

7. MOTIVISCHE UND STILISTISCHE EINORDNUNG

Die vermehrt seriell produzierten Handschriften des 15. Jahrhunderts führten zu neuen Formen der Illustration: Hier fand ein effektiver Rückgriff auf Werkstattformeln, chiffrenhafte Bildmotive und stereotypen Vorlagen statt, aus denen die Illustratoren schöpfen konnten.⁵⁵⁸ Hierin lassen sich auch eine geschmackliche Nebenwirkung der Reproduzierbarkeit und künstlerischen Grenzen der zeitgenössischen Druckgraphik erkennen. Durch die Neuerung der Reproduktionstechniken war nun eine identische Wiederholung von Bildformeln möglich. Die Situation einer dürftigen Quellenlage und einer hohen Verlustrate an Werken macht dennoch eine Stilkritik unentbehrlich. An Grenzen der Werkstattkonventionen stößt die Frage nach der Händescheidung, mit der somit vorsichtig und kleinteilig hantiert werden muss. Mit vergleichbaren Motiven zu argumentieren, zeigt den Großzusammenhang, die Übereinstimmung. Bei jedem einzelnen Vergleich bleibt aber eine Ungewissheit, ob eine direkte Kausalbeziehung zwischen den verglichenen Werken bestand oder ob das Rezeptionsverhältnis über Zwischenglieder oder Einwirkung eines unbekanntes Werkes verlief. So kommt es, dass viele Fragen nur in der Summe der Kleinarargumentation beantwortet werden können oder sich daraus eine mögliche Werkstattzugehörigkeit abzeichnet.

Nur sehr wenige sonstige Werke können dem Künstler der Berliner Illustrationen zugeschrieben werden. Das erschwert eine exakte stilistische Einordnung und erlaubt lediglich ein unscharfes Bild des Zeichners und seines Umfeldes zu skizzieren. Die zwölf Deckfarbenminiaturen der für den Text nicht relevanten französischen Vorlage (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 351) stehen der burgundischen Handschriftentradition nahe,⁵⁵⁹ hatten jedoch keine erkennbare künstlerische Wirkung auf den deutschen Illustrator.

Die enge Beziehung der deutschen Herpin-Zeichnungen zur Druckgraphik dieser Zeit ist offensichtlich.⁵⁶⁰ Die Entstehung des Berliner Codex fällt in eben jenes halbe Jahrhundert, als Handschrift und gedrucktes Buch nebeneinander existierten und es zu Wechselbeziehungen zwischen deren Bebilderungsweisen kam.⁵⁶¹ Die Angleichung der graphisch angelegten Zeichnungen des Berliner Herpin-Codex an den Kupferstich erforderte hohes künstlerisches Raffinement.⁵⁶²

Der nordbairisch-ostfränkische Dialekt, das Wasserzeichen, der Schriftduktus und die motivische Verwandtschaft zu den graphischen Werken eines Martin Schongauer oder eines Wolfgang Beurer und auch zur Nürnberger Tafelmalerei weisen nicht, wie Ignaz Beth behauptete, auf einen Rheinfranken in der Gegend um Ulm hin,⁵⁶³ sondern auf einen

⁵⁵⁸ Hierzu HESS/MACK 2010, S. 285–288; ROTH 2011, S. 353–371; KEMPERDICK 2009, S. 95–115, bes. S. 95–102; OTT 1984, S. 357.

⁵⁵⁹ Vgl. die zwölf Abbildungen und das Digitalisat der gesamten Handschrift unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060020q/f1.image.r=lion+de+bourges.langFR> (zuletzt zugegriffen am 12.01.2012, um 12:17 Uhr).

⁵⁶⁰ Sie wurde schon 1908 von Ignaz Beth konstatiert; WOLF 2000, S. 9.

⁵⁶¹ OTT 1995, S. 102–105; OTT 2001, S. 21–29 und AUGUSTYN 2003, S. 5–47.

⁵⁶² Vgl. hierzu SCHMIDT 2007, S. 380.

⁵⁶³ BETH 1908, S. 273f. Die Einzelstempel des Bucheinbandes hingegen weisen auf eine Werkstatt in oder