgten in großem Maße dieser Entwicklung. Die Bamberger Pfister-Drucke stehen am Anfang der Tradition und sind reine Umrissholzschnitte ohne Schraffierungen. Die Illustrationen wurden aber koloriert, was üblich für die Übergangsperiode von den Miniaturen zu den Holzschnitten war. Die ersten Holzschnitte hatten ihre Kraft in den einfachen Linien und Farben. Durch die Farben und Nuancen erhielten sie die Tiefe und Lebendigkeit. Die wichtigen Neuerungen in der Technik erschienen 1473 in Ulm und bezogen sich auf Schatten, Raumtiefe und die Figuren, die individueller, natürlicher und lebendiger gestaltet wurden (vgl. FUNKE, 1978: 226). Danach entstanden die restlichen Gruppen der *Ackermann*-Holzschnitte.

In den siebziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts wurden die Holzschnitte von Eggestein und die Gruppe der Bilder mit der Darstellung am Sterbebett geschaffen. Bei Eggestein (1474) und Knoblochtzler (1477) sind immer noch keine Schraffierungen bemerkbar und bei Flach (1473) nur flache Schraffierungen an einigen Stellen. Bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts wurden alle *Ackermann*-Illustrationen lebendig koloriert. Bei der zweiten Gruppe mit der Darstellung am Sarg werden sowohl die Schraffierungen als auch die Kolorierung bemerkbar. Danach wird die Kolorierung verlassen, da die gleichen Effekte mit den Schatten und Schraffierung geschafft wurden, was mit der Medien- und Technikentwicklung der Holzschnittproduktion der Zeit übereinstimmt. Es scheint, dass die Neuerungen in Ulm weniger die Tradition in den Siebzigern in Basel und Straßburg beeinflusst haben, wobei ihre Wirkung in Ulm und später in Leipzig deutlich komplexer ist. Sogar die früheren Pfister-Drucke beweisen

komplexere Zusammenhänge in der Gestaltung der natürlicheren und lebendigeren Figuren und der reicheren Details als die Holzschnitte der Siebziger. Die Bilder der Achtziger zeigen mehr Schatten, Licht, Raumentiefe und Plastik. Die Komposition ist komplizierter und bringt Tiefe und Illusion der Räumlichkeit ins Bild. Durch Schatten und Perspektive sind sie ausdrucksvoller und feiner. Die neuen Illustrationen werden wieder nach zehn Jahren gedruckt. Anfang des 16. Jahrhunderts gab es keine Kolorierung mehr in den *Ackermann*-Illustrationen und sie werden noch tüchtiger und von der Gestaltung her komplexer, mit mehr Schatten und feineren Linien, die biegsam geworden sind, wobei der letzte Holzschnitt des Druckes zu einfach und sparsam für seine Zeit aussieht. Schon zu diesem Punkt wurden Dürers bekannteste Werke geschaffen.³¹ Nach Dürer werden die Linien dünner und verfeinerter. Die Schraffuren sind biegsam geworden und die Tiefdimension wurde geschaffen.³² Diese Verfeinerungen sind bei den Illustrationen keinesfalls in gleichem Maße wie bei anderen künstlerischen Werken der Zeit präsent.

Die Neuerungen haben aber die Technik der Illustrationen beeinflusst. Die Bilder zeigen die konventionellen Formen der Darstellung von Typen. Es war für die damalige Zeit gewöhnlich und auch beim *Ackermann* präsent, dass eine Komposition für mehrere Drucke benutzt wurde, auf diese Weise entstanden die schon erklärten und besprochenen Gruppen der Holzschnitte. Es war üblich, die älteren Vorbilder zu kopieren. Was überraschend wirken kann, ist die Tatsache, dass nicht viele Illustrationen vom *Ackermann* weiter übernommen wurden, sondern dass komplett neue Kompositionen geschaffen wurden. Straßburg und Basel erweisen sich als Städte mit sehr produktiven Offizinen, die ihre Holzschnitte gegenseitig nicht kopieren wollten (siehe Straßburg, Flach d.J. 1520 und Straßburg, Schürer-Nachfolger 1521). Diese Tatsache kann bedeuten, dass das Buch beliebt und gut verkäuflich war und dass es sich gelohnt hat, in neue Illustrationen zu investieren. Inwiefern die Illustrationen unter dem Einfluss der damaligen Tradition entstanden waren, wird im folgenden Abschnitt erläutert.

³¹ Zwischen 1496 und 1511 ist die wichtigste Schaffensperiode Dürers. Zu dieser Zeit entstanden auch neue Tendenzen in der Druckgraphik durch Anregung Dürers durch die Italienreisen und durch Einflüsse des Humanismus. Er hat angefangen, sich theoretisch mit der Perspektive und der menschlichen Proportion auseinanderzusetzen (vgl. GREBE, 2006: 48).

³² Nach 1520 ändert sich mit der Reformation die Thematik der Graphik und wandelt sich zum monochromen Bild. Starke Schraffierung und dichtere Linienführung brauchen bei Dürer keine Kolorierung mehr (vgl. GRIESE, 2011: 29).

3.2 Die damalige Tradition

Die Illustrationen entstanden nicht als originelle und ganz neue Kompositionen. Sie haben, wie bereits bei der Analyse der einzelnen Holzschnitte gezeigt, die Elemente, Motive und Typen von anderen zeitgenössischen Bildern übernommen. Sie hängen von der Tradition der Darstellungsweise des 15. und 16. Jahrhunderts ab. Nur ist es interessant zu betrachten, wie sich die Illustrationen zum selben Werk im Laufe der Zeit änderten.

Die Pfister-Holzschnitte sind die ersten überlieferten Illustrationen zum *Ackermann*-Text, daher ist es schwer, über die Vorlage zu sprechen. Der Bilderzyklus entstand aus verschiedenen ikonographischen Traditionen, von denen die Vanitas-Ikonographie den größten Einfluss ausübte. Bei den drei Holzschnitten ist der Ackermann mit der Todespersonifikation konfrontiert, die als ein König dargestellt ist (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 48). Der Tod wird als mumifiziertes Skelett mit Krone und Mantel dargestellt. Diese Bilder folgen damit der Tradition der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“, die in der Zeit sehr verbreitet war (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 48). Im Gedicht „*Diss ist der welte lon*“ sieht man drei stehende Gegensatzpaare, wie hier der Ackermann und der Tod, nur die Toten im Gedicht gehen aus dem Sarg; die Toten, deren Körper von Würmern oder Schlangen verfallen sind, tragen die Krone und den Mantel, wie der Tod im *Ackermann* (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 48). Die andere, ähnliche Darstellung ist aus einer bayrischen Sammelhandschrift, auf der sich drei Paare gegenübergestellt sind und die Toten die Krone und das Zepter tragen (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 48). In den Totentänzen sind auch immer Menschen mit dem personifizierten Tod konfrontiert. Dabei entsteht ein wichtiger Unterschied zwischen „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“, Totentänzen und dem *Ackermann*. Laut HÄUSSERMANN liegt dieser Unterschied bei den Toten, „die den noch Lebenden die Vergänglichkeit des irdischen Daseins in Erinnerung rufen“ sollen (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 49). Beim Ackermann ist der eigene Tod nicht präsent, sondern einfach die Personifikation des Todes.

So hat sich die Darstellung von dem personifizierten Tod geändert, wobei der Tod im Text immer gleich bleibt, d. h. der Text erlebt keine Änderungen. Diese

Änderungen in der Darstellung sind rein kulturgeschichtlich. Die Darstellung des Todes entsteht im Kontext der Totentänze. Der Tod hat seine Darstellung in der Personifikation gefunden.³³ Er wurde im Mittelalter als eine Person verstanden, und daher als Leichnam illustriert. Diese Darstellungsweise ist von den Totentänzen in die *Ackermann*-Illustrationen übernommen worden. Am Anfang der *Ackermann*-Tradition ist der Tod ein Leichnam und auf der letzten Illustration ist er mehr ein grausames Gerippe. Die Darstellungsweise des Todes ist später bei Holbein und Dürer ein dünnes Skelett. Viel mehr als des Todes Aussehen haben sich seine Insignien geändert. Von der einzigen, aus dem Text motivierten, Zeichen Schaufel und Haue sind die anderen Insignien Ausdruck der damaligen Tradition der Todesdarstellung. Das Auftreten des Todes mit Sense, Pfeil und Bogen und auf dem letzten Bild mit einer Uhr und dem Knochen folgen der Symbole der Zeit. Mit dem Humanismus werden die neuen Symbole, wie unter anderem die Sanduhr und das Gebeine, für die Darstellung der Vergänglichkeit benutzt. Die Illustration hat sich der moderneren Darstellung bedient. Daneben tritt der Tod auf dem Pferd auf, was aus der Tradition der apokalyptischen Reiter entstammt (vgl. KIENING, 1998b: 103). Weiterhin ist die Darstellung des Todes mit einem Tuch (siehe Eggestein) für die Totentänze typisch, so z.B. beim Lübecker (vgl. WARDA, 2011: 177) und beim Berliner Totentanz (vgl. WALTHER, 1997: 33). Der Tod, der die Alten und die Kranken hinter sich lässt, ist in *Trionfo della morte* in der Kirche San Francesco in Lucignano zu sehen (vgl. HÄUSSERMANN, 2008: 49).

Die Darstellung des Ackermanns ändert sich abhängig von der Entschlüsselung des Textes. Die Kleidung des Ackermanns entspricht der üblichen Mode der Zeit, wenn er als Ackermann von Beruf dargestellt wurde. Auf der anderen Seite stehen die Darstellungen des Bürgers bei Pfister-Holzschnitten Mitte des 15. Jahrhunderts und des Patriziers Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Darstellung hat sich in mehr als 80 Jahren geändert, da sich die Mode der Zeit verändert hat. So trägt der Ackermann im Jahr 1547

³³ Die Personifikation wird als „die Verbildlichung von Begriffen durch Personen“ definiert (BÜTTNER/ GOTTDANG, 2013: 146). Die abstrakten Begriffe werden in Form einer Figur dargestellt. Dort wurden die Personifikationen als Bilder erklärt, die etwas nicht Sichtbares sichtbar machen, d. h. etwas, was man weiß, aber nicht sehen kann, wird gezeichnet und durch ein Bild veranschaulicht. In der Antike wurden die Begriffe personifiziert und im Mittelalter wurde dies fortgesetzt, nur mit anderen Themen (vgl. BÜTTNER/ GOTTDANG, 2013: 147). Deshalb ist die Personifikation des Todes keine neue Erfindung. Zu antiken Darstellungen vom Tod siehe Wunderlich, 2001: 54f. Die Personifikation muss entschlüsselt werden, daher wird es wichtig, dass „das Wortgeschlecht des gemeinten Begriffes und [das; I.H.] Geschlecht der Personifikation übereinstimmen“ (BÜTTNER/ GOTTDANG, 2013:152). Im Deutschen ist der Tod maskulin und wird daher stets als ein Mann dargestellt.

ein Barett und auf dem ersten Holzschnitt ein Kopftuch. Auf den anderen Illustrationen ist der Ackermann mit dem Dreschflegel, der als das typisch bäuerliche Werkzeug zum Dreschen des Getreides diente und wegen seiner einfachen Konstruktion sehr verbreitet war (vgl. RÖSENER, 2003: 197). Dreschflegel dienten auch als Waffe. Den Dreschflegel benutzt der Ackermann hier auch als Waffe und für die Verteidigung gegen den Tod. Die Darstellung eines Bauers war nicht notwendigerweise mit einem Dreschflegel verbunden. Dies ist eher für das Werk *Ackermann* und seine Illustrationen typisch.

Die Darstellung Christus auf den drei Holzschnitten entspricht der typischen Ikonographie der Zeit, wird aber von der Forschung und im Werk anders genannt. Im Werk beendet Gott das Streitgespräch und erscheint im 33. Kapitel, nach dem das Gebet des Ackermanns für seine Frau folgt. In diesem Gebet wendet sich der Ackermann an Gott. In Illustrationen wird aber Christus dargestellt, den die Forschung (vgl. BURDACH, 1926: 57f./ KIENING, 1998b: 110) bei der Beschreibung des Holzschnittes von Eggestein als Gott bezeichnet und auf dem Pfister-Holzschnitt wird bei KIENING Christus (vgl. 1998: 105) und bei BURDACH Gott (vgl. 1917: 50) erkannt.

Im späteren Mittelalter und in der Renaissance haben die Künstler das Verbot der Gottesdarstellung nicht berücksichtigt; sie haben den Gott-Vater als einen würdigen Greis dargestellt (vgl. KRÜCKE, 1937: 5).³⁴ Die präsentische Tendenz des Christentums verwirklicht sich in dem Glauben an die Menschwerdung Gottes; in der Gestalt Christi sind Gott und Mensch zu einer neuen Einheit geworden. Durch Christus wird die Trennung zwischen Gott und Mensch bewältigt (vgl. BUNTFUß, 2003: 117). Christus als Inkarnation steht für die Realpräsenz Gottes unter den Menschen. Diese Präsenz Gottes begleitet den Menschen bei seinem Tun und Leiden bis zum Tod des Menschen (vgl. BUNTFUß, 2003: 117). Da im Spätmittelalter das Verbot der Gottesdarstellung nicht berücksichtigt wurde, stellt sich die Frage, warum in den Illustrationen Christus abgebildet wurde. Die Verbindung zwischen dem Text und dem Bild kann durch den Glauben an die Einheit Gottes und dem Menschen in der Gestalt Christi erklärt werden.³⁵ Es bleibt jedoch fragwürdig, warum die Forschung Christus auf dem

³⁴ Im 4. Jahrhundert haben die christlichen Künstler das Eingreifen Gottes durch eine Hand oder einen Arm gezeigt (vgl. KRÜCKE, 1937: 5). Ab dem 4. Jahrhundert wurde Christus auch als Schöpfer dargestellt; er erscheint in jugendlicher Gestalt, wird aber nicht Gott-Vater versinnbildlicht, sondern Christus war der Schöpfer (vgl. KRÜCKE, 1937: 6).

³⁵ Bis zum dritten Jahrhundert war das Bild des bartlosen jungen Menschen in der Darstellung Christus in den Fresken und Statuetten aktuell (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 64). Die realistische Darstellung Christi ist

Eggstein-Holzschnitt als Gott erkennt. Die üblichen Darstellungen Gottes sind, wie erklärt, anders ikonographisch dargestellt.

Ganz oft wird Christus als Richter am Ende der Zeit und der Welt auf den Wolken gezeigt (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 67). Diese Darstellung ist mit dem Endgericht über alles Lebendige und Tote verbunden. Noch eine weitere, seit dem 13. Jahrhundert verbreitete Darstellung ist als Deesis bezeichnet, in der Maria und Johannes zu Füßen Christus für die sündigen Menschen knien und beten (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 67). Christus ist mit Wundmalen der Passion dargestellt oder zeigt Gott, dem Vater, seine Wundmale, um den wegen der Menschheit zornigen Gott zu beruhigen (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 68). Diese Darstellung hat ihren Platz bei dem letzten Pfister-Holzschnitt gefunden. Es ist anhand der Ikonographie klar, dass es sich um Christus und nicht Gott handelt.³⁶ Das mosaische Gesetz verbietet die bildliche Darstellung Gottes. Aus diesem Grund wird Christus statt Gott dargestellt. Christus ist Mensch geworden und abbildbar.³⁷ Gott kann in übertragender Bedeutung durch Christus dargestellt werden, aber weiterhin ist auf den Illustrationen die Gestalt Christi festzustellen. Die Bildkomposition ist der Komposition der Deesis aus Pfisters „Biblia pauperum“ ähnlich (vgl. KIENING, 1998b: 104). Auf dieser Darstellung ist Christus auf einem Regenbogen, begleitet von Maria und Johannes, die auf der Erde stehen. Eine andere Ähnlichkeit besteht zur Belial-Ikonographie. In der Belial-Handschrift wird eine Illustration von

individueller, strenger und mit gelockten Haaren, schwarzem Bart und großen Augen. Ab der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts entstehen die Bilder von Christus als Lehrer mit der Buchrolle und einer Hand zur Redegeste erhoben. Der dritte Typus des bärtigen Christus ist mit strengem Blick. Hier wird Christus in der „ehrfurchtgebietenden, göttlichen Erhabenheit und Größe“ gezeigt (HEINZ-MOHR, 1991: 65). Die Typen *Pantokrator*, *Immanuel* und *Hoherpriester* sind in der byzantinischen Kunst vertreten. In dem Mittelalter war die Darstellung des Jesuskindes mit dem Vogel oder einer Weintraube in der Hand beliebt (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 66). Bei Dürer z.B. war die übliche Darstellung des Kindes Jesus mit der Weltkugel. Die Symbole wie Weintraube, Kreuznimbus oder schmerzliches Lächeln Marias deuten die Passion Jesu an. Ab dem 16. Jahrhundert entwickelt sich in der Gegenreformation der Typ des Schmerzenskindes mit dem Kreuz. In Deutschland im Spätmittelalter erscheint Christus als Schmerzensmann in ganzer Gestalt mit gekreuzten Armen über der Brust oder die Wunden zeigend.

³⁶ Gott wird durch das Dreifaltigkeitssymbol dargestellt: Auge, J.H.V.E. und die Form O (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 127).

³⁷ In der frühchristlichen Kunst, wie schon erwähnt, wurde Gott als Pars pro toto in Form einer Hand aus einer Wolke herunterreichend abgebildet (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 127). Im Mittelalter wurde Gott ohne Bedenken als Person dargestellt. In der Abbildung Gottes als Herr des Himmels bekommt er kaiserliche oder päpstliche Attribute (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 127). Ein anderer Typ ist das Bild des Alten der Tage, Greis mit weißem Haar und Kleid, auf den Wolken thronend in einer Mandorla. Im 14. und 15. Jahrhundert herrscht die Darstellung des himmlischen Papstes und Kaisers mit Kaiserkrone oder päpstlicher Tiara in der Hand mit einer Kugel mit Kreuz vor (vgl. HEINZ-MOHR, 1991: 127). Diese Darstellungen sind auf den Illustrationen nicht zu sehen, obwohl Christus bei Pfister eine Krone trägt und auf dem himmlischen Thron sitzt.

Tod und Leben gezeichnet, auf der Gott als Richter den Tod wegen des Todes unschuldiger Kinder anklagt; hier wird der Gott als Richter gezeigt, zur linken Seite den Tod und zur rechten eine menschliche Figur, die das Leben darstellt (vgl. KIENING, 1998b: 105). Diese Komposition entspricht dem letzten Holzschnitt im *Ackermann* von Pfister. Die Gottesfigur ist beim *Ackermann* anders und seine Darstellung unterscheidet sich von der im *Belial*, weil Gott den Tod anschaut und mit der Hand auf den *Ackermann* zeigt (vgl. KIENING, 1998b: 105).

Die Darstellung einer konkreten Situation (*Ackermann-Frau-Tod*) zur allgemeinen Situation (*Mensch-Tod*) ist im Laufe der Zeit in den Holzschnitten bemerkbar. Die ersten Holzschnitte zeigen stets den Grund des Streites und die späteren platzieren den Tod im Alltagsleben des *Ackermanns*. Der Tod bricht ins Berufsleben und in den Alltag ein, was die Plötzlichkeit des Todes hervorheben sollte. Diese Tendenz wurde in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts durch Holbein und Lützelburger als ein Thema problematisiert (vgl. KIENING, 1998b: 111). Der Tod ist also nicht mehr am Sterbebett, am Sarg oder auf dem Friedhof zu finden. Seit dem Holzschnitt am Feld (Druck 1, 1520) ist der Tod plötzlich überall zu finden und die Frau wird nicht mehr auf den Illustrationen gezeigt. Auch die Tendenz der Zeit allgemein menschliche Auseinandersetzung mit dem Tode und Vergehen des Lebens darzustellen, wird in den Illustrationen bemerkbar.

Für das 16. Jahrhundert ist die Titeleinfassung charakteristisch (vgl. FUNKE, 1978: 238). In ihnen sind ganze Szenen und Bilder kombiniert und alle Buchillustrationen des 16. Jahrhunderts sind mit Titeleinfassungen versehen (vgl. ebd.). *Der Ackermann* ist keine Ausnahme. Die ersten Illustrationen des *Ackermann* hatten keinen Titel und keine Vorrede. Erst ab 1490 erscheint die Überschrift zu dem Bild. Es ist interessant, dass der gleiche Holzschnitt, der als Vorlage zu diesem Bild diente, ohne den Titel geschafft wurde. Dies weist darauf hin, dass die Tendenz entstanden ist, die Bilder mit dem Titel einzuplanen. Danach entwickelt sich diese Tendenz weiter zur Vorrede. Das war die übliche Erscheinung des 16. Jahrhunderts, die die *Ackermann*-Bilder beeinflusst hat. Diese Kombination ähnelt den Emblemen.³⁸ Alle *Ackermann*-

³⁸ Da das erste Emblembuch „*Emblematum liber*“ 1531 entstand, hätte es nur das letzte Bild der *Ackermann*-Drucke beeinflussen können. Ein Emblem ist dreiteilig und vermittelt eine allgemeine Wahrheit; es hat eine kurze Überschrift (Motto, Lemma), einen Bildteil und den Text (Epigramm) (vgl. CHEON, 2007: 14f.). Das Bild wirkt rätselhaft und hat einen verborgenen Sinn. Der Text löst den verborgenen Sinn, den das Bild oder die Überschrift haben. Das Abgebildete bedeutet mehr, als es

Drucke ab 1490 haben einen Titel, eine Vorrede und ein Bild als eine Einheit auf der ersten Seite, was der Tendenz der Zeit entspricht, wird aber nicht mit den Emblemen vergleichbar, weil die Illustrationen keine rätselhafte und verdeckte Bedeutung enthalten.

4 Fazit und Aussicht

Im Verlauf der Arbeit wurden nicht nur die Beziehungen zwischen dem Text und seinen Illustrationen detailliert nachvollzogen, sondern auch der Bezug zur künstlerischen Tradition. Dem Werk mit langer handschriftlicher Tradierung wurden erstmalig die Illustrationen beim ersten Bamberger Druck hinzugefügt und danach haben sich verschiedene Traditionen der *Ackermann*-Darstellung durchgesetzt. Die intermediale Analyse vom *Ackermann* zeigt, dass die Bilder, besonders die Bilderserien, eine wichtige Rolle im Werk spielen. Sie übernehmen die zur Zeit der Entstehung aktuelle Ikonographie und verändern sie teilweise. Dabei entstehen in manchen Fällen intermediale Zusammenhänge.

Die intermedialen Züge sind vor allem in den Szenen mit Christus und dem gekrönten Tod bemerkbar. Die Darstellung Christi symbolisiert die Überwindung des Todes durch Christus und das Bild zeigt, dass die Ehre des Klägers über den Sieg des Todes gestellt ist. Die Seele gehört Gott, das Leben dem Tod und der Leib der Erde. Gott hilft jedem und mit dem Glauben an Gott kann man den Tod besiegen. Durch die Darstellung des stigmatisierten Christi bekommt der Text einen neuen Aspekt und der Akzent wird auf das Leiden Christi, Frömmigkeit und den Glauben an Gott gelegt. Der gekrönte, thronende und reitende Tod bekommt zwar auf dem Bild Macht, sie wird aber gleichzeitig durch kleine Einzelheiten abgeschwächt und er wird Gott unterstellt. Weiterhin wird der Tod durch verschiedene Zeichen gerechtfertigt und als Sieger in diesem Streitgespräch angekündigt. Die Natur und Pflanzen besitzen eine übertragene Bedeutung, so der Minnegarten mit dem Erkenntnisbaum und seinen Früchten, die verblühten Blumen und der Wald, die die Vergänglichkeit des Irdischen und die Ewigkeit des Jenseits hervorheben und den Menschen zu einem religiösen Leben ermahnen. Diese Darstellungen erweisen einen bestimmten Grad der Intermedialität in ihrer Beziehung mit dem Text. Sie ergänzen manche Stellen im Text oder geben einen

darstellt. Dies ist bei den Illustrationen des *Ackermanns* nicht der Fall und sie können nicht als Embleme betrachtet werden, auch wenn sie mehr bedeuten als das, was sie darstellen.

anderen Sinn, der aus der gemeinsamen Interpretation des Bildes und des Textes entsteht. Was als „evozierende Systemerwähnung“ verstanden wird, wäre im römischen Bild präsent, wenn es ein reales Bild aus Rom gewesen wäre. Da das nur ein ausgedachtes Bild ist, ist diese Ekphrasis nicht als richtige „evozierende Systemerwähnung“ zu bezeichnen.

Manche von den Holzschnitten erweitern den Text nicht, sondern stellen die Elemente dar, die erst später durch den Text beweisbar sind und dadurch blicken sie voraus, wie bei der Darstellung der Kinder im ersten Holzschnitt, bei der Darstellung der verstorbenen Frau, beim Motiv des Basilikenblicks und der Vergänglichkeit der Blumen. Der Text und das Bild nehmen Bezug aufeinander, bringen aber keine neue Einheit zusammen, wie es beim Druck am Feld oder am Sterbebett der Fall ist. Da wird die Ausgangssituation des Streitgesprächs veranschaulicht, aber die Beteiligten und die dargestellten Details ergeben keine neuen Zusammenhänge. Außerdem bezieht sich die Entschlüsselung des Berufs vom Ackermann auf den Text, in dem es klar als Metapher gemeint ist und daher wird die Entschlüsselung des Berufs auf dem Bild als keine neue Information verstanden. Nur im ersten und letzten Holzschnitt (Drucke a und m) wird die Bezeichnung des Ackermanns als symbolisch verstanden und dementsprechend bebildert. Bei den anderen Illustrationen wird die Symbolik der Hauptgestalt äußerlich aufgefasst und die innere Bedeutung wird vernachlässigt.

Die Darstellung der Todespersonifikation folgt nicht den Stellen im Text, sondern der eigenen Tradition der Todesdarstellung vom Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Das Auftreten der verstorbenen Frau ist für die ersten Holzschnitte charakteristisch und folgt der inneren Logik des Textes nicht. Am Anfang der Überlieferung scheint es wichtig gewesen zu sein, die Frau auf dem Bild darzustellen, was im Laufe der Überlieferung überholt wurde. Diese Tendenz kann als die Verallgemeinerung des Themas betrachtet werden, indem es von dem Einzelfall der verstorbenen Ehefrau in den ersten Holzschnitten zur generell menschlichen Auseinandersetzung mit dem Tod in den letzten Holzschnitten kommt.

Weiterhin besteht die Gefahr bei manchen Illustrationen, dass der Streit zwischen dem Ackermann und dem Tod nur anhand des Bildes nicht richtig verstanden wird, und dass das Bild die Erläuterung durch den Text braucht, weil die Figuren und die Situation anders dargestellt werden, als es vom Text und der Vorrede erwartet wird. In diesen

Fällen stehen die Titelholzschnitte neben dem Text, d. h. sie koexistieren zusammen auf einer Seite mit der Vorrede. Diese Kombination der Medien ähnelt den Emblemen, allerdings ist diese Behauptung nicht nur wegen der zeitlichen Diskrepanz schwierig zu beweisen, sondern auch wegen der Abwesenheit der verborgenen Bedeutung, die entschlüsselt werden sollte.

Die Holzschnitte zum selben Text ändern sich im Laufe der Zeit und entwickeln verschiedene Traditionen, denen später mehr oder weniger gefolgt werden. Die einzelnen Eröffnungsbilder bilden keine Reihenfolge und sind durch das Medium Bild auf eine gleichzeitige Darstellung aufeinanderfolgender Szenen begrenzt und weniger intermedial. Dass die einzelnen Bilder aber ziemlich intermediale Züge besitzen können, zeigen die Holzschnitte mit der Darstellung Christus‘ oder symbolhafte Bäume mit Früchten. Die Titelholzschnitte weisen größere Unabhängigkeit zum Text auf, was nicht gleichzeitig stärkere Intermedialität bedeutet, sondern nur eine lockere Beziehung zum Text, die keinen neuen Sinn erzeugt. Nicht in allen Fällen bilden der Text und die Bilder eine neue Einheit; nicht alle Holzschnitte nehmen gleich den Bezug zum Text und ergänzen ihn.

Die Bilder sind Teile der künstlerischen Tradition und Ikonographie. Dementsprechend ändern sie sich im Laufe der Zeit und Überlieferung. Technisch betrachtet wurden die Holzschnitte immer anspruchsvoller und komplizierter in ihrer Anfertigung. Sie entwickeln sich von reinen Umrissholzschnitten zur tüchtigen und komplexeren Illustrationen, die nicht bloße Kopien der existierenden Holzschnitte zum *Ackermann* darstellen und unter dem Einfluss der künstlerischen Tradition entstehen.

Diese Arbeit hat sich ausführlich mit der Interpretation der Bild-Text Bezüge beschäftigt und dabei neue Zusammenhänge erwiesen und die ikonographischen Merkmale erklärt. Die Inkunabeln und ihre Holzschnitte sind jedoch nicht völlig erläutert. Diese Arbeit hat nur teilweise die Miniaturen der Handschriften angesprochen. Daher könnte eine Analyse der Miniaturen zusammen mit den Drucken interessante Ergebnisse bringen. Es wäre weiterhin ergiebig, eine Untersuchung der späteren Illustrationen zum Werk durchzuführen, wie zum Beispiel bei den zeitgenössischen Künstlern Christian THANHÄUSER³⁹ oder Rolf MÜNZNER⁴⁰, die Drucke zu diesem Buch

³⁹ THANHÄUSER hat 1995 seine Illustrationen zum letzten Kapitel von *Ackermann* veröffentlicht. Er hat 15 Holzschnitte zu Reclam Ausgabe aus 1984 gedruckt. Siehe: Christian THANHÄUSER, *Der Ackermann aus Böhmen. Der Tod. Das XXXII Capitel*. Ottensheim 1995.

gemacht haben. Auf diese Weise ist die zeitgenössische Rezeption des spätmittelalterlichen Werkes entstanden, die nicht nur neue Interpretationen des Buches mit den Illustrationen ergeben kann, sondern auf die überzeitliche Aktualität des Themas Tod hinweist.

⁴⁰ MÜNZNER hatte eine Ausstellung bis Feb. 2016 in Leipzig, in der seine 33 Steindrucke zum *Ackermann* gezeigt wurden. Die Ausstellung wurde zu Ehren des Dichters Johannes von Saaz organisiert. Siehe: Rolf MÜNZNER, *Der Ackermann und der Tod*. Johannes von Saaz. Leipzig 2000.

5 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Johannes von Tepl, *Der Ackermann*. Hg., übersetzt und kommentiert von Christian KIENING. Stuttgart 2012.

Lexika

Wolfgang BAUER u.a., *Lexikon der Symbole*. Wiesbaden 2002.

Gerd HEINZ-MOHR, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. Freiburg u.a. 1991.

Engelbert KIRSCHBAUM u.a. (Hgg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Erster Band. Rom u.a. 1968.

Hildegard KRETSCHMER, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Stuttgart 2008.

Werner WOLF, *Intermedialität*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen – Grundbegriffe*. Hg. von Ansgar NÜNNING. Stuttgart 2013: 327-328.

Forschungsliteratur

Wolfgang AUGUSTYN, *Zur Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck in Deutschland. Versuch einer Skizze aus kunsthistorischer Sicht*. In: *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*. Hg. von Gerd DICKE / Klaus GRUBMÜLLER. Wiesbaden 2003: 5-49.

Karl BEER, *Neue Forschungen über den Schöpfer des Dialogs „Der Ackermann aus Böhmen“*. In: *Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl und seine Zeit*. Hg. von Ernst SCHWARZ. Darmstadt 1968 (*Wege der Forschung* 143): 60-130.

Karl BERTAU, *Epistola cum Libello ackerman und Das büchlein ackermann*. Nach der Freiburger Hs. 163 und nach der Stuttgarter Hs. HB X 23. Zweiter Band, *Untersuchungen*. Berlin u.a. 1994.

Markus BUNTFUß, Darstellung des Göttlichen in menschlicher Gestalt. Zu einem religiös-ästhetischen Topos bei J.G. Herder, W.H. Wackernroder und W.M.L. De Wette. In: Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Hg. von Claudia ALBES / Chrisitane FREY. Würzburg 2003: 117-136.

Konrad BURDACH, Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit. Berlin 1926-1932 (Vom Mittelalter zur Reformation. Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung. Hg. von dems. Bd. 3, Teil 2).

Konrad BURDACH, Der Ackermann aus Böhmen. Berlin 1917 (Vom Mittelalter zur Reformation. Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung, Hg. von dems und Alois BERNT. Bd.3, Teil 1).

Heinz Otto BURGER, Renaissance, Humanismus, Reformation. Deutsche Literatur im europäischen Kontext. Bad Homburg u.a. 1969.

Frank BÜTTNER / Andrea GOTTDANG, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2013.

Michael CURSCHMANN, Wort. Bild. Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit. Baden Baden 2007.

Daniel DINZELBACHER, Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie. Paderborn u.a. 1996.

Heinz DOPSCH, Epoche - sozialgeschichtlicher Abriß. In: Von der Handschrift zum Buchdruck. Spätmittelalter, Reformation, Humanismus. Hg. von Ingrid BENNEWITZ / Ulrich MÜLLER. Hamburg 1991: 9-32.

Birgit EMICH, Bildlichkeit und Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Eine interdisziplinäre Spurensuche. Zeitschrift für historische Forschung 35, 1 (2008): 32-56.

Fritz FUNKE, Buchkunde. Ein Überblick über die Geschichte des Buch- und Schriftwesens. München / New York 1978.

Hildegunde GEHRKE, Die Begriffe Mittelalter, Humanismus und Renaissance in den Interpretationen des Ackermann aus Böhmen. Göppingen 2004 (GAG 708).

Katrin GRAF, Klerikersatiren in Bild und Text. Zur Kompilationstechnik im Narrenschiff. In: Bild und Text im Mittelalter. Hg. von Karin KRAUSE / Barbara SCHELLEWALD. Böhlau u.a. 2011: 205-228.

Anja GREBE, Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit. Darmstadt 2006.

Sabine GRIESE, Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und Metallschnitten des 15. Jahrhunderts. Zürich 2011.

Alois M. HAAS, Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur. Darmstadt 1989.

Gerhard HAHN, Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl. Darmstadt 1984.

Gerhard HAHN, Der Ackermann aus Böhmen. Johannes von Saaz. Interpretationen. München 1964 (Interpretationen zum Deutschunterricht an den höheren Schulen).

Sabine HÄUSSERMANN, Die Bamberger Pfisterdrucke. Frühe Inkunabelillustration und Medienwandel. Berlin 2008.

Konrad Josef HEILIG, Die lateinische Widmung des Ackermanns aus Böhmen. In: Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl und seine Zeit. Hg. von Ernst SCHWARZ. Darmstadt 1968: 130-148.

Jeannet HOMMERS, Gestik. In: Handbuch der politischen Ikonographie 1. Abdankung bis Huldigung. Hgg. von Uwe FLECKNER u.a. München 2011: 418-425.

Anton HRUBY, Mittelalter und Renaissance im Ackermann aus Böhmen. Jahrbuch für internationale Germanistik (1980): 288-294.

Antonin HRUBY, Der Ackermann und seine Vorlage. München 1971.

Artur HÜBNER, Das Deutsche im Ackermann aus Böhmen. In: Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl und seine Zeit. Hg. von Ernst SCHWARZ. Darmstadt 1968 (Wege der Forschung 143): 239-345.

Christian KIENING, Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit. München 2003.

Christian KIENING, Privatheit und Innerlichkeit. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit. In: Das Öffentliche und Private in der Vormoderne. Hg. von Gert MELVILLE / Peter von MOOS. Köln u.a. 1998 a: 527-548.

Christian KIENING, Schwierige Modernität. Der Ackermann des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels. Tübingen 1998 b.

Johannes KLEINSTÜCK, Zur Auffassung des Todes im Mittelalter. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Hgg. von Paul KLUCKHOHN u.a. 28 (1954): 40-60.

Margit KRENN / Christoph WINTERER, Mit Pinsel und Federkiel. Geschichte der mittelalterlichen Buchmalerei. Darmstadt 2009.

Adolf KRÜCKE, Über einige angebliche Darstellungen Gott-Vaters im Frühen Mittelalter. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 10 (1937): 5-36.

Andreas MAHLER, Probleme der Intermedialitätsforschung. Medienbegriff – Interaktion – Spannweite. Poetica 44 3 / 4 (2012): 239-260.

Heinz MENGE, Die Einleitung. Der Ackermann aus Böhmen. In Abbildung des Druckes e1. Hg. von demselben. Göppingen 1975.

Rosemarie NATT, Der ackerman aus Böhmen des Johanes von Tepl. Ein Beitrag zur Interpretation. Göppingen 1978 (GAG 235).

Norbert OTT, Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Band 1. Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, fortgeführt von Norbert Ott zusammen mit Ulrike Bodemann und Gisela Fischer-Heetfeld. München 1991.

Peter WALTHER, Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Berlin 1997.

Kurt PFISTER, Die primitiven Holzschnitte. München 1922.

Thomas RAHN, Die Illustration als Erörterung. Bildsyntaktisches Argumentieren in den Illustrationen zum Pseudo-Pfisterschen Ackermanndruck. Daphnis 21 (1992): 533-566.

Irina RAJEWSKY, Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality. Intermédialités / Intermedialities 6 (2005): 43-64.

Werner RÖSENER, Eine agrarische Revolution? In: Streifzüge durch das Mittelalter. Ein historisches Lesebuch. Hg. von Rainer BECK. München 2003: 194-201.

Hellmut ROSENFELD, Das römische Bild des Todes im Ackermann. ZfdA 72, Heft 4 (1935): 241-247.

Ella SCHAFFERUS, Der Ackermann aus Böhmen und die Weltanschauung des Mittelalters. *ZfdA* 72, Heft 4 (1935): 209-239.

Jens SCHRÖTER, Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (2011): 2-7.

Hyun Soon CHEON, Intermedialität von Text und Bild bei Alexander Krüge. Zur Korrespondenz von Früher Neuzeit und Moderne. Würzburg 2007.

Kibedi VARGA, Criteria for Describing Word-and-Image Relations. *Poetics Today* 10 (1989): 31-53.

Haiko WANDHOFF, Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte. Einführung. *Das Mittelalter* 13 (2008): 3-18.

Susanne WARDA, Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Köln u.a. 2011.

Klaus WOLBERT, Et in arcadia ego. Ein Streifzug durch die Ikonographie des Todes. In: *Memento mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. von Hess. Landesmuseum. Darmstadt 1984: 23-37.

Werner WOLF, Irina O. Rajewsky. Intermedialität. *Poetica* 34, 3 / 4 (2002): 457-461.

Uli WUNDERLICH, Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Freiburg i. Brsg. 2001.

6 Anhang

Bilderverzeichnis

1. Tabelle der Drucke und Holzschnitte *Der Ackermann aus Böhmen* mit der Zeitleiste
2. Bamberger Pfisterdrucke/ ca. 1463/ Druck a
3. Eggstein Drucke/ 1474/ Druck c
4. Basel/ Flach / 1473/ Druck e1
5. Straßburg/Knoblochzer/1477/Druck j
6. Ulm/Holl/ca.1482/Druck g1
7. Leipzig/Kachelofen/1490/Druck f
8. Straßburg/Flach d.J./1520/ Druck l
9. Straßburg/Schürer-Nachfolger/1521/Druck n
10. Basel/Deck/1547/Druck m
11. Heidelberger Handschrift/1480
12. Jenaer Handschrift/1473-78

1. Tabelle der Drucke und Holzschnitte *Der Ackermann aus Böhmen* mit der Zeitleiste

	Name	Ort, Drucker	Jahr	Illustriert ⁴¹	Jetziger Ort
1	a	Bamberg, Albrecht Pfister	1462/63	5 Holzschnitte	Berlin, Paris, Wolfenbüttel
2	b	Bamberg, Pfister	1470/71	5 Holzschnitte fehlen	Wolfenbüttel
3	c	Straßburg, Heinrich Eggestein	1474	3 Holzschnitte	Bamberg
4	d	Sigle entfällt ⁴² /Basel	1473/74	Titelholzschnitt	Oldenburg
5	e	Sigle entfällt/ Basel	1474	Titelholzschnitt	Berlin
6	e1	Basel, Martin Flach	1473	Titelholzschnitt	Karlsruhe
7	e2	Basel, Martin Flach	1474	Titelholzschnitt fehlt	Berlin, Hildesheim, Jena, Oldenburg, Wernigerode, Wien
8	f	Leipzig, Konrad Kachelofen	1490	Titelholzschnitt	Berlin, Leipzig
9	g	Augsburg, Anton Sorg	12.11.1484	Titelholzschnitt fehlt ⁴³	München
10	g1	Ulm, Lienhart Hall	1482/83	Titelholzschnitt	Wien
11	h	Heidelberg, Heinrich Knoblochtzter	8.7.1490	Titelholzschnitt	München
12	i	Straßburg, Johannes Schott	1500	Titelwappen der Kurpfalz ⁴⁴	London, San Marino, Straßburg
13	j	Straßburg, Heinrich Knoblochtzter	1477	Titelholzschnitt	Nürnberg
14	k	Straßburg, Matthias Hupfuff	1502	Titelholzschnitt	Berlin, Rastatt
15	l	Straßburg, Martin Flach	1520	Titelholzschnitt	Berlin, München, Straßburg
16	m	Basel, Rudolf Deck	1547	Titelholzschnitt	Berlin, München
17	n	Straßburg, Matthias Schürer Nachfolger	1521	Titelholzschnitt	Bamberg, Bonn, München

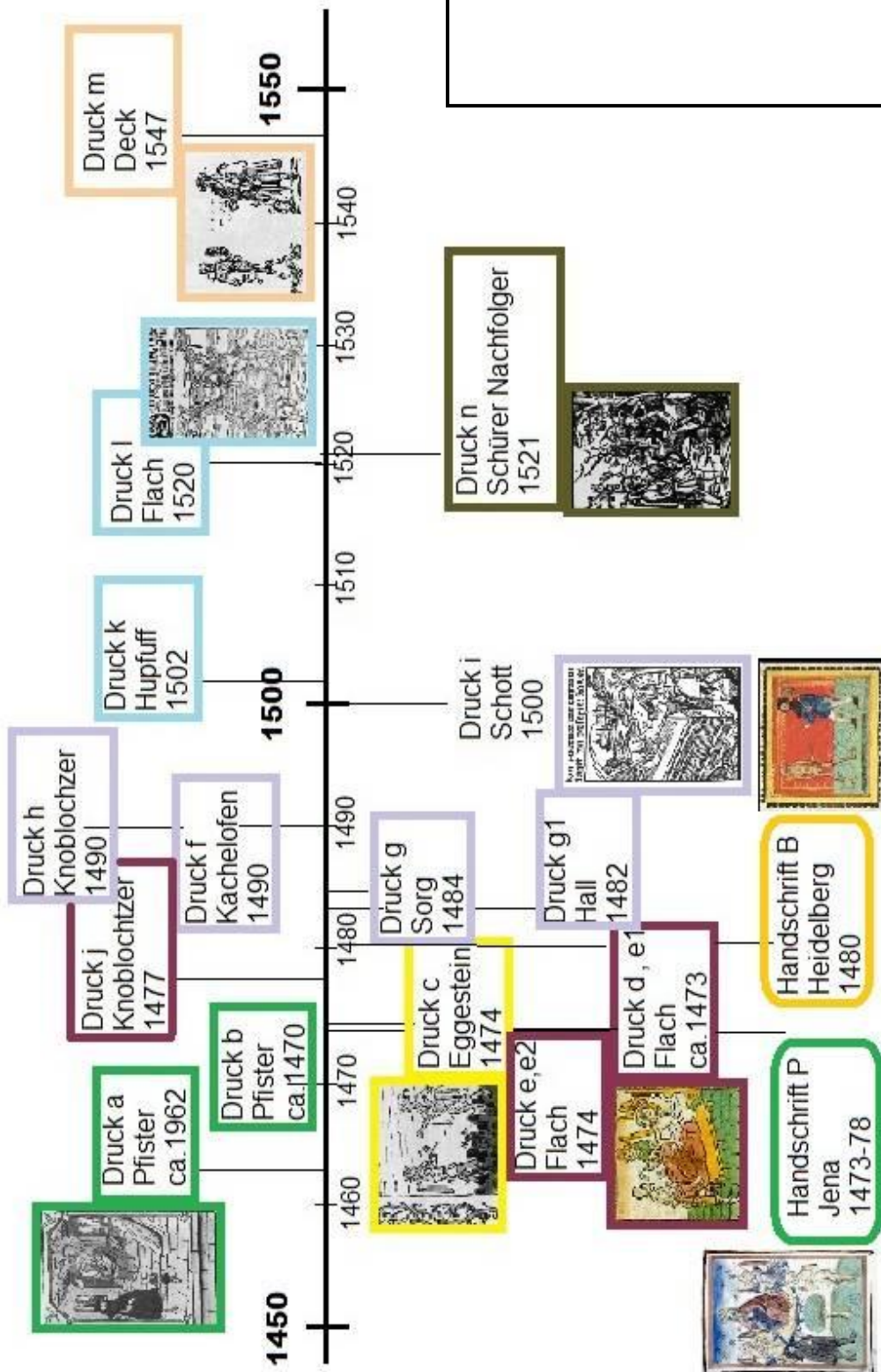
⁴¹ Gleiche Farbe in dieser Kolone bedeutet, dass die Holzschnitte dieser Drucke gleich sind.

⁴² Die Drucke d und e der *Ackermann*-Überlieferung sind im „Katalog der deutschen illustrierten Handschriften“ erhalten (vgl. 1991: 22f.). Bei KIENING sind diese Drucke ohne Angaben (vgl. 1998: 500). Im Katalog gibt es keinen Druck g und i, deswegen werden nur 15 Drucke gezählt. Bei KIENING (vgl. 503) und BURDACH/BERNT (vgl. 69f.) werden die Drucke g und i aufgezählt und beschrieben, aber Drucke d und e fehlen, deswegen gibt es auch nur 15.

⁴³ Der Holzschnitt fehlt, wird aber bei BURDACH/BERNT dem in f oder g1 gleich oder ähnlich.

⁴⁴ Im Einband ist ein Holzschnitt aus Straßburger Druck und aus BRANTs Narrenschiff eingeklebt. Auf dem Bl. 20 ist ein Holzschnitt mit Kohlkopf mit Wurzeln und Initialen des Druckers J S (vgl. BURDACH, 1917: 75).

Zeitleiste: Ackermann-Drucke



2. Bamberger Pfisterdrucke/ ca. 1463/ Druck a



Holzschritt 1



Holzschritte 2 und 3



Holzschritte 4 und 5

3. Eggestein Drucke/ 1474/ Druck c



Holzschnitt 1



Holzschnitt 2



Holzschnitt 3

Hie nach volgēd etlich zema
le klüger vnd subtiler rede wi
sēd / Wie einer w3 genāt d ac
kermā von böhem / dem gar ein schō
ne liebe frowe sin gemahel gestorbē
was / beschiltet den tod vnd wie der
tod im wider antwurt / vñ setzent al
so ie ein capittel vmb dz ander / der ca
pittel sint .xxvij. vnd vahet der acker
man an also zū klagen .



5. Straßburg/Knoblochzer/1477/Druck j

N Je noch volgend ettlich zemale klüger vnd subtiler rede wyssent we eimer was genant der ackerman von böhem/dem gar ein schöne liebe frowe sin gemabel gestorbe was/beschiltet den tod vnd irpe der tod jm wyder antwurt/vñ setzent also je ein cappittel vñ das and/ der cappittel sint·xxxij·vñ valbet der ackerman an also zū klagen·



6. Ulm/Holl/ca.1482/Druck g1



7. Leipzig/Kachelofen/1490/Druck f

**Der ackerman auß behmē be
claget den tod seynes frauen**

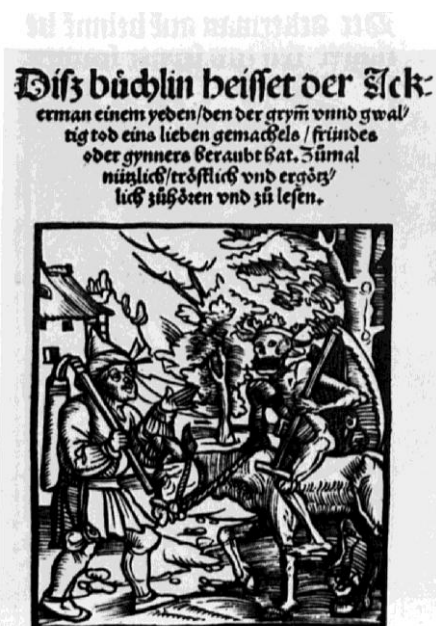


n

8. Straßburg/Flach d.J./1520/ Druck 1



9. Straßburg/Schürer-Nachfolger/1521/Druck n



**Ein schöne redt vnd wi
derred eines Ackermans/vnnd desß
Todtes/mit sampt scharpffer entscheidung
ires triegs/ Das eynem jetlichen
vast nützlich vnd kurz
wilig zü läsen ist.**



Zü Basel by Rüdolff Deck.

1 5 4 7.

11. Heidelberger Handschrift/1480



12. Jenaer Handschrift/1473-78



