Werner Mezger · Hofnarren im Mittelalter

Für Herrn Prof. Dr. Press

mit freundlichen Grüßen

Werner Mezger

Mai 1982

Werner Mezger

HOFNARREN IM MITTELALTER

Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts

Aus dem Nachlass von
Prof. Dr. Volker Press
Universität Tübingen

UNIVERSITÄTSVERLAG KONSTANZ GMBH

Einbandvorderseite: Kaiser Maximilian I. zwischen Kanzler und Narr
Einbandrückseite: Porträt eines Narren

Q 4.258
I.č. 004.258

ISBN 3 87940 186 1
© Universitätsverlag Konstanz GmbH, Konstanz 1981
Gesamtherstellung: Universitäts-Druckerei Konstanz GmbH, Konstanz

INHALT

Vorbemerkung 7

Der Narr als fester Bestandteil des höfischen Lebens 9

Die Symbolik des Hofnarrentums 15
- Narr und Herrscher als Typus und Antitypus 15
- Die Bedeutung der Narrenfigur im Spätmittelalter 24
- Der Hofnarr als lebender Hinweis auf die Vanitas 35
- Der Hofnarr als Wissender und Warner 45

Die Realität des Hofnarrentums 53
- Die soziale Situation der Narren 53
- Natürliche und künstliche Narren bei Hofe 60
- Berühmtheiten unter den Hofnarren 70
- Die Narrenfigur als Standesabzeichen 76

Nachklänge der Hofnarrenidee 81

Anhang 84
- Anmerkungen 84
- Abbildungsverzeichnis 89
- Literaturverzeichnis 92
- Bildnachweis 95

Vorbemerkung

Obwohl das mittelalterliche Hofnarrentum schon mehrere Forschergenerationen beschäftigt hat, liegen seine ideengeschichtlichen Hintergründe noch immer weitgehend im dunkeln. An umfangreichen Anekdotensammlungen und Beschreibungen mangelt es mittlerweile nicht mehr; eine große Lükke klafft jedoch nach wie vor im Bereich der Deutung[1]. Bis heute gibt es nämlich noch keine zufriedenstellende Erklärung dafür, warum ausgerechnet an den Höfen, wo die streng geordnete Welt des Mittelalters ihre feierlichsten und vollkommensten Lebensformen entwickelte, stets eine Gestalt auftauchte, die nicht nur außerhalb aller Ordnungen stand, sondern die obendrein auch noch das krasse Gegenteil des idealen Menschenbildes jener Zeit verkörperte: der Narr. Auf die Beantwortung eben dieser Frage kommt es uns im folgenden an.

Gewiß vermag die vorliegende kleine Studie das Problem nicht etwa vollständig zu lösen; aber sie möchte die Diskussion doch um einige bislang vernachlässigte Aspekte bereichern, die das Hofnarrenwesen teilweise in einem ganz neuen Licht erscheinen lassen und die vor allem etwas zum Verständnis dieses seltsamen Phänomens beitragen können. Unsere Untersuchung wird dabei einen unkonventionellen Weg einschlagen, indem sie neben den bisher schon bekannten urkundlichen und literarischen Quellen eine weitere wesentliche Überlieferungsebene erschließt, die praktisch noch kaum bearbeitet ist: das Bild[2]. Als nämlich die Hofnarrenidee, die seit dem 12. Jahrhundert offensichtlich stetig an Bedeutung gewann, im 15. und 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt erlebte[3], wurde sie nach und nach auch zu einem Gegenstand der bildenden Kunst. Und eben dort entstanden verschiedene Darstellungen, die für unsere Überlegungen deshalb von besonderem Interesse sind, weil sie keineswegs nur bekannte Tatsachen illustrieren, sondern weil sie von sich aus auch auf manche heute völlig vergessene Zusammenhänge hinweisen.

Unser Ziel wird es also sein, die vorhandenen Bildzeugnisse nicht als bloße Illustrationen zu betrachten, sondern sie als Quellen mit eigenem Aussagewert zu befragen. Dieses Verfahren eröffnet hie und da erstaunliche Perspektiven.

Abbildung 1
Kaiser Maximilian I. zwischen Kanzler und Narr

Der Narr als fester Bestandteil des höfischen Lebens

Wie eng die Beziehung zwischen Narr und Herrscher war, als das Mittelalter zu Ende ging, und mit welcher Selbstverständlichkeit man diese merkwürdige Nachbarschaft hinnahm, zeigt ein Steinrelief vom »Goldenen Dachl« in Innsbruck. Dort hat Niklaus Türing, der den berühmten Prunkerker genau im Jahr 1500 mit Skulpturen schmückte, neben allerlei grotesk verrenkten Moriskentänzern an zentraler Stelle den Kaiser abgebildet, auf der einen Seite flankiert vom Kanzler und auf der anderen von einem Hofnarren (Abbildung 1). Offensichtlich war der unvernünftige Tor also ein fester Bestandteil des Hofstaates und durfte sich in unmittelbarer Nähe des Herrschers bewegen.

Daß Niklaus Türing am »Goldenen Dachl« aber nicht nur den Narren, sondern auch den Kanzler darstellte, ja daß er die zwei Figuren sogar symmetrisch zueinander anordnete, läßt bereits einen weiteren Schluß zu. Beide sind nämlich ganz bewußt aufeinander bezogen und bilden gewissermaßen Gegenstücke. Einige Details machen dies sehr schnell deutlich: Der Kanzler zur Linken des Kaisers tritt in feierlicher Robe und mit einem vornehmen Barett auf, während der Narr zur Rechten des Herrschers die schellenbehangene Torentracht mit der lächerlichen Eselsohrenkappe trägt. Der Kanzler strahlt sichtlich Ruhe aus; der Narr hingegen stochert unruhig mit den Fingern in der Luft herum. Und schließlich wendet sich der Kanzler dem Kaiser aufmerksam zu, während der Narr sich mit demonstrativem Desinteresse von seinem Herrn abkehrt. Ohne jeden Zweifel sind die beiden Figuren demnach antithetisch zu verstehen. Der Narr repräsentiert das genaue Gegenteil des Kanzlers und umgekehrt. Diese Idee entspricht voll und ganz dem Geist des Mittelalters, das ohnehin gerne in Gegensatzpaaren dachte: Ebenso wie am Himmel zur Sonne der Mond, auf Erden zum Tag die Nacht, am Kirchenportal zur Ecclesia die Synagoge gehörte – ebenso mußte es bei Hofe neben dem »Sapiens«, dem weisen Berater, auch den »Insipiens«, den unvernünftigen Narren, geben[4]. Der Herrscher stand jeweils in der Mitte und hatte sich zwischen beiden zu entscheiden.

Mitunter konnte es auch zu eigenartigen Vertauschungen der Rollen des Sapiens und des Insipiens an den Höfen kommen. Schon Isaias 19,11 berichtet, daß die »sapientes consiliarii«, die weisen Berater des Pharao, einen närrischen Rat, »consilium insipiens«, gegeben hätten. Und umgekehrt beklagt Martin Le Franc, ein französischer Dichter des 15. Jahrhunderts, in seinem Werk »Le champion des dames«, daß die Fürsten seiner Zeit ihre Narren und Spielleute zuweilen zu Hofräten und Ministern ernennen, wie es etwa Coquinet, le fou de Bourgogne, widerfahren sei[5]. Gerade über diese beunruhigende Verwechselbarkeit des Sapiens mit dem Insipiens, des Weisen mit dem Toren, hat sich das ausgehende Mittelalter immer wieder ernste Gedanken gemacht.

Weitere interessante Aspekte zur Stellung des Narren bei Hofe liefert ein ungefähr 25 Jahre nach Niklaus Türings Steinrelief entstandener Holzschnitt von Hans Leinberger

Abbildung 2 Moriskentanz

(Abbildung 2)[6]. Ähnlich wie in der Darstellung am »Goldenen Dachl« wird auch hier eine Herrscherloge gezeigt, vor der wiederum ein Moriskentanz stattfindet. Allerdings ist der Zuschauerbalkon diesmal breiter und nicht mit drei, sondern mit sechs Personen besetzt: Auf der einen Seite der Mittelsäule, die zugleich eine Art Symmetrieachse bildet, erscheint der König mit zwei männlichen Begleitern, auf der anderen Seite befindet sich die Königin mit einer Hofdame und dem Narren. Auch in diesem etwas komplizierteren Bezugssystem ist die Anordnung der Figuren aufschlußreich. Zunächst wird unsere erste These bestätigt: Wiederum bildet der Narr am äußeren Bildrand das Pendant zum weisen Berater des Königs am gegenüberliegenden Bildrand. Was neu hinzukommt, ist die Tatsache, daß der Narr nicht etwa dem König, sondern der Königin zugeordnet wird. Als Person von geringer Wertigkeit erscheint er im Gefolge der Frau, die nach mittelalterlicher Auffassung im Unterschied zum Mann ein Wesen minderen Ranges ist. Nach allem, was wir bisher wissen, war der soziale Standort des Narren bei Hofe im ausgehenden Mittelalter also fest umrissen.

Rätselhaft ist freilich, wo die Ursprünge des Hofnarrentums zu suchen sind. War es die antike Tradition der Morionen, die vom Mittelalter wieder aufgegriffen wurde, waren es magische Gründe, oder war es ganz einfach das Interesse am Außergewöhnlichen, das die Herrscher dazu bewog, sich Narren zu halten? Wir wissen es nicht. Sicher ist nur, daß die frühesten unzweifelhaften Zeugnisse über mittelalterliche Hofnarren ins 12. Jahrhundert zurückgehen, und daß das Hofnarrenphänomen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ständig an Bedeutung gewann[7]. In Frankreich, das möglicherweise als Ursprungsland der mittelalterlichen Hofnarrenidee gelten darf, wurde sogar vermutet, daß die Hofnarrentradition dort mindestens schon im 11., wenn nicht gar bereits im 10. Jahrhundert beheimatet gewesen sei. Den Beweis hierfür soll angeblich das Schachspiel liefern, das ungefähr um die Jahrtausendwende nach Westeuropa gelangte. Jene beiden Figuren des Brettspiels, die in der Ausgangsposition dem König und der Dame am nächsten stehen und die im Deutschen die Bezeichnung »Läufer« tragen, heißen nämlich im Französischen bemerkenswerterweise »les fous – die Narren«[8].

Mag die Frage nach dem Alter des Hofnarrentums auch weiterhin umstritten bleiben, so repräsentiert sie letztlich doch nur ein Problem von sekundärer Bedeutung. Für unsere Überlegungen entscheidend ist vielmehr die Tatsache, daß das im Mittelalter plötzlich allenthalben um sich greifende Hofnarrenwesen keine bloße Zufalls- oder Modeerscheinung war, die den skurrilen Launen irgendwelcher exzentrischer Herrscher entsprang, sondern daß es sich hier offensichtlich um ein Phänomen mit ganz klar umrissenen ideengeschichtlichen Hintergründen gehandelt haben muß. Dafür spricht nicht zuletzt die Häufigkeit, mit der in vielen Bilddokumenten Narren vorzugsweise dort auftauchen, wo gekrönte Häupter in Begleitung ihres Gefolges gezeigt werden. – Ein mittelalterliches Hausbuch aus dem Besitz der Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee, das in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand (Abbildung 3), enthält beispielsweise die Darstellung eines

Abbildung 3
Turnier zweier Könige (Detail)

Historický ústav KNIHOVNA AV ČR

Turniers zweier Könige[9]. In der linken Hälfte der Szene hat der eine Turnierpartner sein Visier bereits geschlossen und ist soeben im Begriff, mit eingelegter Lanze auf seinen Gegner loszusprengen. Dabei umgeben ihn zahlreiche Gefolgspersonen, und unter ihnen befindet sich am oberen Bildrand hoch zu Roß der Hofnarr. Er trägt die alte, im französischen Raum beheimatete Form der Narrenkappe, die in einen glöckchenbehangenen Zipfel ausläuft und sehr lange, spitze Eselsohren hat; und er begleitet das Geschehen musikalisch, indem er auf einer Flöte spielt und gleichzeitig dazu die Handtrommel schlägt. Offensichtlich war der Narr also auch aus den ritterlichen Spielen des Spätmittelalters nicht mehr wegzudenken.

Einen König ohne Hofnarren konnte man sich im 15. und 16. Jahrhundert schlechterdings kaum vorstellen. Ja, selbst wenn von den sagenhaften Königen des klassischen Altertums die Rede war, versuchte man, die mittelalterliche Hofnarrenidee in die Antike zurückzuprojizieren. Das wird sehr anschaulich in einem Straßburger Druck aus dem Jahr 1499 mit dem Titel »Ein hübsche histori vō der küniglichen stat troy wie si zerstorett wart«. Dort findet sich eine Holzschnittillustration, auf der zwei Schiffe mit je einem König an Bord zu sehen sind. In einer offensichtlichen Vermischung des Sagenkreises um Troja mit der Argonautensage lautet die Bildunterschrift dazu: »Hie machet der künig Peleus den Jason gewaltig über das land Thesalia.« (Abbildung 4)[10]

Abbildung 4 »Hie machet der künig Peleus den Jason gewaltig über das land Thesalia«

Abbildung 5
Das Urteil des Salomon

Beide Könige sind mit ihrem Hofstaat dargestellt, und in dem einen Schiff sitzt in unmittelbarer Nähe des Herrschers, neben dem Fanfarenbläser im Bug, der Hofnarr mit der Eselsohrenkappe. Wie frei auch immer das Mittelalter mit historischen Dimensionen umgegangen sein mag – diese Darstellung macht zumindest deutlich, daß man das Hofnarrentum an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert bereits gar nicht mehr hinterfragte, sondern es einfach als althergebracht und selbstverständlich voraussetzte.

So fehlt es denn auch nicht an Bildbelegen dafür, daß das Hofnarrentum hie und da sogar bis in biblische Zeiten, genauer gesagt bis ins Alte Testament zurückgeführt wurde. Ein Kupferstich des sogenannten Meisters FVB, eines Niederländers des späten 15. Jahrhunderts, zeigt beispielsweise das Urteil Salomons (Abbildung 5)[11]. Vor dem König, der auf einem erhöhten, prunkvollen Thron sitzt, sind die zwei um das überlebende ihrer beiden Kinder streitenden Mütter erschienen und erwarten den Schiedsspruch. Ringsherum hat sich der gesamte Hofstaat Salomons versammelt, bis hin zu dem Knecht am linken Bildrand, der soeben die Aufforderung erhält, den lebenden Säugling mit dem Schwert in zwei Hälften zu teilen, worauf die rechtmäßige Mutter an ihrer Verzweiflungsreaktion erkannt wird. Die einzige Figur, die in dieser dramatischen Szene den weisen Spruch Salomons gar nicht erst abwartet, sondern offensichtlich vorlaut schwatzend vom rechten Bildrand her ins Geschehen drängt, ist der Hofnarr[12].

Auch hier nimmt der Insipiens also wieder eine exponierte Stellung ein. – Was mag man sich im 15. Jahrhundert, das ganz von der Idee des Christentums durchdrungen und von gesteigerter Religiosität geprägt war, dabei gedacht haben? Wir können die Frage nicht vorschnell beantworten. Aber die Tatsache, daß der Hofnarr, wie der Kupferstich des Meisters FVB zeigt, nach damaliger Auffassung offenbar bereits in biblischem Kontext seinen Platz hat, ist zweifellos ein wichtiger Schlüssel zur Lösung unseres Problems.

Wenn auch die historischen Wurzeln des Hofnarrenphänomens heute nicht mehr eindeutig zu klären sind, so muß es doch möglich sein, anhand der philosophisch-theologischen Vorstellungen des Mittelalters wenigstens dem Symbolgehalt der Narrenfigur und somit ihrem ideengeschichtlichen Platz im höfischen Leben auf den Grund zu kommen.

Die Symbolik des Hofnarrentums

Narr und Herrscher als Typus und Antitypus

Die ältesten Insipiensdarstellungen überhaupt finden sich in den illuminierten Psalterhandschriften des Mittelalters, und zwar durchgängig am Beginn des Psalms 52, wo es heißt: »Dixit insipiens in corde suo: non est deus.« – »Der Tor sprach in seinem Herzen: Es gibt keinen Gott.« Will man die Entwicklung der Narrenfigur vom 13. Jahrhundert bis ins Spätmittelalter ikonographisch verfolgen, so braucht man nur das D-Initial dieses Psalms in einer Reihe von Psalterien zu betrachten. Fast durchweg begegnet uns hier das Bild des Toren, wobei allerdings verschiedene Darstellungsvarianten zu unterscheiden sind. Gelegentlich wird an dieser Schlüsselstelle der Gott leugnende Insipiens allein abgebildet, manchmal taucht er zusammen mit dem Teufel, hie und da auch in Verbindung mit Sauls Selbstmord auf[13]. Der weitaus häufigste Illustrationstypus zum Psalm 52 ist jedoch die Konfrontation des Narren mit dem weisen König David; und eben dieses Motiv scheint für das Verständnis der Hofnarrenidee von einiger Bedeutung zu sein.

Zum einen lassen die Illustrationen zum Psalm 52 nämlich erkennen, daß die Figur des Insipiens nahezu schon seit ihrem frühesten Auftreten mit der Gestalt des Königs kombiniert wird. Und zum anderen zeigen sie bisweilen sehr eindrucksvoll, daß die Gegenüberstellung des weisen Königs und des törichten Narren in dem genannten Sinnzusammenhang durchaus kein spontaner Einfall irgendwelcher Künstler, sondern offensichtlich eine feinsinnig durchdachte und ideengeschichtlich genau festgelegte Figurenkonstellation war.

Das von uns ausgewählte Illustrationsbeispiel stammt aus einer Psalterhandschrift, die zwischen 1220 und 1230 in Paris entstanden ist, und die heute in der dortigen Bibliothèque nationale aufbewahrt wird (Abbildung 6)[14]. Im D-Initial des 52. Psalms erscheinen David und der Insipiens beide mit erhobener rechter Hand, ein ungleiches Streitgespräch über die Existenz Gottes führend. Besondere Beachtung verdient die Antithetik der Details: David ist prunkvoll gekleidet, der Insipiens dagegen tritt halb nackt auf. Der König sitzt gelassen da und strahlt Ruhe aus, der Narr aber redet ste-

Abbildung 6 Narr vor König David

hend auf ihn ein und versucht, Unruhe zu stiften. Jener trägt eine Krone auf dem Haupt, wirkt edel und gebietet Ehrfurcht, während dieser mit seinem unbedeckten Kopf und den wirren Haarsträhnen einen geradezu verwahrlosten Eindruck macht. Und schließlich tragen beide in der linken Hand einen jeweils etwa gleich langen Stab: der König das Szepter, Zeichen seiner Herrschaft und seiner gottgegebenen Verantwortung für andere, der Insipiens die Narrenkeule oder Marotte, Zeichen seiner törichten Selbstgefälligkeit, die ihn für Gott und die Mitmenschen blind macht[15]. Bis in die letzten Einzelheiten hinein bildet also der Narr das genaue Gegenteil Davids. Und eben dieses typologische Verhältnis scheint letztlich auch dem gesamten Hofnarrenphänomen zugrunde zu liegen: In der Gestalt des weisen Herrschers wird dem Typus des törichten Narren ein Antitypus gegenübergestellt, wobei der Antitypus nach Friedrich Ohly stets das Neue, Zukunftsweisende repräsentiert und den früheren Typus mit seinen Unzulänglichkeiten gewissermaßen überwindet[16].

Diese Vorstellung trifft nach mittelalterlichem Verständnis auf das Verhältnis Narr und König ebenso uneingeschränkt zu wie etwa auf die Erscheinungen Finsternis und Licht, auf Verdammnis und Erlösung, auf Blindheit und Erkenntnis, auf Synagoge und Ecclesia. Dabei ist für unseren Zusammenhang besonders wichtig, daß der Narr am königlichen Hofe im Hochmittelalter offensichtlich nicht etwa nur als negatives Pendant zu den weisen Beratern des Königs verstanden wurde, wie wir es von den eingangs zitierten späteren Darstellungen des Niklaus Türing und des Hans Leinberger her kennen, sondern daß man nach der ursprünglichen Idee offensichtlich im Herrscher selbst den Antitypus des Narren erblickte. Tatsächlich repräsentiert der Narr in typologischer Hinsicht jenen rückwärtsgewandten, außerhalb der gottgewollten Ordnung stehenden, Verwirrung stiftenden Typus, den nur der weise und gerechte Herrscher als positiver Antitypus überwinden kann. Der Insipiens im Sinne des Psalms 52 steht letztlich für eine dunkle, heidnische Zeit: er leugnet Gott, ist selbstherrlich, entbehrt jeglicher Einsicht und verführt die Menschen zur Sünde. Der ideale Herrscher des christlichen Mittelalters dagegen hat seine Autorität »von Gottes Gnaden«, regiert in Demut, besitzt Weisheit und führt die Menschen zum Heil; und damit ist er seinerseits nach mittelalterlicher Auffassung nicht nur ein Antitypus des Vergangenen, sondern er wird, wie vieles Gegenwärtige, bereits zur Präfiguration des Kommenden, nämlich des ewigen Königtums Christi[17].

Ohne das Wissen um dieses ausgeklügelte Bezugssystem der Typologie wäre das Hofnarrentum, das ja offensichtlich jahrhundertelang eine feste Institution war, schlechterdings nicht zu verstehen. Übrigens gibt es jenseits aller abstrakten Philosophie auch ganz konkrete archivalische Hinweise darauf, daß Hofnarren und ihre Herren in einem typologischen Verhältnis zueinander gesehen wurden. Nicht selten trugen die Narren an den Höfen nämlich wohlklingende Namen und Titel, die sie als vom Schicksal entmachtete Fürsten oder gar als heidnische Könige erscheinen ließen. Ein Beispiel hierfür wäre etwa im späten 15. Jahrhundert jener Narr am Mailänder Hof, der von seinem Herrn Ludovico il Moro stets nur »il Signore« genannt wurde, und von dem man sich erzählte, daß er in Wirklichkeit Sultan Mahomet II. sei[18]. Ähnliche Hintergründe hat wahrscheinlich auch die Geschichte eines auf Leonardo da Vinci zurückgehenden Porträts einer häßlichen Frau, bei der es sich alten Inventaren zufolge um eine gewisse »Joconde, reine d'Egypte« oder, wie ein späterer Kupferstich wissen will, um eine »regina de Tunis« gehandelt haben soll. Da es jedoch eine Königin Gioconda von Ägypten oder Tunis in der historischen Realität nie gegeben hat, dürfte sich hinter der Porträtierten wohl wiederum eine Hofnärrin verbergen, deren Name Schall und Rauch war[19]. Solche merkwürdigen Titulaturen, deren Liste sich beliebig verlängern ließe, machen deutlich, daß die Narren an den Höfen in der Tat gewissermaßen die Rolle von Negativ-Herrschern spielten und somit zweifellos als typologische Gegenpole ihrer jeweiligen Herren fungierten.

Wieweit unter den ungezählten Hofnarrengestalten des Mittelalters, die sich als entmachtete exotische Würdenträger ausgaben, hie und da tatsächlich ernstzunehmende Leute waren, oder wieweit es sich bei ihnen nur um geistesgestörte Phantasten handelte, dürfte wohl schon für die Zeitgenossen nicht immer ganz leicht zu entscheiden gewesen sein. Nach Johan Huizinga irrte nämlich »in jenen Jahrhunderten . . . an den Fürstenhöfen so mancher entthronte König umher, meist arm an Mitteln und reich an Plänen, umwoben von dem Glanz des wundersamen Ostens, woher er kam: Armenien, Cypern, wohl gar Konstantinopel, jeder eine Gestalt vom Rade der Fortuna, wie es alle Welt vor Augen hatte: Könige mit Szeptern und Kronen taumeln von ihm herab.«[20] Aus dieser Tatsache resultierte zwangsläufig eine gewisse Unsicherheit in der Einschätzung der Hofnarren; und eben damit hängt es zusammen, daß dem Hofnarrentum nicht nur etwas Faszinierendes, sondern zugleich auch etwas Beunruhigendes und Abgründiges innewohnte. Die Narren waren dem ursprünglichen Verständnis nach weit weniger Spaßmacher und Unterhalter ihrer Herren, als vielmehr ernste Mahnung und gewissermaßen lebender Hinweis darauf, daß es vom gefeierten Herrscher zum verlachten Toren nur eines kleinen Schrittes bedurfte. Kein Potentat konnte sich absolut sicher fühlen, und nicht umsonst erzählte man sich die Geschichte des Königs Robert von Sizilien, der für seine Überheblichkeit dadurch bestraft wurde, daß er in einen Narren verwandelt wurde und schließlich in seinem eigenen Palast die Hofnarrenrolle spielen mußte[21]. Die wichtigste Tugend, an die sich der mittelalterliche Herrscher durch die Gestalt des Narren an seinem Hofe ständig erinnert sah, war demnach neben der Weisheit die christliche Demut. Ein mächtiger Angehöriger des Hochadels, dem es an Sapientia und Gottesfurcht mangelte und der an ihre Stelle Selbstgefälligkeit treten ließ, lief Gefahr, wie König Robert von Sizilien zum lächerlichen Insipiens zu werden.

Kehren wir noch einmal zu unserem ikonographischen Ausgangspunkt, zur Bebilderung des Psalms 52, zurück. Daß es sich bei dieser Stelle tatsächlich um einen wichtigen Schlüssel zur Deutung des Hofnarrenphänomens handelt, wird sehr eindrucksvoll bestätigt, wenn man einmal an einer chronologisch geordneten Reihe von Beispielen ver-

Abbildung 7 Hofnarr vor König David

folgt, wie sich der Illustrationstypus »David und der Tor« in den Psalterhandschriften vom 13. bis zum 15. Jahrhundert weiterentwickelte. Aus der im Hochmittelalter noch recht formelhaft dargestellten Konfrontation des biblischen Königs mit einer relativ beliebigen Insipiensfigur wurde nämlich im Lauf der Zeit die ganz spezielle Begegnung eines spätmittelalterlichen Herrschers mit seinem Hofnarren. Sehr schön zeigt dies die betreffende Miniatur aus einem Psalter Karls VIII., einer überaus feinen Arbeit, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Frankreich entstand (Abbildung 7)[22]. Hier kniet der König mit Krone und hermelinbesetztem Mantel betend in einer weiten Landschaft, während der vor ihm herumgaukelnde Tor die mittlerweile genau festgelegte Hofnarrenkleidung trägt. Sie besteht aus einem eng anliegenden, kontrastreich bunten Gewand, in dem die damals als wenig ehrenvoll geltenden Farben Rot und Gelb vorherrschen[23]. Dazu gehören spitze Schnabelschuhe und kleine Glöckchen sowohl am Gürtel als auch an allen Gewandzipfeln. Das markanteste Kennzeichen aber ist die Eselsohrenkappe, die im vorliegenden Fall sogar noch eine geradezu luxuriös anmutende Besonderheit aufweist: Statt des üblichen von vorn nach hinten verlaufenden gezackten Tuchstreifens, der einen Hahnenkamm andeuten soll, endet hier die Narrenkappe in einem voll ausgeprägten Hahnenkopf, der seinerseits wieder mit einer Schellenreihe besetzt ist. Besondere Beachtung verdient schließlich noch die Marotte, deren Spitze – Zeichen närrischer Selbstgefälligkeit – deutlich erkennbar vom holzgeschnitzten Porträt ihres Trägers geziert wird[24].

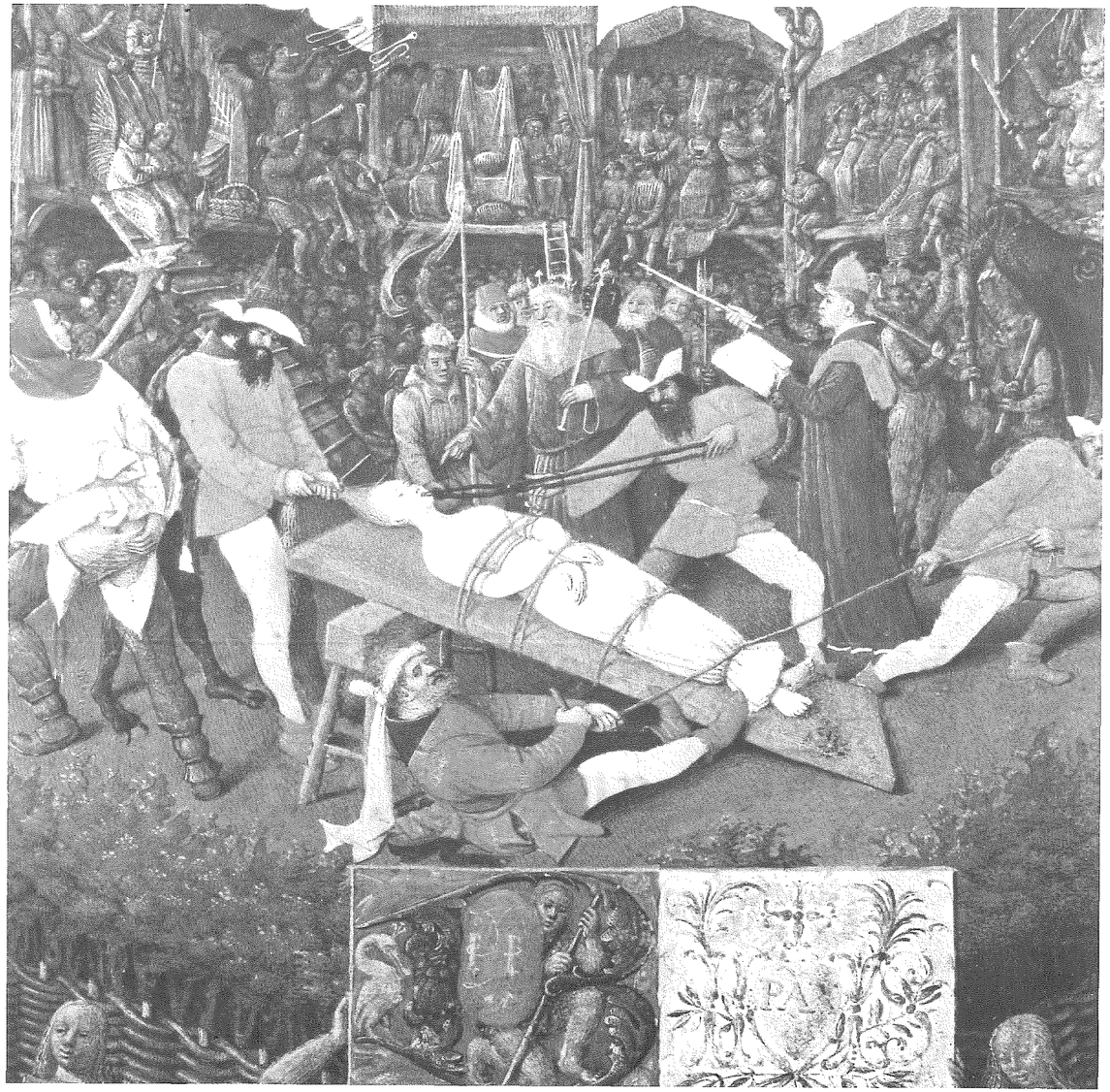
Die äußerliche Standardisierung der Narrenfigur durch eine spezielle Tracht und durch ganz bestimmte Attribute hatte sich in einem langen Entwicklungsprozeß vollzogen, der erst am Vorabend der Neuzeit allmählich zum Stillstand kam. Das Ergebnis war ein ab etwa 1470 in weiten Teilen Europas vereinheitlichtes Bild des Narren, das bis in die letzten Einzelheiten hinein symbolbefrachtet war. Damit wurde auch die typologische Beziehung zwischen Hofnarr und Herrscher augenfälliger denn je: Die Krone hatte ihr lächerliches Gegenstück in der Eselsohrenkappe. Das feierliche Herrschergewand kontrastierte zu dem grellbunten oder auch einfach nur eselsgrauen Narrenkleid. Dem positiven Symbol des Szepters entsprach das negative Zeichen der Marotte. Den sogenannten »tintinnabula«, feinen Glöckchen am Saum kaiserlicher Gewänder, traten die ordinären Narrenschellen gegenüber[25]. Die traditionsreichen Schmuck- und Ordensketten der Herrscher wurden durch allerlei groteske Narrenorden parodiert[26]. Dem wallenden Haar und der gepflegten Barttracht gekrönter Häupter stand die Kahlheit der Narren gegenüber, die aus unterschiedlichen Gründen häufig geschoren wurden[27], und zum Schluß vielleicht der deutlichste Bezug: dem Reichsapfel in der Hand des Kaisers, dem vom Kreuz gekrönten Sinnbild der Welt, entsprach in der Hand des Narren oftmals die gläserne Kugel der Vanitas, das Symbol der Leerheit und Nichtigkeit irdischer Existenz[28]. – So wurde in der Ikonographie des 15. und 16. Jahrhunderts jenes genau durchdachte Gegensatzverhältnis zwischen dem weisen Herrscher und dem törichten Narren optisch greifbar, das in der »Doctrina magistri Petri Abaelardi« schon lange zuvor als eine Art Zweilichter-Theorie formuliert worden war. Dieses lateinische Gedicht hatte nämlich den Sapiens sehr eindrucksvoll mit dem beständigen Licht der Sonne und den Stultus mit dem unsteten Schein des Mondes verglichen, indem es sagte: »Instabilis lunae stultus mutatur ad instar, / sicut sol sapiens permanet ipse sibi.«[29] Das ist wohl die kürzeste und einprägsamste Formel, auf die sich das Verhältnis zwischen Herrscher und Hofnarr bringen läßt.

Jenseits aller bildhaften Vergleiche aber waren die mittelalterlichen Theoretiker der Narrenidee auch jederzeit in der Lage, die Dinge ganz direkt beim Namen zu nennen und ohne Umschweife zu sagen, worin ihrer Meinung nach die eigentliche Wurzel der Narrheit und worin umgekehrt das Fundament aller Weisheit lag. Die Erklärung deckte sich weitgehend mit der Aussage des Psalms 52: durch die Unfähigkeit zur Erkenntnis Gottes, durch sein hochmütiges »non est deus«, wird der Mensch zum Insipiens, während der Sapiens ein Leben in Demut und Gottesfurcht führt. Einzig und allein der Glaube bildete also nach mittelalterlicher Überzeugung die Grundlage jeglicher Würde und damit auch aller Herrschaftsansprüche; die entscheidende Ursache menschlicher Ohnmacht und Lächerlichkeit dagegen war der Unglaube. – Wie sehr dieses ursprüngliche Verständnis vom Narren – und speziell auch vom Hofnarren – als einem Ungläubigen bis ins 16. Jahrhundert hinein lebendig blieb, beweist ein kleines Flügelaltärchen des Niederländers Cornelis Engelbrechtsz, das kurz nach 1500 entstanden sein dürfte und das heute im Kunsthistorischen Museum in Wien steht (Abbil-

Abbildung 8
Reinigung des aramäischen Heerführers Naaman vom Aussatz

dung 8). Die Mitteltafel dieses wenig bekannten Werks der Sakralkunst zeigt eine alttestamentliche Szene (2 Könige 5, 1–15): die Reinigung des aramäischen Heerführers Naaman vom Aussatz. Auf Weisung des Propheten Elisäus hat er sich siebenmal im Jordan zu waschen, um Heilung zu finden. Als darauf das Wunder tatsächlich eintritt, gelangt der heidnische Zweifler Naaman zum Glauben an den einen wahren Gott, und er ruft aus: »Vere scio quod non sit deus in universa terra nisi tantum in Israhel.«[30] Auf dem Altärchen von Engelbrechtsz bildet der badende Naaman die Zentralfigur. Rechts am Ufer erscheint der Prophet, auf der gegenüberliegenden Seite des Flusses, links, wartet das Gefolge des Heerführers. Ein Knecht hält den weißen Schimmel seines Herrn, und daneben kniet ein Hofnarr in den Farben Gelb und Rot, die Marotte zur Erde gesenkt. Nach allem, was wir in unseren bisherigen Überlegungen festgestellt haben, gibt es kaum einen Zweifel daran, daß der Künstler die Insipiensfigur ganz bewußt plaziert hat, indem er sie gewissermaßen als Gegenpol zum Glauben des Propheten und zur Gotteserkenntnis des Geheilten verstanden wissen wollte. Der Narr steht für all jene, die selbst im Angesicht der Wunder Gottes ihren Unglauben nicht ablegen; er beharrt krankhaft auf seinem törichten »non est deus« und bildet somit die antithetische Entsprechung zum gereinigten und weise gewordenen Naaman. Die ideengeschichtliche Tradition der Torengestalt ist also von den frühen Psalterdarstellungen bis in die beginnende Neuzeit hinein ungebrochen geblieben.

Unser letzter Bildbeleg für die typologische Beziehung zwischen Hofnarr und Herrscher verdient deshalb besondere Beachtung, weil er den Blick bereits auf einen weiteren Aspekt des Hofnarrenwesens lenkt. Es handelt sich um eine Stundenbuch-Illustration aus den »Heures d'Stienne de Chevalier«, die um 1460 von Jean Fouquet geschaffen wurde und deren heutiger Aufbewahrungsort das Musée Condé in Chantilly ist (Abbildung 9). Die wegen ihrer überreichen Figurenstaffage zunächst sehr verwirrend anmutende Miniatur[31] zeigt das Martyrium der Apollonia, einer ägyptischen Heiligen aus dem 3. Jahrhundert, die man im Mittelalter gerne gegen Zahn-, Mund- und Kieferleiden anrief. Der Legende nach wurden ihr nämlich, weil sie sich zum Christentum bekannte, zunächst die Zähne ausgerissen und anschließend das Kinn zertrümmert, ehe sie nach zahllosen weiteren Martern endlich den Feuertod erlitt[32]. Spätere Legendenbildungen verwandelten die ursprünglich als betagte Frau geschilderte Heilige in eine jugendliche Königstochter, die wegen ihrer Konversion zum christlichen Glauben vom eigenen Vater dem Martyrium überantwortet wird[33]. Die Stundenbuch-Miniatur von Jean Fouquet gibt diese letztere Variante wieder. Apollonia liegt, auf ein Brett gebunden, im Zentrum der Szene. Einer der Schergen hält an den Haaren ihren Kopf fest, während zwei weitere soeben den Strick straffen, der ihre Füße fesseln soll. Mittlerweile hat der vierte Folterknecht schon eine riesige Zange angesetzt, um Apollonia nacheinander die Zähne auszureißen. Ein heidnischer Priester liest aus einem aufgeschlagenen Buch und dirigiert das grausame Geschehen mit einem Stab; und in Kopfhöhe der Gefolterten steht endlich ihr königlicher Vater mit Krone und



Szepter, um anscheinend noch seine persönlichen Weisungen zu geben. Angesichts dieser Vorgänge wendet sich links im Vordergrund eine Person ab und verläßt die Szene: Es ist unverkennbar der Hofnarr mit Torenkappe und bocksköpfiger Marotte. Offensichtlich widert ihn das ganze Geschehen derart an, daß es ihn nicht länger auf dem Platz hält. Zum Zeichen seiner Verachtung für die Handlungsweise der Verantwortlichen hat er sogar noch die Hose herabgelassen, ehe er sich, noch einmal zurückblikkend, davonstiehlt. Daß der Hofnarr auch hier die antithetische Entsprechung zu König und Priester bildet, unterliegt keinem Zweifel. Wesentlich interessanter scheint in diesem Fall die Frage, wer denn nun eigentlich als der Sapiens und wer als der Insipiens zu gelten hat. In der Fouquet-Miniatur ist nämlich ganz eindeutig der König derjenige, der auf dem törichten »non est deus« beharrt, während der Narr sich seinerseits ungleich weiser verhält. Auf den ersten Blick kaum erkennbar, sind hier also die Rollen vertauscht worden. Und damit klingt jenseits der typologischen Beziehung zwischen Hofnarr und König bereits ein Motiv an, das die Menschen später zunehmend faszinierte und das endlich in Shakespeares »King Lear« zu literarischer Reife gelangte: der Narr als einsamer Weiser inmitten einer Welt voller Toren.

◁ *Abbildung 9*
Martyrium der heiligen Apollonia

Die Bedeutung der Narrenfigur im Spätmittelalter

Wer sich mit dem tieferen Sinn des Hofnarrenphänomens auseinandersetzt, kommt nicht umhin, sein Augenmerk gleichzeitig auch auf die generelle Bedeutung der Narrenfigur im Spätmittelalter zu richten. Unter dem Eindruck gewaltiger geistiger, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Umwälzungen begannen die Menschen nämlich am Vorabend der Neuzeit plötzlich intensiv über die Narrheit nachzudenken und erhoben sie damit förmlich zu einem »Signum der Epoche«[34]. In quälender Zukunftsangst und hie und da sogar in der Überzeugung, daß das Ende der Zeiten nahe sei, glaubte man, die wachsende Unruhe in der Welt auf ein allmähliches Überhandnehmen der Torheit zurückführen zu können. Somit wurde der Narr zumindest nördlich der Alpen seit etwa 1480 zu einer wichtigen Symbolfigur für menschliche Unzulänglichkeit, Sündhaftigkeit und Verblendung schlechthin. Allenthalben wähnte man sich mit närrischen Verhaltensweisen konfrontiert. Immer lauter wurden die Klagen der Philosophen und Theologen über den fortschreitenden Verlust der Sapientia, immer eindringlicher ihre Warnungen vor dem geradezu epidemischen Umsichgreifen der Stultitia, bis die Zeitgenossen endlich voller Betroffenheit den Narren in sich selbst entdeckten. Angesichts dieser Situation erlebte die Behandlung der Narrenthematik in Wort und Bild eine regelrechte Hochkonjunktur.

Den Kulminationspunkt jener Auseinandersetzung mit der Narrheit unter sittlich-religiösem Aspekt markiert zweifellos die Veröffentlichung von Sebastian Brants »Narrenschiff« im Jahre 1494, das für damalige Verhältnisse auf Anhieb ein Bestseller wurde. Schon 1497 erschien eine lateinische Übersetzung von Jakob Locher unter dem Titel »Stultifera navis«, und auf ihr wiederum basierten Übertragungen ins Englische, ins Französische und ins Niederländische[35]. Allein schon dies macht das ungeheuere Interesse am Phänomen der Narrheit im ausgehenden Mittelalter deutlich. Seit Sebastian Brant, der übrigens seinerseits auf ältere Vorbilder zurückgegriffen hatte[36], war die Thematik endgültig in aller Munde, und durch ihn wurde das Narrenschiff schließlich landauf landab zu einem Sinnbild für die durch eigenes Verschulden vom Untergang bedrohte Menschheit. In Brants seltsamem Wassergefährt fanden sich die Vertreter aller nur erdenklichen Torheiten zusammen, und es dürfte wohl kaum einen Leser gegeben haben, der darin nicht irgendwo ein Stück seiner selbst wiedererkannte. Gewiß beruht der ungeheure Erfolg des Werkes einerseits auf dieser einfachen Möglichkeit der Identifikation; andererseits aber resultiert er gewiß auch daraus, daß es Sebastian Brant hervorragend gelungen ist, die schon sehr alte Schiffsmetaphorik und die ungleich jüngere Narrenidee miteinander zu verbinden und beide zusammen konsequent in das theologische Denksystem und in die philosophischen Traditionen des Spätmittelalters einzuordnen.

Gerade die theologische Dimension der Narrenidee ist jedoch heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Welch zentrale Rolle sie einst spielte, wird vielleicht am deutlichsten in der Illustration zum 103. Kapitel des »Narrenschiffs«, das »vom endkrist« handelt (Abbildung 10). Ganz und gar dem eschatologischen Denken am Vorabend der Neuzeit entsprungen, zeigt der Holzschnitt die letzte Zuspitzung der Weltgeschichte vor dem Jüngsten Tag, nämlich das Erscheinen des Antichristen. Auf einer Art Regenbogen über dem Meer thronend lockt der falsche Erlöser die verblendeten Toren, die in ihren Narrenschiffen das Wasser befahren, ins Verderben. Keiner von ihnen kann sich der magischen Anziehungskraft des bösen Trugbildes entziehen, und so erleiden die Narren nacheinander allesamt Schiffbruch und gehen unter. Als Antitypus zum Narrenschiff wird im Vordergrund »sant peters schifflin«, das Schiff der Kirche also, gezeigt, das als neutestamentliches Pendant zur rettenden Arche Noah sicher durch die Wogen der Zeit gefahren ist und das schließlich ans sichere Ufer gelangt, wo es vom heiligen Petrus mit dem Himmelsschlüssel in Empfang genommen wird. Ebenso wie in den Illustrationen zum Psalm 52 bedeutet Narrheit also auch hier in erster Linie Ungläubigkeit und Gottesferne. Aus diesem ursprünglichen Verständnis heraus entwikkelte sich dann allmählich die erweiterte Idee, Narrheit mit jeder Form der Sünde, ja sogar mit der Erbsünde schlechthin gleichzusetzen und als ihre Konsequenzen Untergang, Verdammnis und den Verlust des ewigen Heils zu sehen.

Daß man im ausgehenden Mittelalter tatsächlich fest an eine Bedeutungsgleichheit von Narrheit und Erbsünde glaubte, wird sehr eindrucksvoll bestätigt durch ein Büchlein des flämischen Humanisten Josse Bade aus Gent, das um 1500 in Paris im Druck erschien und das den an Sebastian Brant angelehnten Titel »La grant nef des folles«

Abbildung 10 »Vom endkrist«

Abbildung 11
Eva im Narrenschiff

trägt[37]. Gleich der erste Holzschnitt dieser kleinen Schrift zeigt »la nef des folles de Eve« (Abbildung 11). In der Szene, die sich auf einem Schifflein abspielt, empfängt Eva durch die Schlange den Apfel vom Baum der Erkenntnis, der übrigens zugleich Mastbaum des Schiffes ist. Unterdessen betätigen sich zwei gehörnte Teufel im Narrengewand mit Eselsohrenkappe als Ruderer; und der zu der Illustration gehörende Text erklärt, daß »Eve, notre première mère«, die Mutter aller Narrheit sei.

Die Darstellung Evas als Narrenmutter war im 15. und 16. Jahrhundert ein geläufiges Motiv sowohl der Sakral- als auch der Profankunst. Man findet es in Misericordienschnitzereien[38], auf Kirchstuhlwangen[39], in der Druckgraphik[40] und auch in der Malerei. Als besonders interessantes Beispiel gerade aus dem letzten Bereich darf wohl ein bemalter hölzerner Zierteller aus dem Jahre 1528 gelten, der in Schloß Ambras bei Innsbruck aufbewahrt wird (Abbildung 12). Das mit allerlei närrischen Szenen nahezu überfrachtete Stück zeigt als Zentralgestalt eine feiste Frau in Dirnentracht, mit rotem Gewand und gelbbesetzten Schuhen[41]. Auf dem Kopf trägt sie ein eselsohriges Diadem, und auf ihrer Brust baumelt ordensähnlich ein aus Gold und Silber gear-

Abbildung 12
Narrenmutter mit ihren sieben Söhnen

beiteter Narrenkopf. Hinter ihr stehen auf einem Bretterzaun in großen Lettern die Worte: »Ich bin ain můter der narrenn worden / am hals trag ich den orden.« Ein wichtiger Schlüssel zur Deutung dieser Narrenmutter als Eva liegt in der Anzahl ihrer Söhne, die sie umtanzen: es sind nämlich sieben. Genau hierzu paßt ein alemannischer Kinderreim, der mancherorts noch heute an Fasnacht gesungen wird: »Narro, sibe Sih, sibe Sih sind Narro gsi.«[42] Zu diesem Reim wiederum hat Johannes Künzig bemerkt, daß er die Abwandlung eines Verses zur Echternacher Springprozession sei, der dort lautet: »Adam hatte sieben Söhne, sieben Söhne hatte Adam.«[43] Und damit schließt sich der Kreis: Da Adams Söhne zugleich auch diejenigen Evas sind, kann mit der Narrenmutter auf dem Zierteller eigentlich nur Eva gemeint sein[44].

In der theologischen Betrachtungsweise und im typologischen Denken des späten Mittelalters hatte die Narrenmutter Eva ihre fest umrissene Position: Sie galt als antithetische Präfiguration Mariens. So seltsam dieser Gedanke zunächst klingen mag – die Bezüge sind klar, die Zuordnungen bis ins Detail stimmig. Eva als Typus und Maria als Antitypus: Der Erbsündenbefleckten steht die schuldlos Geborene gegenüber, der Dir-

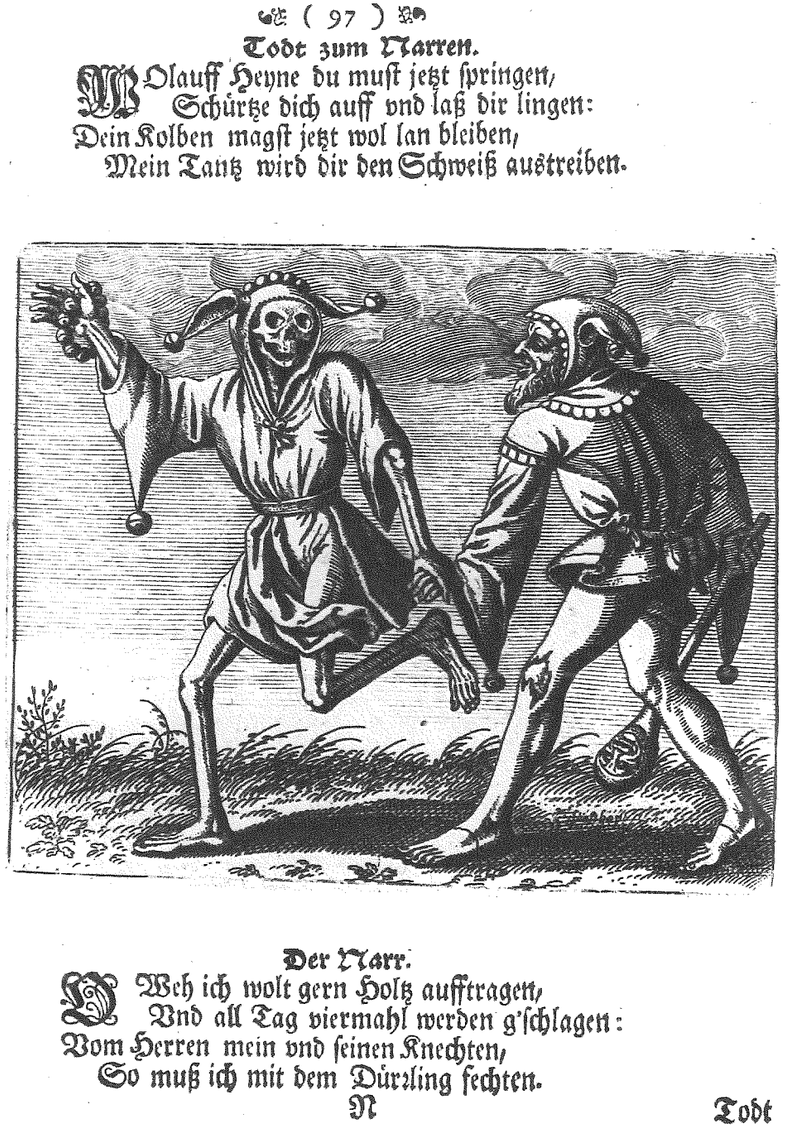


Abbildung 13
Narr und Tod aus dem Großbaseler Totentanz

ne des Ambraser Tellers die reine Jungfrau, der Narrenmutter die Mutter Gottes oder, auf eine kurze, aber um so tiefer greifende Formel des Mittelalters gebracht: »Eva causa mortis – Maria causa salutis.«[45]

Mit dem »Eva causa mortis« ist denn auch der Kernpunkt unserer Überlegungen erreicht. Durch den Sündenfall nämlich, der am Anfang aller Narrheit steht, hat der Mensch nicht nur das Paradies verloren, sondern er hat auch aufgehört, unsterblich zu sein. Die Erbsünde birgt in sich zugleich den Untergang. Und damit rückt die Narrheit, da sie nach spätmittelalterlicher Auffassung mit der Erbsünde ja praktisch identisch ist, in die unmittelbare Nähe des Todes. Mehr noch, einzig und allein ihr ist es zuzuschreiben, daß der Tod überhaupt in die Welt kam. Diese zentrale Entdeckung des 15. und 16. Jahrhunderts hatte natürlich auch ihre Konsequenzen für die Bedeutung der Figur des Narren. Sowohl in Kunst und Literatur als auch im realen Alltag und erst recht bei Hofe versinnbildlichte der Narr als Person nämlich keineswegs nur menschliche Torheit und Sündhaftigkeit schlechthin – er wurde vielmehr mit logischer Notwendigkeit gleichzeitig zum Symbol irdischer Hinfälligkeit und Vergänglichkeit. Seit etwa 1450 standen Narr und Tod somit in engster Nachbarschaft zueinander.

Tatsächlich liefert die Bildtradition hierfür bemerkenswerte Belege. Im berühmten Großbaseler Totentanz aus dem 15. Jahrhundert, von dem leider nur noch Kopien erhalten sind[46], wird zum Beispiel die Begegnung zwischen Narr und Tod (Abbildung 13) mit einer aufschlußreichen Besonderheit dargestellt. Der Tod erscheint hier nämlich nicht nur in der üblichen Form als tanzendes Skelett, sondern er trägt zusätzlich noch selbst das Narrengewand. Daraus nun allerdings gleich eine Bedeutungsnähe zwischen der Symbolfigur des Narren und jener des Todes ableiten zu wollen oder gar auf deren Austauschbarkeit zu schließen, mag etwas vorschnell erscheinen. Es wäre ja immerhin auch an die Möglichkeit einer bloßen Parodie des Narren durch den närrisch verkleideten Tod zu denken. Daß aber hinter dieser ikonographischen Variante, zu der es übrigens Parallelen gibt[47], tatsächlich mehr steckt, beweisen zwei weitere Bildbeispiele.

Hans Sebald Beham schuf im Jahr 1540 eine Radierung mit dem Motiv »Der Narr und das Mädchen« (Abbildung 14). So, als wolle er sie überraschen, nähert sich dort der Narr der jungen Dame von hinten, um ihr ein paar Blumen zu überreichen. Dabei blickt er ihr tief in die Augen und legt ihr den Arm um die Hüften. Während eine Deutung dieses Bildes allein als mögliche Vergänglichkeitsdarstellung noch gewagt erscheinen mag, schafft ein zweites Blatt Gewißheit. Ein Jahr später, 1541, brachte Hans Sebald Beham nämlich dasselbe Motiv als Kupferstich heraus (Abbildung 15)[48]. Die beiden Drucke gleichen sich in allen Details haargenau – nur die Gestalt des Narren hat sich verwandelt: Statt des feisten Torengesichts der Radierung starrt nun ein grinsender Totenschädel unter der Eselsohrenkappe hervor, und statt der Blumen bekommt das Mädchen jetzt ein Stundenglas überreicht. Die dem zweiten Druck beigefügte lateinische Inschrift »Omnem in homine venustatem mors abolet« läßt jede weitere Interpretation überflüssig werden: »Die ganze irdische Schönheit des Menschen macht der Tod vergehen.« – Nach allem, was wir bis-

Abb. 14
Der Narr
und das Mädchen

her über den Symbolgehalt der Narrenfigur wissen, ist klar, daß die Verwandlung des Narren in den Tod durch Hans Sebald Beham letztlich keine Veränderung, sondern vielmehr nur eine Entlarvung war. Die Gestalten Narr und Tod standen nahezu gleichbedeutend für ein und dasselbe: Vanitas. – Michel Foucault hat darauf hingewiesen,

Abbildung 15
Der Tod in Narrengestalt
und das Mädchen

daß die Hochkonjunktur der Totentanzidee im 15. Jahrhundert ziemlich genau in den Jahrzehnten abflaut, in denen die Narrenthematik aufkommt[49]. Was er daraus folgert, klingt fast wie eine Interpretation dessen, was wir aus Bildern abgeleitet haben, nämlich: »Das Ersetzen des Todesthemas durch das des Wahnsinns bedeutet keinen

Bruch, sondern eher eine Torsion innerhalb der gleichen ängstlichen Unruhe. Noch immer geht es um die Frage der Nichtigkeit der Existenz . . . Und während einst die Torheit der Menschen darin bestanden hat, daß sie nicht sahen, daß der Zeitpunkt des Todes sich näherte, während man sie durch das Schauspiel des Todes an die Weisheit hat erinnern müssen, besteht jetzt die Weisheit darin, die Narrheit überall aufzuzeigen, die Menschen zu lehren, daß sie bereits nichts als Tote seien, und daß, wenn das Ende nahe, . . . die Narrheit durch ihre Ausbreitung über die ganze Welt nur noch ein und dieselbe Sache wie der Tod selbst sei.«[50]

Ungezählt sind die Bildbelege, in denen der Narr als Künder der Vanitas auftritt[51]. Aus der Fülle der Beispiele bieten sich für unsere Überlegungen zwei besonders an, weil sie nicht nur den Zusammenhang zwischen Narrheit und Vergänglichkeit bestätigen, sondern gleichzeitig auch wieder zu unserem Ausgangspunkt, zur Hofnarrenproblematik im engeren Sinn, zurückführen. Da ist zunächst eine schweizerische Wappenscheibe aus dem Jahr 1525 (Abbildung 16). Sie zeigt einen Narren, der in der rechten Hand das Wappen Wattenwyl und einen Geldbeutel hält und in der linken, gewissermaßen als Gegenstück zu diesen Zeichen irdischen Glanzes, ein Stundenglas[52]. Daß es sich wirklich um ein Vanitas-Motiv handelt, bestätigt die Inschrift am unteren Rand der Scheibe, durch welche dem Narren Worte in den Mund gelegt werden, die genauso der demaskierte Tod sprechen könnte: »Ich wartt der zitt.« Den Narren als Wächter über die Zeit auftreten zu lassen, war übrigens eine weitverbreitete Idee des 15. und 16. Jahrhunderts, die hie

Abbildung 16
Narr mit Sanduhr als Wappenträger

und da auch an den Spielwerken astronomischer Uhren wiederkehrt, wo die Narrenfigur sozusagen stellvertretend für den Tod die Stunden schlägt[53]. Im Fall der Wattenwyler Glasscheibe ist für uns vor allem die Doppelrolle des Narren interessant. Einerseits fungiert er als Wappenträger und Präsentator irdischer Machtfülle, andererseits verkörpert er als Sanduhrhalter gleichzeitig den Mahner an die Vergänglichkeit. Dies könnte bereits auch ein erster Anhaltspunkt für das damalige Verständnis des Hofnarrentums sein: Inmitten fürstlichen Glanzes sollte die Anwesenheit des Narren möglicherweise ständig an die Vergänglichkeit aller diesseitigen Pracht erinnern.

Ungleich deutlichere Hinweise in dieser Richtung enthält unser zweites Bildbeispiel. Es handelt sich um den 1549 aufgestellten Narrenbrunnen im badischen Ettlingen (Abbildung 17). Die originale Brunnenfigur, ein in roten Sandstein gehauener Narr mit seinem Kind, ist mittlerweile zum Schutz vor Witterungseinflüssen ins Markgräfliche Schloß gebracht worden. Über drei Jahrhunderte stand sie jedoch als Warnung und Mahnung in der Marktstraße, im Brennpunkt des Geschäftslebens also, wo Händler und Käufer um irdischen Besitz feilschten. Der Narr blickt starr ins Leere, das halbnackte Kind, welches ebenfalls schon die schellenbehangene Eselsohrenkappe tragen muß, kauert zu seinen Füßen und weint. Gleichzeitig hält es eine Schrifttafel, in die folgende Worte eingemeißelt sind:

»LAS MICH VNFERACT /
BEDENCK DER WELT WYSHEYT VND BRACHT /
IST VOR GOT EIN DORHET GEACHT.«[54]

Angesichts einer solchen Aussage unterliegt die Funktion dieses steinernen Narren keinem Zweifel: Er will, weit entfernt von etwaiger Volksbelustigung, in erster Linie als ernster Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen verstanden werden.

Für unsere Thematik aber ist der Ettlinger Narrenbrunnen vor allem deshalb von hohem Interesse, weil er obendrein in einem sehr engen Zusammenhang mit dem Hofnarrentum steht. Die Brunnensäule, die mit klaren Renaissanceornamenten sowie mit allerlei Narrenattributen geschmückt ist, enthält nämlich unter anderem ein aufschlußreiches Flachrelief: Es ist die getreue

Abbildung 17 Narr mit Kind als Brunnenfigur

Abbildung 18/I
Medaillon in der Ettlinger Brunnensäule

Abbildung 18/II
Der badische Hofnarr Hans von Singen

Nachbildung einer Medaille des badischen Hofnarren Hansel von Singen, die der Straßburger Meister Friedrich Hagenauer während seiner Reise durch Schwaben und Baden in den Jahren 1533/1534 für den Markgräflichen Hof geschnitten hatte (Abbildungen 18/I und 18/II)[55]. Hagenauer charakterisierte den Abgebildeten in der Medaillen-Umschrift als »Hans von Singen – Morotatos et fatuorum rex festivissimus«, und tatsächlich scheint »Hennslin von Singen« zu den bekanntesten Hofnarrenpersönlichkeiten seiner Zeit gehört zu haben[56]. Sein Konterfei auf der Ettlinger Brunnensäule hat zu allerlei Spekulationen Anlaß gegeben.

Manche Forscher glaubten sogar nicht nur in dem Medaillon, sondern auch in der Brunnenfigur selbst ein Porträt Hennslins von Singen erkennen zu können, was angesichts der auffällig übereinstimmenden Kinn- und Mundpartie in der Tat nicht ganz von der Hand zu weisen ist[57]. Da allerdings konkrete urkundliche Hinweise fehlen, wird wohl nie mehr endgültig zu klären sein, ob der gesamte Brunnen als Denkmal für den badischen Hofnarren gedacht war, oder ob nur Teile davon an Hennslin von Singen erinnern sollten. Aufgrund des über jeden Zweifel erhabenen Medaillons ist jedoch unbestreitbar, daß zwischen der Vergänglichkeitsbotschaft des Brunnens und dem Hofnarrenwesen irgendein – und sei es auch nur ein lockerer – Zusammenhang besteht.

Damit liegt der weitere Weg unserer Untersuchung fest: Vor dem Hintergrund dessen, was wir mittlerweile über den Bedeutungsgehalt der Narrenfigur im Spätmittelalter wissen, wollen wir im folgenden der Verbindung zwischen Hofnarrenidee und Vanitas-Gedanken noch etwas genauer nachgehen.

Der Hofnarr als lebender Hinweis auf die Vanitas

Als Hans Holbein der Jüngere seine berühmten 48 »Bilder des Todes« entwarf, die 1526 von Hans Lützelberger zu einer Holzschnittfolge ausgearbeitet wurden[58], versah er eine der Darstellungen mit einem interessanten Detail: In der Begegnung der Königin mit dem Tod ließ er den Knochenmann nicht wie in den meisten übrigen Szenen unbekleidet auftreten, sondern staffierte ihn mit der typischen Tracht der Narren aus (Abbildung 19). Hämisch unter der Eselsohrenkappe hervorgrinsend hält der eigentümliche Todesnarr sein Stundenglas wie zum Triumph empor und reißt die Herrscherin vor den Augen des entsetzten Hofstaates unbarmherzig mit sich fort. – Angesichts der Feinsinnigkeit spätmittelalterlicher Ikonographie darf man annehmen, daß Holbein nicht von ungefähr gerade in diesem Bild die Narrenthematik anklingen ließ. Da ihm die Bedeutungsnähe von Narrheit und Vanitas zweifellos bekannt war, ist vielmehr davon auszugehen, daß er bei der Darstellung der »Küniginn« ganz bewußt das hier sich anbietende Hofnarrenmotiv aufgriff und die Narrenfigur gewissermaßen demaskierte, indem er sie – ähnlich wie Hans Sebald Beham[59] – durch den närrisch kostümierten Tod ersetzte.

Wesentlich unmittelbarer als der Holbeinsche Holzschnitt weist ein Werk der Goldschmiedekunst auf den geistigen Zusammenhang zwischen Hofnarrentum und Vanitas-Idee hin. Unmittelbar deshalb, weil es sich dabei um einen Gebrauchsgegenstand aus dem höfischen Leben selbst handelt,

Abbildung 19
Tod in Narrengestalt und Königin

nämlich um den sogenannten »alten Hausschmuck« der Fürsten von Hohenlohe (Abbildungen 20/I und 20/II). Er besteht aus einer erstmals 1511 erwähnten Prunkkette, die zu besonders feierlichen Anlässen getragen wurde. Zwischen den dornengeflechtähnlich gestalteten Gleichen sitzen acht prachtvolle Saphire, und am größten dieser Steine hängt ein ebenfalls mit einem Saphir besetztes Medaillon in Form eines Rosenzweigs, dessen Blüte befremdlicherweise einen banalen Narrenkopf im Profil birgt[60]. Interessant ist nun, daß der 1842 verstorbene Stadtpfarrer Heyd von Markgröningen eben jenes Medaillon als ein »memento mori« interpretiert hat, weil er aufgrund einer offensichtlich nicht ganz getreuen Abbil-

dung des ihm unbekannten Originals den Narrenkopf für einen Totenschädel mit Narrenkappe hielt. Leider ist die Abbildung, auf die Heyd sich bezog, heute verschollen. Man darf jedoch fast sicher sein, daß in ihr ein Künstler, der den Motivtraditionen des 16. Jahrhunderts noch näherstand, die einst selbstverständliche Deutung des Narren als Vanitas-Symbol besonders hervorheben wollte.

Dieser Kontext »Narr und Tod« liefert wahrscheinlich auch den Schlüssel zur Lösung jenes entscheidenden Rätsels der Kette, das trotz vieler Spekulationen bis heute ungeklärt geblieben ist. Auf allen acht Gleichen kehrt nämlich unverändert eine seltsame Buchstabenfolge in gotischen Minuskeln wieder: »mhbnm«. Die bisherigen volkstümlichen Lesarten, wie etwa »Mein Herz begehrt nach mehr« oder »Mein Herz begehrt nach Minne« sind sicher falsch, da die Kette nach neueren Erkenntnissen kaum aus dem deutschsprachigen Raum stammt[61]. Außerdem kann bei einem solchen Stück eigentlich nur ein lateinischer Sinnspruch in Frage kommen. Und hier erhalten wir aus dem für die Mittelalterforschung maßgeblichen Lexikon lateinischer

Abbildung 20/I
»Alter Hausschmuck«
der Fürsten
von Hohenlohe

Abbildung 20/II
»Alter Hausschmuck«
der Fürsten
von Hohenlohe
(Detail)

Abbildung 21
Ein römischer Kaiser und ein Narr im Triumphwagen

und italienischer Abkürzungen von Adriano Capelli eine sehr brauchbare Auflösung[62]. Die gesamte Buchstabenfolge »mhbnm« wird dort zwar nicht eigens aufgeführt. Dafür aber gibt Capelli »mh« als allgemein übliches Kürzel für »mortis hora« wieder, und für »bnm« nennt er die Lesart »bonae memoriae«. Demnach müßte die Kombination der Lettern »mhbnm« also etwa mit den Worten »Zur rechten Erinnerung an die Todesstunde« übersetzt werden, was angesichts des Narrenkopf-Anhängers der Kette auch absolut schlüssig ist[63].

Vor diesem Hintergrund erweist sich der »alte Hausschmuck« der Fürsten von Hohenlohe als sehr eindrucksvolles Dokument – zeigt es doch, wie die Potentaten des 15. und 16. Jahrhunderts gerade in den feierlichsten Augenblicken ihres Lebens, wenn sie mit allen Insignien der Macht auftraten, durch das Narrenmotiv drastisch auf die Endlichkeit und Vergänglichkeit irdischen Glanzes hingewiesen wurden. Der Narrenkopf-Anhänger der Hohenlohischen Prunkkette erinnert unwillkürlich an die Figur jenes antiken Sklaven, der traditionsgemäß dem siegreichen römischen Feldherrn im Triumphwagen beigesellt wurde, und der dem umjubelten Triumphator ständig seine menschliche Begrenztheit ins Gedächtnis zu rufen hatte[64]. Wenn unsere Deutung des mittelalterlichen Hofnarren als Künder der Vanitas zutrifft, so müßte der eben erwähnte antike Sklave von den Historikern des

Mittelalters folgerichtig als Narr interpretiert worden sein. Und genau dies ist sowohl aus Wort- als auch aus Bildquellen überzeugend nachweisbar. In der 1486 im Druck erschienenen Schrift von Hans Vintler »Die Pluemen der Tugent«[65] gibt es nämlich eine Holzschnittillustration, die zeigt, wie ein römischer Kaiser als Triumphator in Rom einzieht (Abbildung 21). Der Caesaren-Vorstellung des Mittelalters entsprechend sitzt der Sieger mit Krone und Szepter in einem vierrädrigen Karren, der von weißen Schimmeln gezogen wird und an dessen hinterem Ende die vornehmsten der Kriegsgefangenen an einem Strick mitgeführt werden. Vor dem Triumphator aber hockt in dem Karren der obligatorische Sklave. Und er ist tatsächlich ganz nach der Auffassung des 15. Jahrhunderts unmißverständlich als eselsohriger Narr dargestellt. Welch zentrale Rolle er spielt, wird an der Haltung des triumphierenden Caesaren erkennbar, der seinerseits mit dem Zeigefinger der linken Hand auf sein Gegenüber hinweist und offensichtlich aufmerksam dem Flötenspiel des Narren lauscht. Die Textstelle, zu der dieser Holzschnitt gehört, handelt bezeichnenderweise »Von der diemüetichait«, und die unmittelbar das Bild betreffende Passage lautet[66]:

»Von der diemütichait so list man
in der historje von Rom,
welchen chaiser man aus sant,
und der do cham mit sighafter hant
wider in die römischen stat,
so was für sich da der senat
mit allem römischen gewalt,
si wären junc oder alt,
und erputen im dann drei grosse er,
und darnach drei schand oder mer.
die erste er, die was also,
er ward gesetzt auf ainen charren do
mit manigem jubel und gepärd
und het vor sein vier weisse pherd,
und aller povel, was des was,
der gieng dem charren nach an underlass
unz hin an das capitol.
da fuerten si in auf schon und wol.
die dritte er was gar lobleich,
das alle gevangen arm und reich,
die er in dem streit het gevangen,
die wurden gepunden mit strangen
hinden an dem wagen her.
also erpot man im drei er.
darnach erpot man im zehant
drei uner und grosse schant.
die erst uner die was die,
die im die Romer erputen hie,
si satzten zue im auf den charren
ainen ungeschaffnen, pösen narren,
als sie in indert vinden mochten.
da pei si in ain ebenpild erdachten,
das er und ain iegleicher man
möcht chomen zu ainer soleichen scham.
die ander uner was also,
das im der snöde narre do
gab manige pöse scheltwort,
das es das volk alles hort,
und sprach: ›du solt nicht hochfart haben,
darumb das du verst auf disem wagen
und das man dir gross er legt zu;
ich bin als wol ain mensch sam du.
du möchtest noch werden geleich als ich.
davon lueg eben umbe dich!‹
die dritte uner was wunderleich,
das in mocht schelten arm und reich
an dem tage, so er sas
auf dem wagen, der des siges was.«

Dieser Text ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Er verwendet für die Figur des Sklaven, wie sie in den »Gesta Romanorum« beschrieben wird, bezeichnenderweise durchweg den Begriff »Narr«. Darüber hinaus ist die Botschaft des Narren an den Herrscher expressis verbis formuliert,

Historický ústav KNIHOVNA AV ČR

nämlich: »du solt nicht hochfart haben.« Und schließlich kann die Textstelle auch noch als Musterbeispiel für typologisches Denken gelten: Ebenso wie den drei großen Ehren des Triumphators streng symmetrisch drei große Schanden entsprechen, wird der Narr dem Kaiser als dessen »ebenpild« zugeordnet, womit sich das Verhältnis von Typus und Antitypus erneut bestätigt.

Hans Vintlers aktualisierende Sichtweise, die den zur Demut mahnenden antiken Sklaven durch einen bedeutungsgleichen mittelalterlichen Narren ersetzte, steht übrigens keineswegs vereinzelt da. Auch in anderen Darstellungen römischer Triumphzüge, die von Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts geschaffen wurden, erscheint der Sklave im Triumphwagen als eselsohriger Narr. Zu den schönsten Belegen hierfür zählt beispielsweise ein Truhenbild der italienischen Frührenaissance, das dem sogenannten Anghiari-Meister zugeschrieben wird und das den 46 v. Chr. abgehaltenen Triumph Caesars in Rom zeigt. Dort bewegt sich vor dem im goldenen Baldachinwagen fahrenden siegreichen Feldherrn ebenfalls ein mittelalterlicher Narr mit Schellenkappe[67]. Die Beispielreihe ließe sich fortsetzen[68].

Nach allem, was wir nunmehr über die Funktion und Bedeutung der Narrenfigur wissen, bedarf es kaum noch weiterer Beweise für die Stichhaltigkeit unserer Interpretation des Hofnarren als Künder der Vanitas und als Hinweis auf den Tod. Wir wollen daher nur noch zwei Bilddokumente vorstellen, in denen die diesbezügliche Rolle des Narren bislang entweder übersehen oder zumindest nicht richtig erkannt wurde. Da ist zunächst ein in Kupfer gestochenes Porträt Kaiser Maximilians I. von Lukas van Leyden (Abbildung 22). Es stammt aus dem Jahr 1520 und zeigt Maximilian als Großmeister des Ordens vom Goldenen Vließ. An einer breiten Halskette trägt er das von vielen Fürsten seiner Zeit begehrte und nur von wenigen erlangte Ordenszeichen: die goldene Nachbildung eines Widders en miniature und darüber ein ebenfalls in Gold gefaßter Feuerstein. Der sogenannte »Ordre de la toison d'or« war 1430 von Philipp dem Guten von Burgund gestiftet worden und galt wegen seiner hohen Exklusivität als angesehenster weltlicher Ritterorden überhaupt. Die Würde des Großmeisters sollte nach dem Willen des Stifters den Herzögen von Burgund vorbehalten bleiben. Als jedoch mit dem unerwarteten Tode Karls des Kühnen, 1477, die burgundische Dynastie in männlicher Linie erlosch, ging das Großmeistertum gemäß den Statuten auf den Gemahl der Tochter und Erbin des letzten Herrschers von Burgund, eben auf Maximilian von Österreich, über[69]. Die hohe Ehre, die Maximilian damit zuteil wurde, erklärt, warum Lukas van Leyden in seinem Kaiserporträt von 1520 den Bezug des Habsburgers zum Goldenen Vließ so sehr hervorhob.

Für unseren Zusammenhang ist nun interessant, daß der Künstler den Kupferstich noch mit subtilen Zusatzinformationen anreicherte. Vom Zentralmotiv des Goldenen Vließes schlug er nämlich einen zwar nur dezent angedeuteten, aber zweifellos wohlüberlegten Bogen zur Narrenthematik, der den Kunsthistorikern bisher anscheinend völlig entgangen ist. Der aufmerksame Betrachter wird entdecken, daß das Ordenszeichen des Widders in dem Kaiserporträt

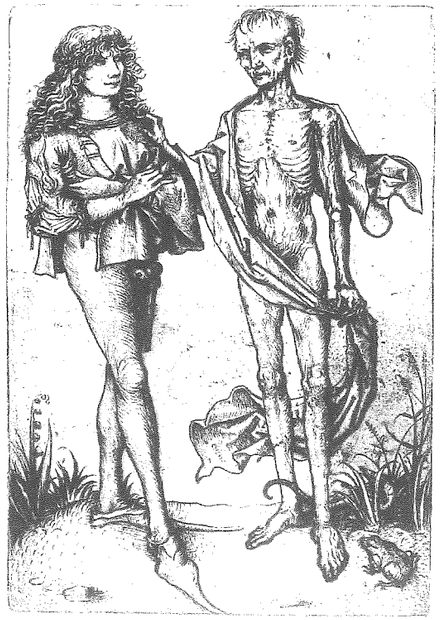
Abbildung 22
Bildnis
Kaiser Maximilians I.

nicht nur einmal auftaucht. An einem Mauervorsprung über dem Barett Maximilians finden wir den Widder noch ein zweites Mal, jetzt allerdings kraftlos daliegend, mit hintenübergefallenem Kopf – offensichtlich tot. Unmittelbar dabei steht ein kleiner Narr, der auf eine Schrifttafel mit dem Künstlermonogramm »L« und der Jahreszahl 1520 verweist. Spätestens jetzt muß jeder Historiker hellhörig werden: Zu dem Zeitpunkt, als Lukas van Leyden den Kupferstich anfertigte, lebte Kaiser Maximilian nämlich bereits nicht mehr. Er war 1519 gestorben. Eben dies wollte der Künstler durch die Kombination von Datum, Narr und totem Widder bewußt machen. Einmal mehr ist hier also der Narr – wie übrigens auch der Narrenreigen, der rechts im Bild eine Säule umtanzt – nicht etwa nur eine humorvolle Beigabe ohne Belang, sondern ein höchst beziehungsreicher, ernster Hinweis auf Vergänglichkeit und Tod.

Ein letztes Bilddokument, in dem die wahre Bedeutung der Hofnarrenfigur bisher völlig verkannt wurde, entnehmen wir dem »Breviarium Grimani«. Diese berühmte Handschrift mit ihren inzwischen durch zahllose Reproduktionen bekannten Miniaturen ist im flämischen Raum entstanden, gelangte kurz nach ihrer Vollendung 1520 in den Besitz des Kardinals Domenico Grimani und gehört heute zu den wertvollsten Stücken der Markusbibliothek in Venedig. Im Kalendarium des »Breviarium Grimani« erscheint unter dem Monat April die Darstellung eines höfischen Hochzeitszuges (Abbildung 23)[70]. Die Brautleute mit ihren Familienangehörigen – es handelt sich offensichtlich durchweg um hohe Adelige – schreiten prunkvoll gekleidet von rechts ins Bild. Im Vordergrund wird das Ufer eines Weihers sichtbar, an dem zwei Hofdamen sitzen und mit ihren Hündchen spielen. Inmitten dieser Idylle tritt, weder von den beiden Damen noch von dem Hochzeitszug beachtet, von links ein Hofnarr auf. Er trägt die typische Torentracht in den Farben Rot, Gelb und Blau, hat seine Marotte im Gürtel stecken und lehnt sich mit der rechten Schulter gegen den Stamm eines kleinen Bäumchens. Gewissermaßen hinter dem Rücken der übrigen Figuren scheint er sich direkt an den Betrachter zu wenden. Der offene Mund und die warnend erhobene Rechte deuten an, daß er eine ernste Mitteilung zu machen hat. Und in der Tat wird der Inhalt seiner Botschaft klar, sobald man auf das Attribut in seiner Linken achtet: Dort hält er nämlich eine zappelnde Kröte. Wenn die bisherigen Kommentare in diesem Detail lediglich einen Scherz, eine kleine Nekkerei oder gar ein glücksbringendes Zeichen sehen, so wird das der wirklichen Aussage des Bildes nicht im mindesten gerecht[71]. Vielmehr weist der Hofnarr unmißverständlich auf die Vergänglichkeit irdischer Pracht hin. Die Kröte unterstreicht sein zeichenhaftes »memento mori« nachdrücklich, zumal dieses Tierattribut in der Ikonographie des Spätmittelalters häufig auch mit der Gestalt des Todes selbst kombiniert wird. Als besonders klares Beispiel hierfür läßt sich etwa ein Kupferstich des sogenannten Hausbuchmeisters heranziehen, der um 1480 entstanden ist und die Begegnung des Jünglings mit dem Tod zeigt (Abbildung 24)[72]. Auf diesem Blatt erscheint der Tod nicht völlig skelettiert als Knochengerippe, sondern als häßlich abgemagerte, schon halb in Verwesung übergegangene Männergestalt. Und

Abbildung 23
Höfischer Hochzeitszug

Abbildung 24
Der Jüngling und der Tod



unmittelbar vor ihm auf der Erde hockt neben allerlei ekelhaftem Gewürm, das sich zu seinen Füßen windet, eine fette Kröte. Der Bezug ist eindeutig. Somit fällt im Aprilbild des »Breviarium Grimani« durch die Kröte in der Hand des vermeintlichen Spaßmachers ein düsterer Schatten auf den zunächst heiter anmutenden Hochzeitszug, und die Symbolfunktion des Hofnarren im 15. und 16. Jahrhundert bestätigt sich erneut: Er war lebender Hinweis auf die Vanitas.

Der Hofnarr als Wissender und Warner

Je mehr der Narr am Vorabend der Neuzeit als Vergänglichkeitsbote verstanden und je mehr ihm deshalb geradezu eine prophetische Gabe unterstellt wurde, desto stärker entfernte er sich von der ursprünglichen Rolle des Stultus. Er war nicht mehr wie im 13. Jahrhundert einfach nur der dumme Tor des 52. Psalms, der im weisen König sein positives Gegenüber fand, sondern er avancierte zusehends deutlicher zum Träger eines höheren Wissens, zum Künder verborgener Wahrheiten und zum Vermittler von Einsichten, die dem König ohne den Narren vielleicht verschlossen geblieben wären. Hier liegen die Anfänge jener komplizierten Entwicklung, die gelegentlich zum regelrechten Rollentausch zwischen Sapiens und Insipiens führte, und die bei Shakespeare damit endete, daß sich der Narr als einsamer Weiser inmitten einer Welt voller Toren wiederfand. Auf erste Ansätze in dieser Richtung haben wir bereits im Zusammenhang mit Fouquets Miniatur vom Martyrium der hl. Apollonia hingewiesen[73].

Nun steht hinter der im 15. und 16. Jahrhundert vermehrt zu beobachtenden Wandlung der Narrenrolle vom Insipiens zum Sapiens allerdings ein sehr vielschichtiger Prozeß, der mehrere Wurzeln hat. Die Verkoppelung von Narrheit und Vanitas ist eine davon; eine andere, vielleicht noch wichtigere dürfte die sogenannte »Markolf-Tradition« sein. Sie soll hier wenigstens kurz skizziert werden: Schon im 11. Jahrhundert bekam Salomon, neben David der Inbegriff des weisen Königs, in der Literatur einen weltlichen Gegenspieler, der ihn in einen Disput verwickelte und die Sprüche Salomons mit Gegenargumenten in Frage stellte. Daß diese Form der dichterischen Ausgestaltung biblischer Texte unter den Theologen des Mittelalters nicht ganz unumstritten war, beweist die Kritik Notkers von St. Gallen, der die Konfrontation Salomons mit einem fingierten Gesprächspartner als »wort . . . âne wârheit« verurteilte[74]. Bei Notker taucht übrigens auch zum ersten Mal der Name für den Antagonisten Salomons auf: Markolf. Aller theologischen Kritik zum Trotz hielt sich die Figur jedoch hartnäckig und wurde sowohl im deutschen als auch im französischen und englischen Sprachraum populär. Anfänglich als durchaus ernsthafte Gestalt verstanden, begann sich die Konzeption des Markolf dann vom 12. Jahrhundert an in bemerkenswerter Weise zu wandeln: Aus dem einstigen Rivalen Salomons wurde mehr und mehr dessen Parodist, der mit seinen ebenso derben wie plumpen Redensarten zum Lachen reizte[75]. So repräsentierte Markolf in der Auseinandersetzung mit Salomon ganz ähnlich wie der Insipiens des 52. Psalms in der Begegnung mit David eine Art Typus zum Antitypus des weisen Königs. Und vor diesem Hintergrund wiederum ist es nicht verwunderlich, daß Markolf vom 14. Jahrhundert an mit einer gewissen Folgerichtigkeit als Narr bezeichnet wurde[76]. Spätestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts war er dann auch ikonographisch festgelegt. Er begegnet in der Druckgraphik durchweg als häßlicher Alter mit Eselsohrentracht, und offensichtlich fand es besonders viel Anklang, Markolf gleich zusammen mit Bolikana, seiner inzwischen noch hinzuerfundenen Frau, ab-

Abbildung 25
Markolf und Bolikana am Fenster

zubilden, die ebenfalls nicht gerade vorteilhaft aussah.

Von dem Monogrammisten bxg, einem Kopisten des Hausbuchmeisters[77], existieren mehrere Kupferstiche, die das damals sehr populäre Narrenpaar zeigen. Einmal erscheinen Markolf und Bolikana in einem spätgotischen Spitzbogenfenster, umgeben von allerlei Küchenattributen (Abbildung 25)[78], ein andermal treten sie als zerlumptes Tanzpaar unter leeren Spruchbändern auf, die offenbar mit variierenden Sinnsprüchen beschrieben werden konnten (Abbildung 26)[79]. Beiden Blättern ist, wie übrigens auch anderen Bearbeitungen des Themas, eine gewisse Liebenswürdigkeit in der Ausgestaltung nicht abzusprechen, und tatsächlich scheinen Markolf und Bolikana an der Wende zur Neuzeit keineswegs mit Abscheu betrachtet worden zu sein. Im Gegenteil, sie genossen ob ihrer Komik offenbar einige Sympathie, ja ihre Narrheit brachte ihnen hie und da sogar unverhohlene Bewunderung ein. Immerhin hatten Markolf und Bolikana dank ihrer Stultitia das erreicht, was den meisten Gelehrten trotz aller Sapientia versagt blieb: Nachruhm und Unsterblichkeit. In diesem Sinne urteilt auch die Beischrift einer einschlägigen Radierung von Daniel Hopfer, die mit den Versen endet:

»Marcolphus den die würmer längst gefressen,
Sambt seinem Weib wer Tausendmahl vergeßen,
hätt ihr gehirn die Thorheit nicht besessen.«[80]

Von hier ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zum völligen Rollentausch zwischen Sapiens und Insipiens, der in der Markolf-Tradition gegen Ende des 15. Jahrhunderts tatsächlich vollzogen wurde. Vorwiegend französische Sprichwörter aus jener Zeit stellen Salomon gerne als den Törichten und Markolf als den Vernünftigen dar [81]. Überhaupt scheint im Paris der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts, in das auch Erasmus von Rotterdam als Student kam, Salomons Ansehen in Gelehrtenkreisen mehr oder weniger das-

Abbildung 26
Markolf und Bolikana beim Tanz

jenige eines Narren gewesen zu sein. Der Theologe Michel Menot ließ sich jedenfalls zu der Äußerung hinreißen: »Si fieret chorea de omnibus fatuis qui fuerunt a principio mundi, Salomon tamquam praecipuus ferret marotam.«[82] So kam es, daß am Ende die Gestalt Markolfs triumphierte und daß man den Narren nicht selten für einen verkannten Weisen hielt, dessen Rat der König bitter nötig hatte, wenn er im Begriff war, Torheiten zu begehen[83]. Soweit die Entwicklung des Markolf-Motivs.

Fassen wir zusammen: Beide Ebenen – sowohl die Markolf-Tradition als auch die Narrheit-Vanitas-Idee – haben das Verständnis des Hofnarrentums nachhaltig beeinflußt. Der in der späten Markolf-Literatur teils angedeutete, teils vollzogene Rollenwechsel zwischen Sapiens und Insipiens erklärt zunächst, warum die Hofnarren des 15. und 16. Jahrhunderts nicht selten mit dem Anspruch auftraten, höhere Einsichten zu haben als ihre Herren. Und der dem mittelalterlichen Narrenwesen innewohnende Aspekt des »memento mori« liefert weiter die Begründung dafür, daß die Weisheit der Hofnarren häufig aus düsteren Vorahnungen bestand und daß ihre Ratschläge oft die Form eindringlicher Warnungen hatten.

Der 1543 entstandene Holzschnitt vom »warner Narr« ist ein geradezu klassisches Beispiel für diese Auffassung der Narrenrolle (Abbildung 27). Hier hat ein unbekannter Künstler, geprägt von den Glaubensauseinandersetzungen seiner Zeit, als Zentralfigur einen Hofnarren dargestellt, der den Kaiser und die Fürsten vor dem Papst und dem Klerus warnt. Mit dramatischer Geste auf den obersten Vertreter der römischen Kirche und auf dessen geistliches Gefolge hinweisend, wendet sich der Narr an die höchsten Repräsentanten des Reichs. Seine Rede beginnt:

»Ir Heren schaut auff es ist groß zeit
Weil jr geschent worden seit
Der geschmürte hauf ist hel vn̄ glat
Der auch lang zeit geeffet hat
Doch als in eim gaistlichen schein
Als muest ir jm gehorsam sein
Vnd alles glauben was sie leren
Dar mit detten jr schetz sie meren . . .«

Im folgenden schildert der Narr die üblen Praktiken der »raffgierigen« römischen Kirche samt ihren Konsequenzen für Adel und Bürgerschaft; und endlich schließt er, ganz im Geiste der Reformation, mit einem flammenden Aufruf an Kaiser und Fürsten:

»Der halb wacht auf vn̄ last euch diersten
Nach rainer ler heilliger schrift
Fliecht menschen ler alß herbes gift
So wert jr rechte Christen frum
Pleibt pey lant leuten vn̄ reichtum
Entget iren stricken vn̄ garnen
Ich hennsl Narr thů euch trewlich warnen
Wie man denn sagt vor alten tagen
Kinder vn̄ Narren oft war sagen.«

Dieser politisch brisante und klare Appell, der übrigens aus der Feder des Hans Sachs stammt[84], hat trotz der Eselsohrentracht des Sprechers keine Spur von Komik oder gar Tölpelhaftigkeit an sich. Vielmehr legt er beredtes Zeugnis dafür ab, daß der Narr tatsächlich zuweilen in der Rolle eines absolut ernstzunehmenden Ratgebers gesehen wurde, dessen Weitblick größer war als der seines Herrn.

Der reformatorische Einblattdruck vom »warner Narr« ist keineswegs das einzige

Abbildung 27
Der Narr als Warner

Beispiel für solch ein positives Verständnis des Hofnarrentums. Neben fiktiven Szenen, wie der eben in dem Holzschnitt dargestellten, existieren auch Hinweise auf reale historische Begebenheiten, in denen Hofnarren ihre Herren warnten, als diese sich anschickten, politische Dummheiten zu begehen. Eine der bekanntesten derartigen Geschichten geht ins frühe 14. Jahrhundert zurück. Damals soll Herzog Leopold I. von Österreich, als er einen Feldzug gegen die junge Eidgenossenschaft plante, mehrfach von seinem Narren Hans Kuony auf die Gefahren dieses Unternehmens aufmerksam gemacht worden sein. Und zwar soll der Hofnarr, der übrigens aus Stockach, nahe dem Bodensee, gebürtig war, die Kriegsvorbereitungen seines Herrn mit der vielsagenden Überlegung kommentiert haben, daß die Angreifer immer nur davon redeten, wie man ins Feindesland hineinkomme, daß aber keiner sich darum kümmere, wie man wieder herauskomme. Erst als Leopold I., 1315, am Morgartenpaß eine vernichtende Niederlage erlitten hatte, soll er sich der Worte des Hans Kuony erinnert und diesen fortan in hohen Ehren gehalten haben[85].

Diese Anekdote wurde so bekannt, daß sie sogar noch mehr als anderthalb Jahrhunderte später Eingang in eine bildliche Darstellung der Schlacht am Morgarten fand. Als nämlich in den 80er Jahren des 15.

Abbildung 28
Schlacht am Morgarten mit warnendem Narren

Jahrhunderts die Schweizerische Chronik des Diebold Schilling für Rudolf von Erlach in Spiez entstand, illustrierte der Verfasser den 1315 errungenen Sieg der Eidgenossen mit einer ganzseitigen Federzeichnung (Abbildung 28)[86]. Im Vordergrund sieht man die in schwere Bedrängnis geratenen Österreicher, deren Handlungsspielraum durch die geschlossen anrückenden Schweizer auf ein Minimum zusammengeschrumpft ist. Der Fluchtweg wird den Unterliegenden abgeschnitten durch einen See, in dem bereits zahlreiche Krieger zu ertrinken drohen. Inmitten des sich auflösenden österreichischen Heeres steht nur noch eine Gestalt, von den Geschehnissen offensichtlich kaum überrascht, unbehelligt am Ufer: Es ist Leopolds Hofnarr Hans Kuony von Stocken, der den Ausgang des Unternehmens schon vorausgeahnt hatte, dessen Rat aber überhört worden war. Mit seiner Fiedel, dem langen Gewand und den hochaufgerichteten Eselsohren seiner Kappe haftet ihm fast etwas Prophetisches an. – Das Detail um Hans Kuony ist von dem Zeichner so eindrucksvoll gestaltet worden, daß selbst den unbefangenen Betrachter des Bildes, der die speziellen Hintergründe nicht kennt, beim Anblick des Narren statt Heiterkeit ein leises Schaudern befällt.

Genau dieses eigentümliche Spannungsfeld zwischen Scherz und Ernst, zwischen Unsinn und Prophetie, zwischen Erheiterung und Furchteinflößen kennzeichnet das nie ganz in den Griff zu bekommende Spektrum der Möglichkeiten, in dem die Rolle der Hofnarren im Mittelalter angesiedelt war.

Abbildung 29 Ständetreppe

Die Realität des Hofnarrentums

Die soziale Situation der Narren

Nachdem wir uns in den vorangegangenen Kapiteln hauptsächlich mit der Bedeutung und den ideengeschichtlichen Hintergründen des Hofnarrentums beschäftigt haben, gilt es nun im Anschluß an diese eher abstrakten Überlegungen sehr viel konkretere Fragen zu beantworten, nämlich: Wer waren eigentlich die Menschen, die als Hofnarren agierten? Woher kamen sie? Wie gelangten sie an die Höfe? Welche Rechte und Pflichten hatten sie dort – kurzum: Wie sah die Realität des Hofnarrentums aus?

Um darüber Auskunft geben zu können, bedarf es allerdings erst einiger genereller Vorbemerkungen zur sozialen Situation der Narren im Mittelalter, was wiederum nicht möglich ist, ohne den Versuch einer ungefähren Eingrenzung des Personenkreises, auf den man damals den Narrenbegriff anwandte. Auch hierzu gibt es aussagekräftige Bildquellen. Als Einstieg eignet sich besonders gut eine von Gerhard Altenbach in Kupfer gestochene Darstellung der Ständetreppe (Abbildung 29), die zwar aus dem 17. Jahrhundert stammt, deren Konzeption aber noch ganz und gar mittelalterlichem Denken entspricht. An der Spitze der menschlichen Gesellschaft steht der Papst als Stellvertreter Christi auf Erden; zu seiner Rechten, genauestens von oben nach unten abgestuft, erscheinen Kaiser, Kardinal, Kurfürst und weitere Stände bis hinab zum Bauern, und zu seiner Linken in entsprechender Anordnung König, Herzog, Graf und so fort bis hinunter zum Soldaten. Anders als in diesem System stufenweiser Zuordnungen auf Gott hin vermochte der mittelalterliche Mensch nicht zu denken. Der Stand, in den er hineingeboren wurde, war zugleich ein »Zustand«, eine »von Gott gewollte Seinsweise«[87]. Außerhalb der geistlichen Berufe, die als einzige die Möglichkeit einer größeren Karriere boten, gab es weder sozialen Auf- noch Abstieg. Die heute alles beherrschende vertikale Mobilität der Gesellschaft, wie sie sich etwa im modernen Konkurrenzkampf zeigt, war dem Mittelalter fremd. Sein Gesellschaftsbild blieb jahrhundertelang statisch; und nicht zuletzt deswegen konzentrierte sich das Ringen des Individuums weniger auf diesseitige Güter als vielmehr auf das ewige Heil, das im Jenseits winkte. Der Tod war, wie es auch der barocke Stich noch zeigt, eine zentrale Größe im Bewußtsein jedes Menschen.

Zwei Figuren der Altenbachschen Darstellung scheinen allerdings dem mittelalterlichen Ordo-Gedanken nicht so recht entsprechen zu wollen, denn sie stehen unterhalb und außerhalb der Ständetreppe: auf der einen Seite das Kind und auf der anderen, an der Tracht gut erkennbar, der Narr. Die Vorstellung, daß es zwischen Kindern und Narren gewisse Gemeinsamkeiten gibt, ist alt. Sie klingt nicht nur in dem bereits von Hans Sachs gebrauchten Sprichwort »Kinder und Narren sagen die Wahrheit« nach[88], sondern sie ist auch in dem Altenbach-Stich selbst ganz direkt formuliert, wo der Narr laut Beischrift von sich sagt: »Den Kindern klein / Gleich ich allein.« In der Tat liegt

eine wesentliche Parallele darin, daß es beiden aufgrund ihrer geistigen Begrenztheit an der nötigen Einsicht in das Ordnungsgefüge der Welt und in den göttlichen Heilsplan fehlt. Was allerdings das Kind vom Narren positiv unterscheidet, ist die Aussicht, daß es – im Gegensatz zu jenem – nicht nur an Alter, sondern auch an Weisheit zunimmt, und daß es eines Tages seinen Platz in der Ständeordnung wird einnehmen können. Der Narr dagegen ist sein Leben lang mit Torheit geschlagen. Er bleibt auch als Erwachsener »kindisch« und wird bis ans Ende seiner Tage ein sozialer Außenseiter sein. Das einzige, was ihn noch erwartet, ja was er im geistigen Sinne bereits erlitten hat, ist der Tod. Seine Geste auf dem Bild bestätigt dies.

Damit besitzen wir bereits eine Teilcharakteristik der Personengruppe, die man im Mittelalter als Narren bezeichnete. Ihr gehörten Leute an, die noch als Erwachsene den Bewußtseinsstand von Kleinkindern hatten, weil sie mit Dummheit, Uneinsichtigkeit, intellektueller Beschränktheit oder gar mit irgendeiner Form von Geisteskrankheit geschlagen waren. Hierbei ist wichtig, daß mit der Narrheit nicht immer nur Komik und Lächerlichkeit einherzugehen brauchten, ebensogut konnten Narren auch Geistesgestörte mit einer Tendenz zur Bösartigkeit sein. Gerade der letztere Aspekt ist in den schwäbischen Ausdrücken »narret« oder »nerrsch werden« für »außer sich geraten vor Zorn« noch bis heute lebendig[89]. Der gesellschaftliche Standort der Narren läßt sich, wie übrigens auch der Altenbach-Stich zeigt, gewissermaßen nur negativ bestimmen: Sie paßten nicht ins mittelalterliche Ordo-Denken und hatten deshalb auf der Ständetreppe keinen Platz. Wer als Narr galt, war zwangsläufig zur Randexistenz gestempelt und mußte sein Dasein als Außenseiter fristen.

Weitere interessante Informationen zur Einschätzung und zum sozialen Umfeld der Narren im Mittelalter liefert uns ein Skizzenblatt, das wahrscheinlich von Hieronymus Bosch stammt und das zahlreiche Krüppel zeigt (Abbildung 30). Mißgestaltete, Verstümmelte, Leprakranke, Blinde und Lahme finden hier zu einer traurigen Demonstration menschlichen Elends zusammen. Für unsere Fragestellung ist das Blatt vor allem deswegen aufschlußreich, weil sich in der linken oberen Bildecke ein musizierender Mann bewegt, der nicht nur durch die typische Eselsohrenkappe, sondern auch durch den vom Gürtel herunterhängenden Kolben, die einfachere Form der Marotte, einwandfrei als Narr ausgewiesen ist. Die Kombination des Toren mit den übrigen Jammergestalten mag auf den ersten Blick erstaunen, aber der Narr und die Krüppel haben in der Tat etwas gemeinsam: einen schweren Defekt nämlich, der diesem geistig und jenen körperlich anhaftet. Hinzu kommt, daß Krüppel in ihrer physischen Abnormität dem Mittelalter genauso verdächtig waren wie die Narren mit ihren psychischen Störungen. Wenn nämlich Gott, wie in Genesis 1,27 beschrieben, den Menschen tatsächlich nach seinem Bilde geschaffen hatte, dann konnten diese körperlich Deformierten unmöglich ein Ebenbild des Schöpfers sein; im Gegenteil – man hielt sogar eine Verwandtschaft mit dem Teufel für nicht ausgeschlossen, zumal man von ihm zu wissen glaubte, daß auch er hinkte[90].

Abbildung 30
Krüppel und Bettler

Abbildung 31
Die Krüppel

Krüppel und Narren waren also nach mittelalterlicher Auffassung eng benachbart; ja häufig wurde zwischen ihnen überhaupt kein Unterschied mehr gemacht. Das 1568 entstandene Gemälde »Die Krüppel« von Pieter Bruegel (Abbildung 31) bestätigt diese Gleichsetzung. Die abgebildete Figurengruppe ist nämlich eigentümlich uniform gekleidet. Bis auf eine Ausnahme trägt jeder von den fünf armen Teufeln denselben weißen Stoffüberwurf, an dem vorn und hinten mehrere Fuchsschwänze hängen. Eben dieses Attribut liefert den entscheidenden Hinweis: der Fuchsschwanz bildete nämlich in Frankreich und wahrscheinlich auch in den Niederlanden während des 15. und 16. Jahrhunderts einen wesentlichen Bestandteil der Narrentracht[91]. Und bekanntlich schmükken Fuchsschwänze noch heute die Verkleidungen zahlreicher Fasnachtsnarrentypen vorwiegend im südwestdeutschen Raum[92]. Ein weiteres Detail des Bruegel-Bildes verdient in diesem Zusammenhang Beachtung: Der einzige der fünf Männer, dessen Beine nicht verstümmelt sind, trägt nämlich um seine Waden lederne Schellenriemen. Solche im Fasnachtsbrauchtum ebenfalls noch verwendeten Attribute kennzeichneten im 15. und 16. Jahrhundert wiederum nur die Narren. Daß zwischen Krüppeln und Narren sogar bis ins 17. Jahrhundert hinein kein Unterschied gemacht wurde, erhellt eine überlieferungsgeschichtlich wichtige Textquelle zu dem Bruegel-Bild. In einem 1673 zusammengestellten Inventar beschrieb Peter Wouters das damals gut hundert Jahre alte, kleinformatige Gemälde nämlich so: »Eenige sottekens op crucken loopende, van den ouden Bruegel.«[93] Von Krüppeln ist also überhaupt nicht die Rede; vielmehr sah Peter Wouters in allen abgebildeten Personen schlichtweg »sottekens« – Narren. – Einen interessanten Beleg für die Zugehörigkeit der Krüppel zu den Narren liefert schließlich jenseits der Ikonographie auch noch die Sprachgeschichte; denn als »Narr« bezeichnet man im Deutschen mancherorts bis heute eine mißratene Baum- oder Feldfrucht[94]. Der Begriff galt also nach mittelalterlicher Auffassung für die verkrüppelte Frucht einer Pflanze gleichermaßen wie für den geistig oder körperlich deformierten Menschen.

Daß zur Kategorie »Narr« am Ende des 15. Jahrhunderts sogar bisweilen ganz pauschal alle sozial Verachteten gerechnet wurden, ist aus einem wahrscheinlich um 1480 in Gent entstandenen Stundenbuch zu erschließen, das möglicherweise für Edward V., Prince of Wales, bestimmt war (Abbildung 32). Die reichbebilderte Handschrift bringt nämlich genau an der Stelle als Rand-

Abbildung 32
Seite aus einem Stundenbuch von 1480 (Gent)

illustration einen kleinen Narren mit bittend erhobenen Händen, wo es in einem Gebet zur hl. Zitha heißt: »Die Bedürftigen und Beklagenswerten hast Du mit Speise erquickt. Den Blinden, den Stummen, den Gebrechlichen und den Lahmen hast Du geholfen.«[95] Damit ist klar, wer alles zu den Narren zählt: das Randbild liefert den Oberbegriff für die im Text genannten Personengruppen. – Aus der Sicht der modernen Soziologie ließe sich die Abgrenzungsfrage demnach etwa so beantworten: Als Narren galten im Mittelalter alle diejenigen, die aufgrund extrem abweichender Verhaltensformen, aufgrund geistiger Defekte oder aber auch aufgrund körperlicher Anomalien und Gebrechen dem herrschenden Normensystem nicht entsprachen. Es dürften viele gewesen sein.

Über die Lebensbedingungen der Narren wissen wir wenig. Sicher ist nur, daß ihnen als Außenseitern der Gesellschaft nicht nur in sozialer Hinsicht jede Geborgenheit fehlte, sondern daß sie häufig auch ganz wörtlich im geographischen Sinne ohne Heimat waren. Soweit man sie nicht zu einfachen Tätigkeiten, etwa zum Gänsehüten, heranziehen konnte, sonderte man sie je nach ihrem Zustand in Hospitäler oder in regelrechte Narrenhäuser ab, oder aber man jagte sie einfach fort. In Nürnberg zum Beispiel wurden allein in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts 62 Geisteskranke festgestellt, von denen die Stadt 31 vertrieb. Oft nutzte man auch die Nähe großer Wasserwege, um die Narren weit fort zu transportieren. So wurden etwa in Frankfurt im Jahre 1399 Schiffer damit beauftragt, die Stadt von einem Narren zu befreien, der nackt herumlief. Mitunter hielten sich die Schiffer auch nicht an die Abmachungen und setzten die schwierigen Passagiere schneller wieder an Land, als sie versprochen hatten. Dies bestätigt beispielsweise der Fall eines per Schiff aus Frankfurt fortgeschafften Irren, der zweimal wiederkam, bevor er endgültig nach Kreuznach verbannt wurde[96].

Für ganz wenige der Narren freilich barg die soziale und geographische Heimatlosigkeit auch eine Chance. Sie konnten, wenn sie Glück hatten, das Interesse irgendeines Adeligen auf sich lenken und mehr oder minder über Nacht zu Hofnarren aufsteigen. Da die skurrilen Gestalten ja nicht etwa schon bei Hofe zur Welt kamen, mußte man von Generation zu Generation neu auf die Suche nach ihnen gehen. So dürften die meisten Hofnarren – übrigens häufig schon in jugendlichem Alter – von ihren späteren Herren oder deren Verbindungsleuten ganz spontan von der Straße weg engagiert worden sein. Bei einigen kennen wir sogar die Umstände ihrer Entdeckung[97]. Was die Auswahl der Narrentypen angeht, so scheinen sich die Potentaten stets das ganze Spektrum der »Nicht-Normalen« offengehalten zu haben. Sie holten sich Leute mit geistigen Defekten: Einfältige, Wirrköpfe und Phantasten ebenso an ihre Höfe wie körperlich Deformierte: Krüppel, Verwachsene und Zwerge[98].

Der Bedarf an Hofnarren wuchs bis in die frühe Neuzeit hinein ständig. Zwischen 1500 und 1550 nahm er sogar geradezu inflationäre Formen an. Zu dieser Zeit war das Phänomen nämlich allenthalten derart in Mode gekommen, daß kaum ein Angehöriger des Hochadels darauf verzichtete, wenigstens einen wenn nicht gar mehrere Narren zu halten. Nachdem die Narrenfigur einmal zum festen Bestandteil des höfischen Lebens geworden war, wurde sie zunehmend auch als eine Art Statussymbol betrachtet, und man dürfte nicht zuletzt aus einem gewissen Standesbewußtsein heraus an ihr interessiert gewesen sein. – Die ursprünglich typologische Funktion des Hofnarrentums und seine Bedeutung als Vanitas-Hinweis waren den Menschen im ausgehenden Mittelalter zweifellos noch geläufig; je mehr allerdings der Geist der Renaissance Platz griff, desto unverhohlener amüsierte man sich auch über die Narren und freute sich an ihrem Unterhaltungswert. Trotz alledem ist es jedoch keineswegs gerechtfertigt, dem Adel jener Zeit vorzuwerfen, er habe sich über arme Kreaturen schamlos lustig gemacht und sie ideell ausgebeutet. Vielmehr spricht einiges dafür, daß beim Engagieren von Hofnarren auch karitative Aspekte eine Rolle gespielt haben und daß man mit der Aufnahme sozialer Außenseiter an die Höfe ein sichtbares Zeichen christlicher Nächstenliebe setzen wollte. Auffällig oft kehrt nämlich in den Quellen die Formulierung wieder, man habe einen einfältigen Menschen »um Gottes willen« als Narren angenommen und bei Hofe ernährt[99].

In der Regel hatten die Hofnarren denn auch ein recht angenehmes Leben, wurden umsorgt und verfügten zudem über einen erstaunlichen Handlungsspielraum. Insbesondere konnten sie sich ihren Herren gegenüber ungestraft Kühnheiten erlauben, die anderen Mitgliedern des Hofstaates unter Umständen Kopf und Kragen gekostet hätten. Durch ihre soziale Ausnahmestellung und durch ihre Losgelöstheit vom gesamten Ordo-Gefüge waren die Narren nämlich zwangsläufig auch in ihrem Tun und Handeln an keinerlei Normen gebunden. Darauf beruht die inzwischen sprichwörtlich gewordene Narrenfreiheit.

Natürliche und künstliche Narren bei Hofe

Bis zum ausgehenden Mittelalter wissen wir über die Hofnarren kaum etwas Persönliches. Die Realität ihrer Existenz ist meist nur durch sehr verstreute Hinweise in den Schriftquellen oder durch das Auftauchen ihrer Namen in Rechnungsbüchern belegt[100]. Ebenso spärlich informieren uns Literatur und bildende Kunst: Sie nahmen sich der Narren allenfalls als Typen an, verzichteten jedoch auf die Überlieferung individueller Züge. Erst mit dem Heraufdämmern der Renaissance, als das Interesse am Individuum erwachte, werden die Hofnarren als Persönlichkeiten faßbar. Man widmete ihnen größere Abschnitte in den Chroniken, brachte mitunter sogar vollständige Biographien über sie heraus und hielt sie in Porträts fest. Als Bildquelle von besonderem Interesse erweist sich hier der »Triumph Maximilians«, eine 1516 bis 1519 entstandene Holzschnittfolge, in der mit gewaltigem Aufwand die Tugenden des Kaisers verherrlicht werden sollten. Dieses Monumentalwerk enthält nämlich die erste und einzige optische Dokumentation des gesamten Narrenwesens am kaiserlichen Hof, bei der alle Personen obendrein genau benannt sind. Die Darstellung, deren Umrißzeichnungen dem Kaiser erst vorgelegt werden mußten, ehe sie der Augsburger Künstler Hans Burgkmair als Holzschnitte ausführte[101], unterteilt die Hofnarren Maximilians in zwei Gruppen: in die »Schalksnarren« und in die »natürlichen Narren«. Damit folgt sie einer damals allgemein üblichen Kategorisierung der Narren, die möglicherweise bis ins 12. Jahrhundert zurückgeht[102]. Unter den »natürlichen Narren« verstand man alle diejenigen, deren Nicht-Normalsein ein krankhafter Dauerzustand war, die also irreparable körperliche oder geistige Defekte hatten. Zu den »Schalksnarren« oder »künstlichen Narren« dagegen zählten jene, die in Wirklichkeit ganz normale und intelligente Menschen waren, die sich aber mit schauspielerischem Talent schlau verstellen konnten und die Narrenrolle glaubhaft spielten. Gerade der letztere Typus wurde in der Renaissance mehr und mehr bevorzugt, weil er im Gegensatz zu den oft nur dumpf dahindämmernden und manchmal regelrecht furchteinflößenden natürlichen Narren für geistvolle Unterhaltung sorgte und zum Lachen reizte. Diese Verschiebung der Akzente signalisiert übrigens zugleich das allmähliche Ausklingen der ursprünglichen mittelalterlichen Narrenidee.

Auch am Hofe Kaiser Maximilians wurde den Schalksnarren offenbar schon eindeutig der Vorzug gegeben. Sie erscheinen nämlich im Triumphzug vor den natürlichen Narren in einem ungleich prunkvolleren Wagen, dessen überreiche Ornamentik von kleinen Affen bevölkert ist und dessen Rücksitz durch einen Baldachin überwölbt wird, der die Form einer gewaltigen, schellenbehangenen Eselsohrenkappe hat (Abbildung 33). Die fünf Insassen des Gefährts gestikulieren wild, bieten einander Getränke an oder balgen sich herum. Ihnen voran reitet hoch zu Roß Maximilians Lieblingsnarr Kunz von der Rosen, von dem später noch die Rede sein wird. Er trägt eine mächtige Erklärungstafel, deren Text nie eingefügt wurde; gleichzeitig scheint er mit den übrigen Narren im Wagen Zwiesprache zu halten. Seine

Gesichtszüge sind sehr wahrscheinlich authentisch, zumal der Burgkmair-Holzschnitt etwas später von Daniel Hopfer als Vorlage für ein weiteres Kunz-Porträt verwendet wurde[103]. Man darf demnach wohl davon ausgehen, daß die fünf närrischen Wageninsassen ebenfalls individuelle Züge tragen. Wer sie im einzelnen sind, geht aus den Anweisungen zu dem Holzschnitt hervor. Sie lauten: »Item darnach solle ainer zu Roß sein / vnnd ain klaid anhaben / wie ain Schalcks Nar / vnnd ain Reimtafel fůr die Schalcks vnnd Natůrlich Narren fůeren / vnnd solicher solle Connrat von der Rosen sein. Diser Reim ist noch nit gemacht. Darnach solle aber ain klain wagenle sein / das solle ziechen zway wilde Rößle / darauf sollen sein dise Schalks Narren: Lenntz vnnd Caspar / die paurn Meterschy vnnd dyweynndl. Vnnd ain knabel fuerman sein vnnd alle das lobkrennzle aufhaben.«[104]

Wesentlich primitiver nimmt sich dagegen der Wagen mit den natürlichen Narren aus (Abbildung 34). Es ist lediglich ein laubgeschmückter, schwerfälliger Holzkarren, der im Gegensatz zu dem Prunkgefährt der Schalksnarren auch nicht von Pferden, sondern von Eseln gezogen wird. Die Physiognomie der Insassen läßt zumindest bei vier der fünf Dargestellten auf einen krankhaften Geisteszustand schließen, der die Einordnung unter die natürlichen Narren rechtfertigt. In der ursprünglichen Konzeption dieses Holzschnitts war wohl noch ein weiterer Mitfahrer vorgesehen, denn der Anweisungstext nennt sechs Namen. Er lautet diesmal: »Item darnach solle aber ein klain Wågenle gemacht werden / darauf sollen dise Natůrlich Narren sein: Gylyme / Pock / Gůlichisch / Caspar / Hanns Wynnter / Guggeryllis. Vnnd ain Maulthier (zwen Esel) solle das Wagenle ziechen / vnnd ain knabl fuerman sein.«[105]

Einen besseren Überblick über das Narrenaufgebot am kaiserlichen Hof im 16. Jahrhundert als den aus dem »Triumph Maximilians« gibt es nicht. Leider beschränkt er sich jedoch einzig und allein auf die optische Ebene, denn abgesehen von Kunz von der Rosen, über den ganze Sammlungen von Geschichten existieren, wissen wir von den übrigen Abgebildeten so gut wie nichts. Gerade bei markanten Gestalten wie bei Kunz von der Rosen aber wird man den überlieferten Informationen gegenüber sehr vorsichtig sein müssen. Besonders bekannte Hofnarren bekamen nämlich später häufig legendäre Züge und wurden zu Kristallisationspunkten von allerlei Volksweisheiten. Das Bestreben, populäre Schalksnarrenfiguren im Lauf der Zeit mit immer mehr Erzählstoff anzureichern, führte nicht selten zur Übertragung altbewährter, teilweise schon in der Antike geläufiger Schwankmotive auf sie. Dichtung und Wahrheit sind kaum irgendwo unentwirrbarer miteinander verflochten als hier.

Die zuverlässigsten und am wenigsten verfälschten Nachrichten über die Lebensumstände der Hofnarren gewinnen wir aus solchen Quellen, die von den Historiographen der Höfe selbst aufgrund eigener Anschauung verfaßt wurden, und auf die der Volksmund keinen Einfluß nehmen konnte. Zu den farbigsten Zeugnissen dieser Art gehört die Chronik der Grafen von Zimmern, die im 16. Jahrhundert entstand und der wir überaus detaillierte Einblicke in den Alltag der Renaissance im süddeutschen Raum verdanken. An nicht wenigen Stellen

Abbildung 33
Der Wagen mit den Schalksnarren

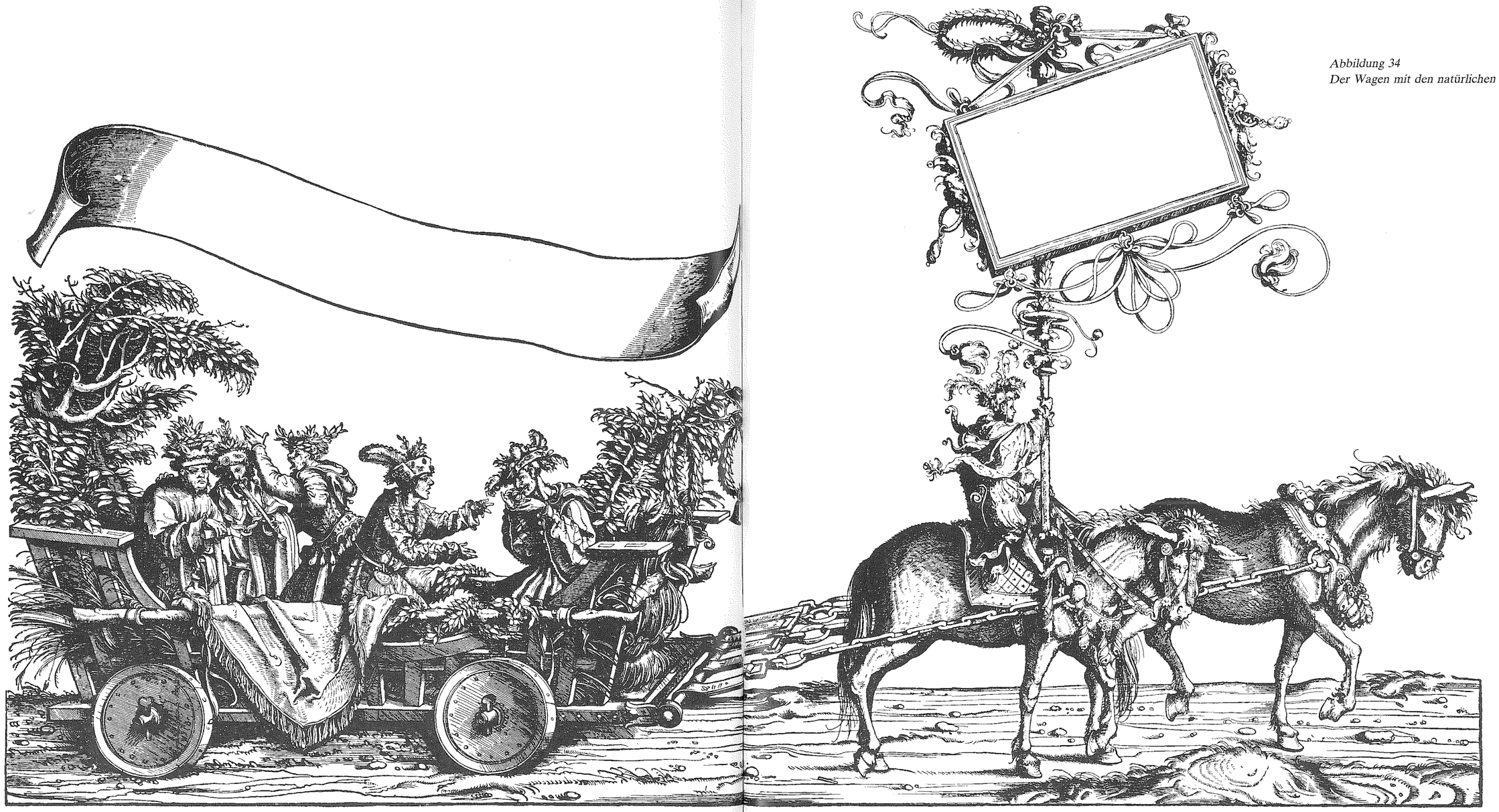


Abbildung 34
Der Wagen mit den natürlichen Narren

dieses einzigartigen Geschichtswerkes ist von Hofnarren die Rede – häufig sogar von solchen, die dem Verfasser jeweils persönlich bekannt waren. Man stößt deshalb auf recht präzise Angaben über Herkunft, Leben und Treiben einiger Hofnarrengestalten.

Die folgende Anekdote ist vielleicht die liebenswerteste der Chronik überhaupt, weil in ihr etwas von der mitunter rührenden Beschränktheit und Hilflosigkeit jener Menschen zum Ausdruck kommt, die als natürliche Narren galten: Graf Johann Wernher von Zimmern, der in Meßkirch, zwischen Donau und Bodensee, residierte, hatte einen aus Oberndorf am Neckar gebürtigen Narren, welcher eigentlich Wolf Scherer hieß, den man aber, weil er im Kopf verkehrt – schwäbisch »letz« – war, nur Peter Letzkopf nannte. Mit ihm trieb die Hofgesellschaft ihren Spott einmal so bunt, daß er sich maßlos ärgerte und aus Rache seinem Herrn kleine Hölzlein in alle Schlüssellöcher steckte. Diese Untat wiederum versetzte den Grafen derart in Wut, daß er sich seinerseits dazu hinreißen ließ, den Narren für immer aus Meßkirch zu verbannen. Weisungsgemäß wurde Letzkopf fortgebracht und schließlich draußen vor den Toren sich selbst überlassen. – Zur Verwunderung aller aber kehrte der Verstoßene noch am gleichen Tag wieder an den Hof zurück. Als ihn der Graf, ob so viel Dreistigkeit aufs höchste erregt, zur Rede stellte, legte Letzkopf ein rührendes Geständnis ab: Schon beim Kloster Wald, kaum eine Wegstunde von Meßkirch entfernt, »were er uf ain großen stain gesessen und hett in alle welt rings herum gesehen, so hett im aber kein ort an der welt mehr gefallen, dann Mösskirch«. Graf Johann Wernher war davon denn auch so bewegt, daß er Peter Letzkopf wieder in Gnaden aufnahm[106].

Was uns die Zimmersche Chronik an einigen Stellen ebenfalls sehr anschaulich schildert, ist die Art der Defekte, mit denen die natürlichen Narren behaftet waren. Als höherer geistlicher Würdenträger hielt sich zum Beispiel Propst Schmidtheuser von Straßburg einen Narren, der gewissenhaft Besorgungen machte, die Tafel herrichtete, servierte und abtrug, und der lediglich unter der Wahnvorstellung litt, er könne sich durch das Aufstecken einer Krebsschale oder eines Hühnerbeines auf die Nase unsichtbar machen. Wenn nun der Propst Gäste hatte, pflegte man sich an dieser fixen Idee des Narren, der übrigens ebenfalls auf den Namen Peter hörte, ausgiebig zu belustigen. Und zwar wurde ihm, so berichtet der Chronist, »unversehens ein krebsschal oder ein hennenbain uf die nasen gesetzt, so vermaint er . . ., man gesehe ine nit«. Die dadurch entstandene Situation nützten die Gäste, wie wir weiter erfahren, in der Regel weidlich aus, »fragten dann: ›Ach, wo ist uns der Petter hinkommen?‹ Das gefiel im und stellt sich dann in ein winkel. Sprach der ein: ›Mich befrembdt, das Petter verloren‹, sagt der ander: ›Der böswicht, der dieb ist hinauß, abermals ein schaff zu stelen oder ain katzen zu schinden, so verkauft er den balg eim kürsner für ein bockfel.‹ Das kundt der narr nit erleiden, ergrimpt in dem selben, iedoch, dieweil er gründtlich vermainte, er were unsichtbar, so standt er still und verdruckt sein zorn. Sollich affenspil trib man lang mit ime. Letstlich kam ainer und stieß im die krepsschalen ab der nasen, als ob es ungeferdt beschehen, sprechende: ›Sihe Petter, bistu da? Wir haben alle vermaint, du seiest dussen gewest.‹ So lacht er dann und sagt: ›Ja, ich kom aller erst vom vischmarkt, ich hab das oder das ußgericht . . .‹«[107]

Manchmal hatten die Narren auch Schwierigkeiten, ihre Empfindungen sprachlich zu artikulieren. So berichtet die Chronik etwa von einem harmlosen Toren, genannt Fischerhannes, der 1538 beim Tod der Gemahlin des Grafen Wilhelm Wernher von Zimmern den Boten vorausgeeilt war, um seinem nichts ahnenden Herrn die traurige Nachricht vom Ableben seiner Frau als erster zu überbringen. Als er jedoch vor dem Grafen stand, brachte er vor Aufregung kein Wort über das eigentliche Geschehnis heraus, sondern verwies lediglich auf die bevorstehende Ankunft der Boten. Dabei stammelte er, offensichtlich schwer sprachbehindert und unfähig, Gaumenlaute wie »r« oder »k« zu bilden, immer wieder: »Gnedige hee! Sie tommen, sie tommen . . . sie tommen, gnedige hee, die botten!« Da merkte der Graf, daß ihn keine gute Nachricht erwartete und gab es auf, den Narren weiter zu fragen; eine Stunde später erfuhr er dann aus berufenem Munde, was geschehen war[108].

Der Umgang mit den natürlichen Narren bei Hofe scheint übrigens auch nicht immer ganz unproblematisch gewesen zu sein. Manche reagierten nämlich hin und wieder bösartig und konnten in gewissen Situationen sogar ziemlich rabiat werden. Auch einen solchen Nicht-Normalen beschreibt uns die Zimmersche Chronik, indem sie bei der Würdigung des Grafen Rudolf von Sulz unter anderem kurz dessen Hofnarren vorstellt. Dieser machte äußerlich anscheinend einen ganz vernünftigen Eindruck, nur versuchte er zwanghaft, alle Briefe an sich zu bringen, die ihm irgendwie erreichbar waren. Um ihn bei Laune zu halten, schenkte man ihm zwar immer wieder alte, längst erledigte Post, die er dann stets bei sich trug; aber gelegentlich überraschte er den Grafen auch, wenn dieser mit seiner aktuellen Korrespondenz beschäftigt war. In solchen Augenblicken beanspruchte er sämtliche offen herumliegenden Schreiben für sich, fing an darin zu wühlen und wollte sie seinem Herrn mit Gewalt wegnehmen. Schlug ihn dieser dabei auf die Finger, so geriet der Narr außer sich vor Wut, ließ sich zu Tätlichkeiten hinreißen, behauptete steif und fest, Graf Rudolf habe ihm die Briefe gestohlen und schalt ihn sogar lauthals »ein wissentlichen ehrlosen briefdieb«.[109]

Für die Geschichte der Psychiatrie ist interessant, daß man solche Narren, die psychische Defekte hatten, immer wieder absichtlich reizte und herausforderte, weil man darin offenbar eine Art Therapie sah. So lesen wir etwa über den uns bereits bekannten Narren des Propstes Schmidtheuser mit seiner Unsichtbarkeitsidee folgende informative Schlußbemerkung des Chronisten: »Man muest in zu zeiten vexieren und erzürnen, damit ime der spiritus excitirt, er were sonst seiner melancolei halb in krankheit gefallen, wie man gemainlich sprücht: ›Die narren müeßen getriben und geiebt sein, oder sie verderben und verligen sonst.‹«[110]

Ein mögliches Betätigungsfeld der Hofnarren wird seltsamerweise in den schriftlichen Quellen überhaupt nicht erwähnt, während die Bildtradition stark darauf hindeutet: das Musizieren. Auffallend viele Narrendarstellungen zeigen nämlich Lau-

tenspieler, Sackpfeifer, Trommler und Geiger unter der Eselsohrenkappe. Auch innerhalb der von uns vorgelegten Bildreihe sind wir närrischen Musikanten schon mehrfach begegnet: in der Schlachtdarstellung des Diebold Schilling (Abbildung 28), in den Krüppel-Studien von Hieronymus Bosch (Abbildung 30) und vor allem im Wagen mit den natürlichen Narren aus dem »Triumph Maximilians« (Abbildung 34). Gerade das letztere Dokument legt die Vermutung nahe, daß Hofnarren tatsächlich auch als musikalische Unterhalter fungiert haben. Wie hingebungsvoll das Spiel der närrischen Außenseiter zumindest in manchen Fällen gewesen sein mag, läßt ein kleiner Kupferstich erahnen, der hier ebenfalls vorgestellt werden soll. Es handelt sich um eine im Original nur 37×26 mm große Arbeit des sogenannten Meisters des Bileam, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden ist und einen innig musizierenden Narren mit quastengeschmückter Eselsohrenkappe zeigt (Abbildung 35). Angesichts solcher und ähnlicher Bildzeugnisse darf man den Narren bei Hofe gelegentliche musikalische Aktivitäten mit hoher Wahrscheinlichkeit unterstellen; etwas Sicheres läßt sich wegen der fehlenden schriftlichen Überlieferung allerdings nicht sagen.

Was wir an Primärinformationen über die Realität des Hofnarrentums besitzen, beruht durchweg nur auf Zufallsfunden und auf beiläufigen chronikalischen Erwähnungen, die größtenteils Anekdotencharakter haben und denen gegenüber daher von vornherein eine gewisse Skepsis angebracht ist. Auch der Verfasser der Zimmerschen Chronik verfällt sofort in Allgemeinplätze, wenn er Narrengestalten beschreibt, die ihm

Abbildung 35
Musizierender Narr

nicht aus nächster Nähe oder gar aus eigener Anschauung, sondern nur vom Hörensagen her bekannt waren. So berichtet er etwa vom ihm fernen Hofe des Kardinals Albrecht von Brandenburg, der von 1514 bis 1545 Erzbischof von Mainz und Inhaber der Kurwürde war, folgende Begebenheit: Der Kardinal habe einen Narren gehabt, der – vielleicht eines religiösen Wahnes wegen – nur »der Pastor« gerufen worden sei. Dieser mußte angeblich immer, wenn sein Herr sich nach dem Essen eine Weile schlafen legte, mit einem Fliegenwedel »der mucken weren«. Einmal sei nun aber »dem schlafenden cardinal ain muck auf die nasen gesessen, und wiewol der Pastor fleißig der mukken weret, so wolt sie doch nit weichen, darab der Pastor erzürnt, keret den muckenwedel umb und schlueg mit dem still dem cardinal auf die nasen, darab er erwacht und des großen schmerzen befandt«. Zur Reaktion des Kardinals wird lediglich bemerkt: »er ließ . . . hernach den narren kainer mucken mehr wehren.«[111] Trotz der glänzenden Erzählweise dieser Geschichte ist es doch ziemlich offenkundig, daß der Chronist hier sehr wahrscheinlich einem gängigen Schwankmotiv aufgesessen ist, das eben unter anderem auch dem Narren des Kardinals Albrecht nachgesagt wurde.

Hin und wieder kann freilich auch das recht aufschlußreich sein, was der Volksmund sich mancherorts über das Narrenwesen bei Hofe zusammenreimte. So erzählte man sich zum Beispiel von dem württembergischen Grafen Eberhard im Bart, daß er auf der Suche nach einem Hofnarren einen gewissen Paul Wüst gefragt habe, ob er dieses Amt annehmen wolle. Wüst jedoch habe das Angebot ausgeschlagen und dem Grafen nur geantwortet: »Mein Vater hat einen Narren für sich gemacht; willst Du einen Narren, so mach Dir auch einen.«[112] Ganz offensichtlich ist diese Anekdote eine nachträgliche Erfindung spöttelnder Untertanen, die voll Bitterkeit auf die dynastischen Probleme des Hauses Württemberg nach 1496 anspielt. Eberhards gleichnamiger Nachfolger wurde nämlich schon nach zweijähriger Regierungszeit abgesetzt, weil er geistesgestört war. Dessen Bruder Heinrich litt ebenfalls an einer Geisteskrankheit; und so fiel die Wahl 1498 auf Heinrichs erblich schwer vorbelasteten erst elfjährigen Sohn Ulrich. Wenn daher einem angeblichen Paul Wüst die Aufforderung in den Mund gelegt wurde, Graf Eberhard im Bart solle sich seine Narren selber machen, so ist deren tieferer Sinn wohl eindeutig.

Abbildung 36 Der ferraresische Hofnarr Gonella (?)

Berühmtheiten unter den Hofnarren

Von den zahllosen Narren, die im ausgehenden Mittelalter die Höfe bevölkerten, genossen einige wenige einen geradezu legendären Ruf. Je steiler ihre Karriere und je dreister ihre Aussprüche gegenüber den Potentaten waren, desto mehr wurden sie auch zu Lieblingen der breiten Masse. Hatten sie erst einmal einen bestimmten Popularitätsgrad erreicht, so beflügelten ihre Anekdoten die Volksphantasie, und man begann sich immer neue Geschichten von ihnen zu erzählen. So ist denn auch vieles von dem, was ihnen an Sprüchen in den Mund gelegt wurde, historisch keineswegs verbürgt, sondern es spiegelt sich darin oft nur das wider, was die kleinen Leute den Mächtigen ihrer Zeit gerne einmal selbst gesagt hätten. Und ebendies ist der Grund, warum gerade die Berühmtheiten unter den Hofnarren als historische Persönlichkeiten meist ganz besonders schwer faßbar sind.

Am deutlichsten werden die Schwierigkeiten der geschichtlichen Einordnung vielleicht bei Gonella von Ferrara, der mit Abstand populärsten Hofnarrengestalt Italiens. Die frühesten Hinweise auf einen Narren dieses Namens stammen aus dem 14. Jahrhundert, wo ein gewisser Gonella »buffone« am ferraresischen Hof unter Obizzo d'Este gewesen sein soll[113]. Der weitaus größere Teil der Anekdoten entstand jedoch im 15. und 16. Jahrhundert; und dort wird ein Hofnarr Gonella sowohl mit dem Herzog Niccolò d'Este als auch mit dessen Nachfolger Borso d'Este in Verbindung gebracht. Deshalb geht die Forschung mittlerweile davon aus, daß es am Hofe von Ferrara nacheinander mindestens zwei, wenn nicht sogar drei Narren namens Gonella gegeben hat. Die umstrittene Frage wird wohl niemals geklärt werden können. Es ist jedoch in der Tat wahrscheinlich, daß in der legendären Gonella-Gestalt mehrere historische Hofnarrenfiguren verschmolzen sind. Jenseits aller gesicherten Fakten nahm die Beliebtheit der Geschichten um Gonella ständig zu, und so kamen zusätzlich zu den bereits vorhandenen Anekdoten im Lauf des 16. und im frühen 17. Jahrhundert nicht weniger als vier gedruckte Sammlungen der Schwänke Gonellas heraus. Die erste war eine gereimte Version und erschien 1506 in Bologna unter dem Titel: »Facecie del Gonella composte per maestro Francesco, dicto maestro Raynaldo da Mantua«. 1565 folgte in Florenz eine Prosafassung: »Facezie, motti, burle, buffonerie del Piovano Arlotto: del Gonella, et del Barlacchia«. Zwei Jahrzehnte später, 1585, erschien ebenfalls in Florenz eine erneute Ausgabe in Reimen: »Le Buffonerie Del Gonella Cosa piacevole et da ridere«. Und endlich wurde 1609 in Venedig nochmals eine Prosaversion aufgelegt: »Scelta di facetie motti, burle, et buffonerie del Piovano Arlotto et altri Auttori«.[114] Diese Fülle von Nachrichten spricht einerseits für das hohe Interesse der damaligen Bevölkerung am Hofnarrentum, andererseits macht sie aber auch deutlich, wie aussichtslos es für die heutige Forschung ist, speziell bei berühmten Hofnarrengestalten den historischen Tatsachen auf die Spur zu kommen.

Möglicherweise besitzen wir von einem der Gonellas sogar ein Porträt. Das heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindliche Bildnis eines verschmitzt lächelnden Mannes (Abbildung 36) wird nämlich in einem Inventar von 1659 als »der Narr Gonella, von Giovanni Bellini, nach Albrecht Dürer« bezeichnet[115]. Mag die Zuweisung des sehr wahrscheinlich niederländischen Gemäldes an Dürer und Bellini auch äusserst merkwürdig sein – um ein Hofnarrenporträt könnte es sich in der Tat handeln. Abgesehen von den auffälligen Gewandfarben Grün-Rot und Gelb-Rot ist nämlich über der rechten Schulter des Mannes, durch den Kragen halb verdeckt, deutlich ein kleines Glöckchen erkennbar. Mehrere Kunsthistoriker haben hieraus auf eine im Nacken des Porträtierten hängende, den Blicken des Betrachters entzogene Schellenkappe geschlossen und somit die Hofnarrenthese gestützt[116]. Wieweit man freilich darüber hinaus die 1659 behauptete Verbindung mit dem ferraresischen Hof ernst nehmen darf, muß angesichts der in jeder Hinsicht verworrenen Quellenlage offen bleiben. – Ungleich gesicherter sind unsere Kenntnisse über Kaiser Maximilians berühmten Hofnarren Kunz von der Rosen. Zumindest sein Porträt ist uns durch den Burgkmair-Holzschnitt aus dem »Triumph Maximilians«[117] und durch eine Radierung von Daniel Hopfer (Abbildung 37) mit hoher Wahrscheinlichkeit authentisch überliefert[118]. Während Kunz von der Rosen bei Burgkmair immerhin noch eine Eselsohrenkappe im Nacken hängen hat, zeigt Hopfers Blatt lediglich einen selbstbewußt blickenden, bärtigen Kriegsmann ohne jegliche Narrenattribute. In der Tat scheint Kunz von der Rosen weder äußerlich sichtbare körperliche Mängel noch irgendwelche geistige Defekte gehabt zu haben; vielmehr war er den Quellen nach von absolut norma-

Historický ústav KNIHOVNA AV ČR

Abbildung 37
Maximilians Hofnarr
Kunz von der Rosen

ler, wenn nicht sogar von einer überdurchschnittlichen Intelligenz. Die Grundlagen seiner Karriere dürften allein Mutterwitz, Courage und Schlagfertigkeit gewesen sein, und somit kann Kunz wohl als typischer Vertreter der Gruppe der »künstlichen Narren« gelten.

Im schwäbischen Kaufbeuren als Sohn eines Gastwirts geboren, erlernte er das Kriegshandwerk, trat in habsburgische Dienste, bewährte sich und gelangte schließlich – nicht zuletzt aufgrund seiner Tapferkeit – in den Kreis derer, die zur unmittelbaren Umgebung des Kaisers gehörten[119]. Besondere Bewunderung brachte ihm die weitverbreitete Geschichte ein, wonach er Maximilian durch einen kühnen Plan retten wollte, als dieser 1488, noch vor seiner Kaiserzeit, in Brügge in Gefangenschaft geraten war. Angeblich hatte sich Kunz von der Rosen in der Kutte eines Franziskaners und unter dem Vorwand, er sei der Beichtvater des Inhaftierten, bis zu seinem Herrn vorarbeiten können. Sein weiterer Plan sah einen Kleidertausch vor, der dem Habsburger als vermeintlichem Priester die Flucht ermöglicht hätte, während der Narr an seiner Stelle im Gefängnis geblieben wäre. Maximilian soll das Angebot jedoch als unehrenhaft ausgeschlagen haben[120].

Wenngleich der Wahrheitsgehalt vieler Anekdoten über Kunz von der Rosen zweifelhaft ist, so ergeben die Geschichtensammlungen über ihn insgesamt doch ein in sich durchaus stimmiges Bild seiner Persönlichkeit[121]. Nirgends erscheint er als Tölpel oder als geistig Beschränkter, mit dem man seine Späße treiben konnte; vielmehr wird er fast durchweg als Mann voller Humor und Schläue geschildert, der den Kreis der kaiserlichen Berater nicht selten durch Scharfsinn und politischen Weitblick verblüffte. Die folgende Anekdote ist charakteristisch für ihn: Als 1510 der plötzliche Wandel der päpstlichen Politik sowohl bei den Reichsständen als auch beim Kaiser Überraschung auslöste und man die neu entstandene Situation erst einmal diskutierte, soll Kunz von der Rosen mitten in dieser schwerwiegenden Debatte die Anwesenden gefragt haben, für wie alt sie ihn hielten. Nach mehreren fehlgeschlagenen Schätzungen verkündete er schließlich, daß er über zweihundert Jahre alt sei. Er habe nämlich nun schon zwei politische Vereinbarungen überlebt, die jeweils auf hundert Jahre abgeschlossen worden seien[122]. – Solche und ähnliche geistvollen Geschichten hielten das Andenken an den beliebten Schalksnarren Maximilians noch weit übers 16. Jahrhundert hinaus lebendig.

Abbildung 38
Der sächsische Hofnarr Claus von Rannstedt

Von ganz anderer Art als Kunz von der Rosen war ein Narr, der hier unbedingt noch erwähnt werden muß, weil er von allen Hofnarren des deutschsprachigen Raumes mit Abstand die stärksten literarischen Nachwirkungen hatte: Claus von Rannstedt. Schon sein Porträt, das uns in verschiedenen Ausführungen, unter anderem auch in einem Hans Sebald Lautensack zugeschriebenen Gemälde (Abbildung 38), überliefert ist, löst Betroffenheit aus. Es zeigt einen offensichtlich schwer gestörten, stiernackigen Mann, der schielt und den Mund mit der weit nach oben geschobenen Unterlippe

krampfhaft geschlossen hält. Auf den ersten Blick ist erkennbar, daß es sich hier ganz ohne Zweifel um einen »natürlichen Narren« handeln muß.

Wer war nun dieser »Claus Narr«, dessen Konterfei fast beängstigend wirkt? Aus dem sächsischen Rannstedt gebürtig, soll er noch im Kindesalter buchstäblich von der Straße weg als Hofnarr engagiert worden sein, weil er dem auf der Durchreise befindlichen Landesherrn ob seines sonderbaren Verhaltens aufgefallen war[123]. Seine tragikomische Karriere scheint auf Anhieb steil gewesen zu sein, und sie erwies sich vor allem als so dauerhaft, daß Claus ein gutes halbes Jahrhundert lang als lebendes Erbstück von Herrscher zu Herrscher weitergereicht wurde. Zunächst war er beim Kurfürsten Ernst, der 1486 starb; anschließend übernahm ihn der nachfolgende Kurfürst Albrecht. Nach dessen Ableben im Jahre 1500 kam Claus Narr zum Erzbischof von Magdeburg, und als dieser 1513 das Zeitliche segnete, kehrte er an den kurfürstlichen Hof zurück, wo er wiederum ein rundes Dutzend Jahre lang Friedrich den Weisen unterhielt, der bis 1525 lebte. Seine letzten Jahre verbrachte Claus von Rannstedt dann noch am Hofe des Kurfürsten Johann des Bekenners. Nach 1530 verliert sich seine Spur[124].

Claus Narr war im Lauf der Zeit zu einem solchen Begriff geworden, daß ihm sogar Hans Sachs einen Schwank widmete. Und zwar stilisierte er den sächsischen Hofnarren unter dem Titel »Klaus Narren drey grose wunder in der stat zv Leipzig« zu einem geistreich-sarkastischen Kritiker der römischen Kirche und ihrer Ordensleute empor[125]. Damit sind die intellektuellen Möglichkeiten des historischen Claus freilich völlig falsch wiedergegeben, denn diese scheinen in Wirklichkeit sehr beschränkt gewesen zu sein. Die meisten Anekdoten schildern ihn nämlich als ganz klar geistig defekten, eigenbrötlerischen Typ, der offensichtlich häufig in einer wirren Welt voller Wahnvorstellungen und Phantasmen vor sich hindämmerte. Dennoch oder gerade deswegen rissen die Geschichten, die man sich von ihm erzählte, nicht ab. Sie fanden Eingang in mehrere Schwank-, Anekdoten- und Spruchsammlungen[126], und schließlich war ihre Zahl derart angewachsen, daß 1572 ein gewisser Magister Wolfgang Büttner, Pfarrer zu Wolfferstett bei Mansfeld, nicht weniger als »Sechshundert sieben und zwantzig Historien von Claus Narrenn« veröffentlichen konnte. Diese erstmals in Eisleben gedruckte Geschichten-Kollektion über Claus von Rannstedt, die sich übrigens auf Gewährsleute beruft, welche den Hofnarren noch persönlich gekannt hatten, wurde sehr schnell zu einem regelrechten Volksbuch (Abbildung 39), das im Lauf des 16. und 17. Jahrhunderts zahlreiche Neuauflagen erlebte[127].

Besonders interessant für das Persönlichkeitsbild des Claus von Rannstedt ist wohl noch ein Aspekt, der in den Geschichten des Magisters Büttner mehrfach anklingt: Offensichtlich wurden die Trance- und Umnachtungszustände des Narren nämlich dann und wann von lichten Momenten und Augenblicken überklaren Schauens unterbrochen, in denen Claus plötzlich Fähigkeiten entwickelte, die in den Bereich der Parapsychologie gehören. So soll er etwa beim Anblick einer neuen Brücke über die Elbe unvermittelt in lautes Lachen ausgebrochen sein und die düstere Andeutung gemacht

haben, das Bauwerk werde in Kürze Gegenstand allgemeinen Gelächters sein, wenn nicht Weinen und Wehklagen dies verhindern würden. Tatsächlich stürzte die Brücke wenig später in sich zusammen und riß über fünfzig Menschen in die Tiefe. – Ein andermal soll Claus von Rannstedt mitten in eine wichtige Debatte hineingeplatzt sein und aufgeregt gerufen haben, es werde hier zwar über alles Mögliche verhandelt, aber niemand kümmere sich darum, wie man Wasser beschaffen könne, um die Flammen auf der Veste Coburg zu löschen. Wie sich später herausstellte, wütete zur selben Zeit auf der viele Meilen entfernten Veste Coburg wirklich ein Brand[128]. Die Beispielreihe ließe sich fortsetzen, und nach allem, was die Quellen berichten, besteht denn auch kaum ein Zweifel daran, daß Claus von Rannstedt tatsächlich das Zweite Gesicht hatte.

Mit dieser Gabe steht er übrigens keineswegs allein da, vielmehr gibt es in den verschiedenen Anekdotensammlungen dutzendfach Hinweise darauf, daß unter den Narren bei Hofe immer wieder Leute waren, die über telepathische Kräfte verfügten oder die Fähigkeit der Präkognition hatten[129]. Demnach scheinen die natürlichen Narren, mit denen sich die Potentaten umgaben, am ehesten noch etwas von der alten Hofnarrenidee bewahrt und bis ins 16. Jahrhundert hinein lebendig gehalten zu haben. Sie waren nämlich keineswegs nur komische Figuren, über die man lachte, sondern sie traten zumindest hin und wieder auch als regelrecht beängstigende Gestalten auf: als Warnende vor Katastrophen, als Vermittler dumpfer Ahnungen oder gar als Träger eines Wissens, das jenseits des normalen Menschenverstandes liegt.

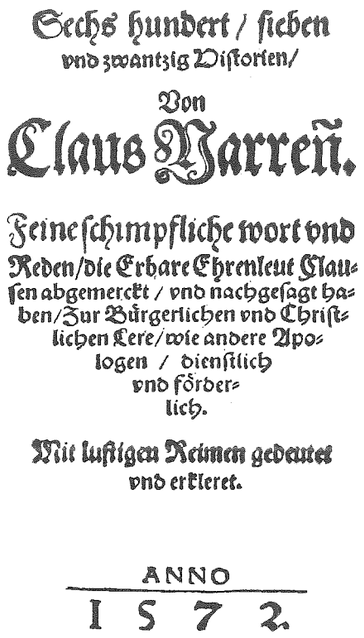

Sechs hundert / sieben
vnd zwantzig Historien/
Von
Claus Narren.
Feine schimpfliche wort vnd
Reden/die Erbare Ehrenleut Clausen abgemerckt / vnd nachgesagt haben/Zur Bürgerlichen vnd Christlichen Lere/wie andere Apologen / dienstlich
vnd förderlich.
Mit lustigen Reimen gedeutet
vnd erkleret.
ANNO
1572.

Abbildung 39
Titelblatt der ersten Ausgabe des Volksbuches von Claus Narr

Die Narrenfigur als Standesabzeichen

Im Zeitalter der Renaissance verflüchtigte sich der ursprüngliche Sinn des mittelalterlichen Hofnarrentums immer mehr. Wie die Darstellungen der bildenden Kunst zeigen, wußte man zwischen 1450 und 1550 zwar zweifellos noch über die Bedeutung der Narrenfigur als Vanitas-Hinweis Bescheid, die Praxis sah aber doch bereits wesentlich anders aus. Statt in den Hofnarren das einst intendierte »memento mori« und eine Mahnung zur Demut zu erkennen, verkehrte man die ursprüngliche Idee förmlich ins Gegenteil: Man hielt sich Narren in zunehmendem Maße zur Steigerung der eigenen Lebensfreude, indem man ihren Unterhaltungswert ausbeutete und sich an ihrem absonderlichen Verhalten belustigte. Über diese Gesamtentwicklung können auch Einzelgestalten wie Claus von Rannstedt nicht hinwegtäuschen, obwohl deren Persönlichkeitsbild die Zeitgenossen zuweilen durchaus noch nachdenklich gestimmt haben mag. – Der überwiegende Teil der Hofnarren war Schritt für Schritt in die Rolle freiwilliger oder auch unfreiwilliger Komödianten gedrängt worden, und die allmähliche Hochkonjunktur des Phänomens im 16. Jahrhundert erklärt sich als eine Mode- und Auflösungserscheinung zugleich.

Seit den Schriften von Sebastian Brant und Thomas Murner, spätestens aber seit dem »Lob der Torheit« des Erasmus von Rotterdam[130] galt es für die höheren Stände, die etwas auf sich hielten, einfach als chic, Narren zu halten. So war das Hofnarrenwesen schon bald kein Privileg des Hochadels mehr, sondern fand immer mehr Nachahmer bei den Vertretern des mittleren und des niederen Adels. Auch die hohen kirchlichen Würdenträger legten mit der Zeit zunehmend Wert darauf, ihren Rang durch mindestens einen, wenn nicht gar mehrere Hofnarren zu unterstreichen. Freilich setzte hier ebenfalls sehr rasch ein Absinkprozeß ein, denn bald waren es keineswegs mehr nur die Kardinäle und Bischöfe, die sich den Luxus eines Narren leisteten; nach und nach glaubten selbst die niedrigeren geistlichen Ränge, wie etwa der erwähnte Propst Schmidtheuser von Straßburg, ihre Hofhaltungen durch einen Narren bereichern zu müssen. Doch damit nicht genug: Der Narr wurde im Lauf der Zeit so sehr als eine Art Standesabzeichen begriffen, daß schließlich sogar ganze Gesellschaften, zu denen sich der Adel in manchen Städten zusammenschloß, mit der Figur des Narren renommierten. Man gab solchen Vereinigungen voll Stolz den Namen »zum Narren« und führte einen Hofnarren oft auch im Wappen. – Ein typisches Beispiel für diese Entwicklung ist etwa die Berner »Gesellschaft zum Distelzwang«, in der zwei ursprünglich getrennte Vereinigungen aufgegangen sind: eine des Adels, die ehemals »zum Narren« geheißen hatte, und wahrscheinlich eine der Geistlichkeit mit dem Symbol des Distelfinken, das der Zunft ihren späteren Namen gab. Noch heute kann man in Bern in der Gerechtigkeitsgasse Nr. 79 über dem Eingang des Gesellschaftshauses, das ins 15. Jahrhundert zurückgeht und 1700 bis 1702 erneuert wurde, das Wappen der »Distelzwang-Gentilshommes« sehen: In diagonaler Aufteilung zeigt es links unten auf einem Zweig den Distelfinken, der für die Geistlichkeit steht, und rechts oben einen Narrenkopf mit leuchtend roter Eselsohrenkappe, durch den der Adel sich auswies (Abbildung 40)[131].

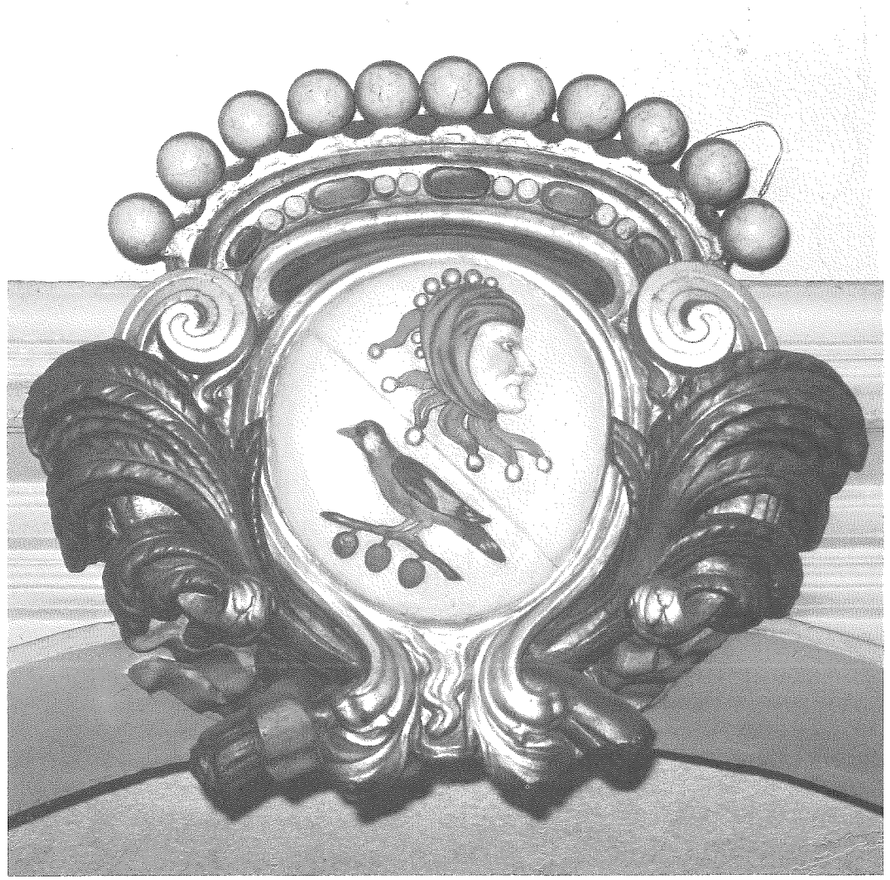


Abbildung 40
Wappen der Gesellschaft zum Distelzwang

Ganz offensichtlich legten die Zunftmitglieder auf das Statussymbol des Narren größten Wert. Wie standesbewußt sie sich gaben, beweist nicht zuletzt ein Überlieferungsstück aus dem Besitz der »Gesellschaft zum Distelzwang«, das wohl zu den kuriosesten Schöpfungen in der Geschichte der Narrendarstellungen gehört. Es ist ein im 16. Jahrhundert von einem Überlinger Gold- und Silberschmied gearbeiteter

Abbildung 41/I
Trinkgefäß der Gesellschaft zum Distelzwang (geschlossen)

prunkvoller Narrenkopf, der mehr als lediglich ein nutzloses Schmuckstück war (Abbildung 41/I). Das silberne Gesicht haftet nämlich nur lose an der goldgeränderten Gugel und kann von dieser wie ein Deckel heruntergenommen werden (Abbildung 41/II). Kippt man dann den geöffneten, inwendig hohlen Kopf obendrein nach hinten, so bilden die zwei Eselsohren zusammen mit einer weiteren, starr im Nacken befestigten Schelle drei stabile Standbeine, und das preziöse Narrenhaupt verwandelt sich im Handumdrehen in ein äußerst originelles Trinkgefäß. Wie die spätere Gravur auf der

Abbildung 41/II
Trinkgefäß (geöffnet)

Rückseite angibt, ist das merkwürdige Behältnis, das sich zunächst in unbekannten Händen befunden hatte, ein Geschenk des Berner Schultheißen Hieronymus von Erlach an die »Gesellschaft zum Distelzwang«[132], man nimmt an, daß es bei festlichen Anlässen tatsächlich als Pokal kursierte.

Spielereien wie diese aber haben unverkennbar Signalcharakter. Sie zeigen an, daß die ideengeschichtlichen Grundlagen des Hofnarrentums sich tatsächlich langsam zu erschöpfen begannen und daß ein tiefgreifender Einstellungswandel gegenüber dem gesamten Narrenwesen im Gange war. Das

neue Zeitalter der Renaissance nahm die Narrenfigur und ihre Botschaft nicht mehr ernst, sondern es setzte sich eben nur noch spielerisch mit ihr auseinander. So hatte der Hofnarr seinen mittelalterlichen Schauer nach und nach verloren und war für die Menschen der frühen Neuzeit kaum mehr als ein äußerliches Standesabzeichen, an dem sie allerdings noch eine Weile hartnäckig festhielten.

Nachklänge der Hofnarrenidee

An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert beschleunigte sich der Niedergang des Hofnarrentums rapide, weil nun seine ursprüngliche Bedeutung, die bis dahin immerhin noch bekannt gewesen war, endgültig in Vergessenheit geriet. Einzig und allein in der Literatur feierte die Gestalt des Hofnarren noch einmal Triumphe: William Shakespeare verlieh ihr in seinen Dramen Unsterblichkeit. In der hervorragenden Arbeit von Enid Welsford »The Fool. His Social and Literary History« heißt es dazu: »Soziale Institutionen wandeln sich, und die Haltungen der Menschen wechseln . . .; aber der Narr mit Eselsohrenkappe und Schellen lebt in unserer Vorstellung weiter, weil Shakespeare ihn in seine Dramenfiguren einreihte und ihn zu einem Vehikel für seine tiefsten Reflexionen über die Natur menschlichen Glanzes und menschlichen Elends machte.«[133]

Die letzten Ausläufer des Narrenwesens an den Höfen reichen bis ins 18. Jahrhundert hinein. Dies ist nicht verwunderlich, denn unter den absolutistischen Fürsten mit ihrem übersteigerten Hang zur Selbstdarstellung mußte die Sitte, sich als Potentat mit allerlei Exoten und Sonderlingen zu umgeben, geradezu zwangsläufig nochmals aufleben. Jetzt waren die Hofnarren freilich nicht einmal mehr Statussymbol, sondern sie dienten bloß noch zur Unterhaltung und zum Zeitvertreib der Mächtigen. Diese wiederum griffen in ihrer Überheblichkeit keineswegs nur auf die herkömmlichen Schalksnarren oder auf Menschen mit irgendwelchen Defekten zurück, wenn sie sich nach geeigneten »Lustigmachern« umsahen, sondern sie suchten sich nicht selten auch weltfremde und etwas versponnene Gelehrte aus, um sie bei Hofe der Lächerlichkeit preiszugeben. Dabei kam es mitunter zu besonders schweren Verletzungen der Menschenwürde, wie etwa im Fall des preussischen Freiherrn von Gundling. Obwohl er 1718 Präsident der Akademie der Wissenschaften geworden war und in diesem Amt keinen Geringeren als Leibniz abgelöst hatte, schreckte der Landesherr später nicht davor zurück, den alternden und mittlerweile dem Alkohol verfallenen Mann in seinen letzten Lebensjahren zum Hofnarren herabzuwürdigen. Aber der Gipfel der Geschmacklosigkeit sollte erst noch folgen: Als Gundling 1731 starb, wurde er in einem eigens für ihn hergestellten Sarg beigesetzt, der die Form eines Weinfasses hatte und an dessen schwarz gestrichenen Wänden Spottverse angebracht waren. Darin hieß es unter anderem:

»Gundling hat nun ausgesoffen
Und forthin nichts mehr zu hoffen
Von dem Wein in diesem Faß;
Auch beim Abschied schmerzt ihn das.«[134]

Eine schlimmere Perversion der mittelalterlichen Narrenvorstellung ist kaum noch denkbar.

In der bildenden Kunst war das Hofnarrentum übrigens schon lange kein Thema mehr. Zwar ließen die Fürsten in der Barockzeit ihre Zwerge, Riesen, Krüppel und »lustigen Räte« immer noch fleißig porträ-

tieren[135], aber es gab bezeichnenderweise keinerlei Darstellungen mehr, hinter denen eine Idee sichtbar wurde, wie dies bis in die Renaissance hinein üblich gewesen war. Über die geistesgeschichtlichen Wurzeln und philosophischen Hintergründe des Hofnarrenphänomens hatte sich Vergessen gebreitet.

Völlig vereinzelt steht ein im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts entstandenes Aquarell von Anselm Feuerbach da, das ganz unerwartet noch einmal auf die Thematik zurückkommt und das gut an den Schluß unserer Untersuchung paßt, zumal diese ja ohnehin stark von Bildern ausging. Das wenig bekannte Blatt – der Künstler malte es 1877, drei Jahre vor seinem Tod – zeigt das Begräbnis eines Hofnarren (Abbildung 42): Angeführt vom Totengräber mit Spaten und Laterne bewegt sich ein seltsamer Leichenzug bei Nacht und Nebel seinem Ziele zu. Vier Männer in breitkrempigen Hüten tragen den auf einem Katafalk liegenden, feierlich hergerichteten toten Narren, dessen Körper von einem weißen Tuch mit dunklem Kreuz bedeckt ist. Den Kopf des Verstorbenen ziert die Schellenkappe, deren Eselsohren nach hinten gefallen sind; das fahle Gesicht wirkt streng und scheint noch im Tod von Enttäuschung gezeichnet zu sein. Dem Leichnam folgt, auf einen Stock gestützt und tief gebeugt, ein altes Mütterlein, und unter dem Katafalk trottet ein kleiner Hund.

Möglicherweise wollte Feuerbach hier die bitteren Erfahrungen seiner letzten Jahre, in denen er sich einsam und nur noch von seiner Mutter verstanden fühlte, in ein Bild fassen. Ein Freund schrieb später über das Blatt: »Man ist versucht zu glauben, das Ganze sei eine tragische Parodie des Künstlers auf sein eigenes Leben, denn gar so oft war ihm die Welt als eine Komödie und er, mit seinem Wahrheits- und Schönheitsideal, sich darin als Narr vorgekommen.«[136] Man mag dieser Interpretation zustimmen oder nicht; sicher ist jedenfalls, daß hier noch einmal für einen kurzen Augenblick die ernste und eigentliche Dimension des mittelalterlichen Hofnarrentums aufschimmert und daß Feuerbach – ohne Kenntnis der genaueren Zusammenhänge – das Wesen der Narrenfigur und ihren tieferen Sinn gefühlsmäßig richtig erfaßt hat.

Abbildung 42 Begräbnis eines Hofnarren

Anhang

Anmerkungen

[1] Die älteste Arbeit mit wissenschaftlichem Anspruch stammt von C. F. Flögel: *Geschichte der Hofnarren*, Liegnitz/Leipzig 1789. Sehr stark an Flögel orientiert und teilweise nur eine Überarbeitung seiner Darstellung ist das Werk von A. F. Nick: *Die Hof- und Volksnarren*, 2 Bde., Stuttgart 1861. Speziell mit den französischen Hofnarren beschäftigt sich A. Canel: *Recherches Historiques sur les Fous des Rois de France*, Paris 1873. Im 20. Jahrhundert erscheint zunächst das Mammutwerk von A. Wesselski: *Narren, Gaukler und Volkslieblinge*, 5 Bde., Berlin 1910–1920. Bis heute aber sind vor allem zwei Studien aus dem angelsächsischen Sprachraum maßgeblich: B. Swain: *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*, New York 1932, und E. Welsford: *The Fool. His Social and Literary History*, London 1935 (Reprint 1968).

[2] Die einzigen Ansätze in dieser Richtung sind die beiden Arbeiten von H. Hanckel: *Narrendarstellungen im Spätmittelalter*, Diss. (masch.), Freiburg i. Br. 1952 und von E. Tietze-Conrat: *Dwarfs and Jesters in Art*, London 1957. – Im ersten Fall handelt es sich um eine zweifellos verdienstvolle Aufarbeitung des gesamten damals erreichbaren Bildmaterials, die aber ihres Umfangs wegen zu keiner ideengeschichtlichen Detailinterpretation kommt. Im zweiten Fall ist die Materialauswahl viel zu unsystematisch, um schlüssige und verallgemeinerbare Ergebnisse zu gewinnen.

[3] E. Welsford: *The Fool*, S. 115 f.

[4] Vgl. F. Ohly: *Synagoge und Ecclesia*, S. 312 ff. – J. Huizinga: *Herbst des Mittelalters*, S. 2.

[5] G. Doutrepont: *La littérature Française*, S. 304.

[6] Vgl. M. Geisberg: *The German single-leaf woodcut 1500–1550*, vol. III, S. 848, Nr. 898.

[7] E. Welsford: *The Fool*, S. 114 f.

[8] A. Nick: *Die Hof- und Volksnarren*, Bd. 1, S. 29.

[9] Vgl. H. Th. Bossert / W. Storck: *Das Mittelalterliche Hausbuch*, Tafel 23 (= Hausbuch, pag. 20 b).

[10] A. Schramm: *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 20 (= Die Straßburger Drucker, II. Teil), Taf. 240, Abb. 1852.

[11] A. J. J. Delen: *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas*, Bd. I, pl. LIX.

[12] Über den Auftritt des Narren in dem beschriebenen Zusammenhang gab es möglicherweise schon zur Entstehungszeit des Kupferstichs kontroverse Ansichten, denn dasselbe Blatt existiert auch in einer Variante des sog. Meisters E. S. ohne den Hofnarren. Siehe: M. Geisberg: *Der Meister E. S.* (= Meister der Graphik, Bd. X), Taf. 23.

[13] Vgl. G. Haseloff: *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert*, S. 100 ff.

[14] Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. lat. 1392.

[15] Näheres dazu: W. Mezger: *Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum*, S. 53 f.

[16] F. Ohly: *Synagoge und Ecclesia*, S. 315 ff.

[17] F. Ohly: *Synagoge und Ecclesia*, S. 323 f.

[18] E. Tietze-Conrat: *Dwarfs and Jesters in Art*, S. 19.

[19] E. Tietze-Conrat: *Dwarfs and Jesters in Art*, S. 18 ff.

[20] J. Huizinga: *Herbst des Mittelalters*, S. 15 f.

[21] J. O. Halliwell-Phillips: *Nugae poeticae*, S. 55 ff.

[22] Paris, Bibliothèque nationale.

[23] Zur Farbgebung der Narrentracht und ihrer Symbolik: W. Mezger: *Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum*, S. 51 f.

[24] Die Deutung der Marotte als Zeichen der Selbstgefälligkeit wird unter anderem dadurch bestätigt, daß im Laufe des 16. Jahrhunderts immer häufiger der Spiegel an ihre Stelle trat. Vgl. W. Mezger: *Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum*, S. 53 f.

[25] P. E. Schramm: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, S. 554 ff.

[26] Vgl. W. Mezger: *Der Ambraser Narrenteller von 1528*, S. 163 u. S. 167 f.

[27] Zum Narrenscheren: W. Mezger: *Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum*, S. 52 f.

[28] Besonders schöne Bildbelege für die Kombination der Narrenfigur mit der gläsernen Vanitas-Kugel sind der Kupferstich »Von Sottebollen« von Pieter Bruegel aus dem Jahr 1559 (Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, E 3312 c) und eine im späten 16. Jahrhundert entstandene Darstellung der »Welt als Narrenkopf« von unbekannter Hand (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, La 213). Vgl. P. E. Schramm: *Sphaira, Globus, Reichsapfel*, S. 159 ff.

[29] Th. Wright / J. O. Halliwell-Phillips (Hrsg.): *Reliquiae antiquae I*, 15.
»Wie der unbeständige Mond verändert sich der Narr, / wie die Sonne bleibt der Weise sich selbst treu.«

[30] »Nun weiß ich wahrlich, daß es auf der ganzen Welt keinen Gott gibt, außer in Israel.«

[31] Hans Heinrich Borcherdt deutet die dichtbesetzten Zuschauerlogen als Kulisse eines französischen Mysterienspiels des 15. Jahrhunderts, gibt jedoch gleichzeitig zu, »daß sich dieses Bild nicht bis in alle Einzelheiten erklären läßt«. (H. H. Borcherdt: *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, S. 41 ff.)

[32] *Bibliotheca Hagiographica Latina*, Bd. I, S. 103 f., Nr. 638–642, s. v. »Apollonia«.

[33] *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 2, Sp. 261, s. v. »Apollonia«.

[34] B. Könneker: *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus*, S. 1.

[35] Zur Geschichte der Editionen und Bearbeitungen des Narrenschiffs vgl.: Sebastian Brant: *Das Narrenschiff, mit Einleitung, Kommentar und Anhang*, hg. v. Friedrich Zarncke, Leipzig 1854, S. LXXIX bis CXVI.

[36] Als Vorläufer des Brantschen »Narrenschiffs« gilt vor allem ein Gedicht des Niederländers Jacop van Oestvoren mit dem Titel »Die blauwe Schute« aus dem Jahre 1413. Textausgabe in: S. Brant: *Das Narrenschiff*, hg. v. Friedrich Zarncke, S. LXIII ff.

[37] *La grant nef des folles selon les cinq cens de nature, composée selon l'évangile du Monseigneur Mathieu*, Paris o. J. (um 1500), Bibliothèque nationale, In-4°, Rés. m. Yc. 750, fol. 5.

[38] Vgl. Narrenmuttermotiv aus den zerstörten, aber in Zeichnungen überlieferten Misericordien von St. Spire in Corbeil bei Paris. Reproduktion: G. J. Witkowski: *L'art profane à l'église*, S. 354, Fig. 421.

[39] Vgl. Darstellung der Narrenmutter, die ihr Wickelkind füttert, auf einer Kirchstuhlwange des Heilig-Kreuz-Münsters in Rottweil. Reproduktion: W. Mezger: *Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum*, S. 77, Abb. 16.

[40] Vgl. Stich aus dem Umkreis Bruegels, der eine Eier ausbrütende Narrenmutter zeigt. Reproduktion: L. Maeterlinck: *Le genre satirique dans la peinture flamande*, S. 272, Taf. XXI, Fig. 204.

[41] W. Danckert: *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*, S. 150.

[42] E. Ritter: *Rottweils Fasnacht einst und jetzt*, S. 23.

[43] J. Künzig: *Die alemannisch-schwäbische Fasnet*, S. 60.

[44] Daß die Siebenzahl der Narrenkinder auf dem Ambraser Teller keineswegs zufällig ist, bestätigen andere Narrenmutterdarstellungen, in denen ebenfalls sieben Kinder auftreten. Ein Beispiel hierfür wäre etwa der in Anm. 39 erwähnte Stich aus dem Bruegel-Umkreis.

[45] F. Ohly: *Synagoge und Ecclesia*, S. 321 ff.
»Eva ist die Ursache für den Tod, Maria die Ursache für das Heil.«

[46] Das Original an der Friedhofsmauer des Großbaseler Dominikanerklosters wurde 1805 zerstört. Die bedeutendsten Kopien sind die 1621 angefertigten Stiche von Matthäus Merian (vgl. Abbildung 13) und die kolorierten Zeichnungen von Emanuel Büchel aus dem Jahre 1773. Näheres zur Überlieferungsgeschichte bei: H. F. Maßmann: *Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen, ihrer Bilderfolge und ihren gemeinsamen Reimtexten*, Stuttgart 1847.

[47] Ein Skelett in grauer Narrentracht erscheint beispielsweise auch auf Pieter Bruegels Gemälde »Triumph des Todes« (um 1568), und zwar am rechten Bildrand in der unteren Hälfte (Madrid, Museo del Prado).

[48] Zur Wiederaufnahme des Motivs: E. Waldmann: *Die Nürnberger Kleinmeister* (= Meister der Graphik, Bd. 5), S. 73.

[49] M. Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 33 ff.

[50] M. Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 34 f.

[51] Einige einschlägige Bildquellen sind aufgeführt in: W. Mezger: *Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum*, S. 57 ff. – Interessant ist übrigens auch die Wiederentdeckung der Verwandtschaft zwischen Narrheit und Tod im modernen Fasnachtsbrauchtum. Dazu: *W. Mezger: Fasnacht, Fasching und Karneval als soziales Rollenexperiment*, S. 212 f.

[52] Leider nur noch in Abbildungen greifbar, da das Stück schon vor längerer Zeit aus dem Museum in

Thun gestohlen wurde und nicht wieder aufgetaucht ist. Vgl. P. Boesch: *Die Schweizer Glasmalerei*, S. 135, Abb. 74.

[53] Zu den bekanntesten Beispielen hierfür gehört die 1530 von Caspar Brunner konstruierte astronomische Uhr am berühmten Zytgloggeturm in Bern. Dort nimmt der Narr, zwischen zwei Glocken sitzend, die höchste Position im gesamten Figurenschmuck ein und kündigt durch einen, zwei, drei oder vier Schläge jede neue Viertelstunde an. Abbildung in: W. Mezger: *Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum*, S. 85, Abb. 26.

[54] »Laß mich nicht außer acht /
bedenke: Weisheit und Pracht der Welt
gelten vor Gott als Torheit.«

[55] H. Rott: *Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof bis zur Gründung Karlsruhes*, S. 7 f.

[56] Vgl. C. F. Flögel: *Geschichte der Hofnarren*, S. 209.

[57] H. Hanckel: *Narrendarstellungen im Spätmittelalter*, S. 247.

[58] H. Rosenfeld: *Der mittelalterliche Totentanz*, S. 290 ff.; H. A. Schmidt: *Hans Holbein der Jüngere*, Bd. 1, S. 256 ff.

[59] Vgl. Abb. 14 u. 15.

[60] J. Albrecht: *Mittelalterliche Kleinodien des Hohenlohischen Gesammthauses*, S. 367 ff.

[61] W. Fleischhauer: *Hypothesen zur Herkunft des »alten Hausschmucks« der Fürsten von Hohenlohe*, in: Nachrichtenblatt des Hauses Hohenlohe, Dezember 1979, S. 4 f.

[62] A. Capelli: *Lexicon abbreviaturarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, S. 439 u. 480.

[63] Den entscheidenden Hinweis auf Capelli verdanke ich Herrn Dr. Dietz-Rüdiger Moser, Freiburg.

[64] Vgl. Gesta Romanorum I, 30.

[65] Das Werk, von dem auch 5 Handschriften existieren, ist wahrscheinlich schon in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Tirol entstanden. Näheres dazu: H. Vintler: *Die Pluemen der Tugent*, hg. v. Ignaz Zingerle, Einleitung, S. XIII ff.

[66] Ausgabe v. Zingerle, S. 189 f. »Über die Demut liest man in der Geschichte von Rom folgendes: Wenn ein Kaiser, der ausgesandt worden war, siegreich in die Stadt Rom zurückkehrte, so wurde er vom Senat und den Mächtigen Roms empfangen, von jung und alt; und sie erboten ihm dann drei große Ehren und danach drei Schanden oder mehr. Die erste Ehre bestand darin, daß er unter vielfältigem Jubel und Umtrieb auf einen Wagen gesetzt wurde und vor sich vier weiße Pferde hatte. Und alles Volk, das da war, ging dem Wagen unablässig nach bis zum Kapitol. Dort präsentierten sie ihn schön und wohl. Die dritte, besonders löbliche Ehre war, daß alle Kriegsgefangenen, die er gemacht hatte, arm und reich, mit Stricken gefesselt hinter dem Wagen hergezogen wurden. Auf diese Weise erbot man ihm also drei Ehren. Gleich darauf erbot man ihm dann drei Unehren und große Schanden. Die erste Unehre, die ihm die Römer hier erboten, war die, daß sie zu ihm auf den Wagen einen so mißgestalteten, schlimmen Narren setzten, wie sie ihn innerhalb Roms nur finden konnten. Dabei erdachten sie ihm ein Ebenbild, das sagen sollte, daß er und ein jeglicher Mann zu einer solchen Schande kommen könne. Die andere Unehre war die, daß ihm dieser schnöde Narr manche schlimme Scheltworte gab, die all das Volk hören konnte. Er sprach: ›Du sollst nicht hoffärtig sein, weil du auf diesem Wagen fährst und weil man dich mit Ehren überhäuft. Ich bin genauso ein Mensch wie du. Du kannst eines Tages noch gleich werden wie ich. Deshalb sieh dich vor!‹ Die dritte verwunderliche Unehre war die, daß ihn jedermann, arm und reich, an dem Tage, an dem er auf dem Siegeswagen saß, beliebig beschimpfen durfte.«

[67] P. Schubring: *Cassoni – Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*. Textband, S. 245; Reproduktion: Tafelband, Taf. XX.

[68] Weitere Bildbelege sind aufgeführt in: E. Tietze-Conrat: *Dwarfs and Jesters in Art*, S. 89, Nr. 9.

[69] J. E. Volbeding: *Art. »Goldenes Vließ«*, in: Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste. Erste Section A–G, 73. Theil, S. 241 ff.

[70] In der Handschrift fol. 4 v.

[71] Vgl. *Breviarium Grimani*. Faksimileausgabe der Miniaturen und Kommentar, hg. v. A. Grote, S. 44.

[72] M. Lehrs: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 8, Textband, S. 128, Nr. 53.

[73] Vgl. Abschnitt II. 1., Abb. 9.

[74] Ch. H. Herford: *Studies in the literary relations of England and Germany in the 16th century*, S. 254.

[75] Ch. H. Herford: *Studies in the literary relations of England and Germany in the 16th century*, S. 255 f.

[76] H. Hanckel: *Narrendarstellungen im Spätmittelalter*, S. 215.

[77] M. Lehrs: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 8, Textband S. 167.

[78] Deutungsversuch bei: H. Hanckel: *Narrendarstellungen im Spätmittelalter*, S. 216.

[79] Vgl. M. Lehrs: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 8, Textband Nr. 33, S. 204 f.

[80] Zit. nach: M. Lehrs: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 8, Textband Nr. 34, S. 206.

[81] Vgl. A. J. V. Le Roux de Lincy: *Le livre des proverbes français*, Bd. 1. S. 53.

[82] »Wenn ein Reigentanz aller Narren aufgeführt werden sollte, die seit Anbeginn der Welt existiert haben, so müßte Salomon gleichsam an erster Stelle die Marotte tragen.« Zit. nach: J. Rigollot: *Monnaies inconnues des évêques des innocens, des fous, et de quelques autres associations singulières du même temps*, S. 5.

[83] Weitere Quellentexte hierzu bei: B. Swain: *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*, S. 34 ff.

[84] Hans Sachs hatte das Spruchgedicht »Ein warnung Hennsl Narren den weltlichen stant vor dem gaistlichen stand« unter dem 1. Mai 1543 in seine Werksammlung aufgenommen. Der Holzschnitt vom »warner Narr« ist die früheste bekannte Drucklegung des Gedichts. Vgl. H. Meuche / J. Neumeister: *Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges*, Kommentarband B. 48, S. 109 f.
»Ihr Herren, schaut auf, es ist hohe Zeit, weil ihr geschändet worden seid. Der geschmierte Haufen ist hell und glatt, der euch lange Zeit zum Narren gehalten hat. Doch dies geschah alles in einem geistlichen Schein, so daß ihr ihm gehorsam sein und alles glauben mußtet, was sie lehren. Damit vermehrten sie ihre Schätze . . . Deshalb wacht auf und laßt euch dürsten nach der reinen Lehre der Heiligen Schrift. Flieht Menschenlehre als herbes Gift. So werdet ihr fromme und rechte Christen, behaltet Land, Leute und Reichtum und entgeht ihren Strikken und Garnen. Ich, Hänsel Narr, warne euch treulich, wie man denn schon seit alten Tagen sagt: Kinder und Narren sagen oft die Wahrheit.«

[85] H. Hanckel: *Narrendarstellungen im Spätmittelalter*, S. 230 f. – Vgl. auch: A. F. Nick: *Die Hof- und Volksnarren*, Bd. 1, S. 253 f. Hier wird die Anekdote allerdings versehentlich mit der Schlacht von Sempach 1386 in Verbindung gebracht. – Über das Weiterwirken der Gestalt des Hans Kuony im Stockacher Fasnachtsbrauchtum: J. Künzig: *Die alemannisch-schwäbische Fasnet*, S. 20 f.

[86] W. Muschg: *Die Schweizer Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts*, S. 69.

[87] J. Huizinga: *Herbst des Mittelalters*, S. 74.

[88] Vgl. Anm. 82. – Dazu ferner: K. F. W. Wander: *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 2, Sp. 1295 ff. Hier findet sich ein rundes Dutzend sprichwörtlicher Redensarten mit der Kombination »Kinder und Narren . . .«

[89] H. Fischer: *Schwäbisches Wörterbuch*, Bd. 4, Sp. 1956, s. v. »narret« und Sp. 1957, s. v. »närrisch«.

[90] H. Würtz: *Das Seelenleben des Krüppels*, S. 61 f.

[91] A. F. Nick: *Die Hof- und Volksnarren*, Bd. 1, S. 69.

[92] Während der Fuchsschwanz von den Brauchtumspflegern meist fälschlich als Zeichen der Schalkheit und der Schläue interpretiert wird, war er in Wirklichkeit ein sehr viel negativeres Symbol. Er signalisierte Falschheit, Heuchelei und Unaufrichtigkeit, wodurch die Zugehörigkeit der Narren zu den »Unehrlichen« offenkundig werden sollte. (Vgl. J. und W. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4, 1, Sp. 351 ff.)

[93] G. Glück: *Bruegels Gemälde*, S. 62.
»Einige Narren, auf Krücken gehend, von dem älteren Bruegel.«

[94] J. und W. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 7, Sp. 364.

[95] »Egenos et flebiles de cibo fovisti. Cecos, mutos, debiles et claudos iuvisti.«

[96] M. Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 26.

[97] A. F. Nick: *Die Hof- und Volksnarren*, Bd. 1, S. 270 f.

[98] E. Tietze-Conrat: *Dwarfs and jesters in art*, S. 7 ff.

[99] Vgl. etwa die Aussagen der Chronik der Grafen von Zimmern (hg. v. Hansmartin Decker-Hauff) über verschiedene Hofnarren. Z. B.: Bd. 2, S. 131 (bezogen auf den Narren Peter Letzkopf): »Herr Johanns Wernher het den armen mentschen manichmal gern behalten und umb Gottes willen erhalten . . .« – Bd. 2, S. 155 (bezogen auf Henche Narr): »Under anderm het er ainen dorechten mentschen, hieß Hen-

che narr . . . Philips Echter name ine umb Gottes willen an . . .« – Bd. 2, S. 280 (bezogen auf Michel Narr): »Es hett herr Johanns Wernher ain dorechten mentschen von kindswesen um Gottes willen erzogen, genannt Michel Nar . . .«

[100] E. Welsford: *The Fool*, S. 128.

[101] L. Baldass: *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, S. 17 f.

[102] E. Welsford: *The Fool*, S. 119.

[103] Vgl. unten Abb. 37.

[104] Zit. nach: G. Hirth: *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten*, Bd. 1, S. 191 f.
»Ebenso soll danach einer zu Pferd sein und ein Gewand wie ein Schalksnarr anhaben und eine Reimtafel für die Schalks- und die Natürlichen Narren mit sich führen, und dieser soll Kunz von der Rosen sein. Dieser Reim ist noch nicht gemacht. Danach soll ein kleines Wägelchen kommen; das sollen zwei kleine Wildpferde ziehen, und darauf sollen folgende Schalksnarren sein: Lenntz und Caspar, die Bauern Meterschy und Dyweynndl. Und ein Knabe soll Fuhrmann sein, und alle sollen das Lobkränzchen aufhaben.«

[105] Zit. nach: G. Hirth: *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten*, Bd. 1, S. 195.
»Ebenso soll danach ein kleines Wägelchen gemacht werden. Darauf sollen folgende Natürliche Narren sein: Gylyme, Pock, Gülichisch, Caspar, Hanns Wynnter, Guggeryllis. Und ein Maultier (zwei Esel) solle(n) das Wägelchen ziehen, und ein Knabe soll Fuhrmann sein.«

[106] Die Chronik der Grafen von Zimmern, Bd. 2, S. 131 ff.

[107] Die Chronik der Grafen von Zimmern, Bd. 3, S. 338 f.

[108] Die Chronik der Grafen von Zimmern, Bd. 3, S. 112.

[109] Die Chronik der Grafen von Zimmern, Bd. 2, S. 266.

[110] Die Chronik der Grafen von Zimmern, Bd. 3, S. 339.

[111] Die Chronik der Grafen von Zimmern, Bd. 1, S. 239.

[112] A. F. Nick: *Die Hof- und Volksnarren*, Bd. 1, S. 351.

[113] Eine detaillierte Darstellung des Forschungsstandes in der Gonella-Frage mit vollständigen Angaben der Primärquellen findet sich bei: E. Welsford: *The Fool*, S. 335 f. (Anm. p. 130, 1).

[114] Zit. nach: E. Welsford: *The Fool*, S. 336.

[115] L. Gonse: *Le nouveau Palais des Musées à Vienne*, S. 403.

[116] H. Hanckel: *Narrendarstellungen im Spätmittelalter*, S. 351 f.

[117] Vgl. Abb. 33.

[118] Zur Identifizierung der Radierung von Daniel Hopfer als Porträt des Kunz von der Rosen: E. Tietze-Conrat: *Dwarfs and Jesters in Art*, S. 107, Nr. 66.

[119] E. Tietze-Conrat: *Dwarfs and Jesters in Art*, S. 61.

[120] A. F. Nick: *Die Hof- und Volksnarren*, Bd. 1, S. 175 ff.

[121] Über Kunz von der Rosen: H. Bebelius: *Facetiarum libri tres*, 2. Buch, S. 49a; H. Zincgref: *Der Teutschen Scharpfsinnige Kluge Sprüch*, Teil 2, S. 5; J. W. Fugger: *Spiegel der Ehren des Ertz-Hauses Österreich*, Buch 5, Kap. 35, S. 980 ff., Buch 6, Kap. 14, S. 1273, Kap. 19, S. 1360, Kap. 22, S. 1386; C. F. Flögel: *Geschichte der Hofnarren*, S. 190 ff.

[122] Vgl. E. Welsford: *The Fool*, S. 143.

[123] A. F. Nick: *Die Hof- und Volksnarren*, Bd. 1, S. 270 f.

[124] A. F. Nick: *Die Hof- und Volksnarren*, Bd. 1, S. 270.

[125] H. Sachs: *Klaus Narren drey grose wunder in der stat zv Leipzig*, in: Sämtliche Fabeln und Schwänke, hg. v. Edmund Goetze, Bd. 2, Nr. 306, S. 359–362.

[126] Vgl. J. Agricola: *Sybenhundert und fünfftzig teutscher Sprichwörter*, Nr. 58; J. Pauli: *Schimpf und Ernst*, S. 388 ff., Nr. 47, 48, 49; J. L. Weidner: *Teutsche Apophthegmata*, Teil 4, S. 268.

[127] G. Könnecke: *Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur*, S. 107.

[128] E. Welsford: *The Fool*, S. 145 f.

[129] Weitere Beispiele nennt: E. Welsford: *The Fool*, S. 339 (Anm. p. 145, 1).

[130] Vgl. B. Könneker: *Wesen und Wandlung der Narrenidee*, S. 248 ff.

[131] Zur Geschichte der Gesellschaft: E. von Wattenwyl: *Die Gesellschaft zum Distelzwang*, Bern 1935.

[132] *Die Gesellschaft zum Distelzwang*, in: Der Bund, Nr. 169, Bern 1977.

[133] E. Welsford: *The Fool*, S. 270.

[134] A. F. Nick: *Die Hof- und Volksnarren*, Bd. 1, S. 213 f.

[135] E. Tietze-Conrat: *Dwarfs and Jesters in Art*, S. 34 ff.

[136] J. Allgeyer: *Anselm Feuerbach*, Bd. 2, S. 342 f.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1
Kaiser Maximilian I. zwischen Kanzler und Narr, Relief vom »Goldenen Dachl« in Innsbruck von Niklaus Türing (1500), Original im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. (Einbandvorderseite u. Seite 8)

Abbildung 2
Moriskentanz, Holzschnitt von Hans Leinberger (um 1525), Wien, Albertina. (Seite 10)

Abbildung 3
Turnier zweier Könige (Detail), Zeichnung aus einem mittelalterlichen Hausbuch aus dem Besitz der Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee, pag. 20 b. (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts). (Seite 11)

Abbildung 4
»Hie machet der künig Peleus den Jason gewaltig über das land Thesalia«, Holzschnitt aus: Columna: »Ein hübsche histori vō der küniglichen stat troy wie si zerstorett wart«, Straßburg 1499, gedruckt v. Bartholomäus Kistler. Reproduziert in: A. Schramm (Hrsg.): Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 20 (= Die Straßburger Drucker, II. Teil), Leipzig 1937, Taf. 240, Abb. 1852. (Seite 12)

Abbildung 5
Das Urteil des Salomon, Kupferstich des sogenannten Meisters FVB (niederländisch, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts), Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. (Seite 13)

Abbildung 6
Narr vor König David, Initial zum Psalm 52 aus einer Psalterhandschrift der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. lat, 1392. (Seite 15)

Abbildung 7
Hofnarr vor König David, Miniatur aus einem Psalter Karls VIII. (spätes 15. Jahrhundert), Paris, Bibliothèque nationale. (Seite 18)

Abbildung 8
Reinigung des aramäischen Heerführers Naaman vom Aussatz, Mittelstück eines Flügelaltärchens von Cornelis Engelbrechtsz (frühes 16. Jahrhundert), Wien, Kunsthistorisches Museum. (Seite 20)

Abbildung 9
Martyrium der heiligen Apollonia, Miniatur von Jean Fouquet aus den »Heures d'Stienne de Chevalier« (um 1460), Chantilly, Musée Condé. (Seite 22)

Abbildung 10
»Vom endkrist«, Holzschnitt zu Kapitel 103 aus: Sebastian Brant: Das Narrenschiff, Basel 1494, Basel, Universitätsbibliothek. (Seite 25)

Abbildung 11
Eva im Narrenschiff, Holzschnitt aus: La grant nef des folles selon les cinq cens de nature, composée selon l'évangile du Monseigneur Mathieu, Paris um 1500, Paris, Bibliothèque nationale, In-4°, Rés. m. Yc. 750, fol. 5. (Seite 26)

Abbildung 12
Narrenmutter mit ihren sieben Söhnen, bemalter hölzerner Teller (1528), wahrscheinlich oberrheinisch, Innsbruck, Schloß Ambras, Inv. Nr. P 4955. (Seite 27)

Abbildung 13
Narr und Tod aus dem Großbaseler Totentanz, Original zerstört. Kupferstich von Matthäus Merian (1621), in: Todten-Tantz . . ., Frankfurt/M. 1725, bei Joh. B. Andreae und H. Hort. (Seite 28)

Abbildung 14
Der Narr und das Mädchen, Radierung von Hans Sebald Beham (1540), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Kupferstichkabinett, STN 614. (Seite 30)

Abbildung 15
Der Tod in Narrengestalt und das Mädchen, Kupferstich von Hans Sebald Beham (1541), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Kupferstichkabinett, STN 615. (Seite 31)

Abbildung 16
Narr mit Sanduhr als Wappenträger, Wappenscheibe Wattenwyl (1525), ehemals Museum Thun/Schweiz (gestohlen), reproduziert nach: Paul Boesch: Die Schweizer Glasmalerei (= Schweizer Kunst, Bd. 6), Basel 1955, S. 135, Abb. 74. (Seite 32)

Abbildung 17
Narr mit Kind als Brunnenfigur, Narrenbrunnen (1540), Ettlingen (Original heute im Markgräflichen Schloß). (Seite 33)

Abbildung 18/I
Medaillon in der Ettlinger Brunnensäule, Narrenbrunnen (1540). (Seite 34)

Abbildung 18/II
Der badische Hofnarr Hans von Singen, Medaille von Friedrich Hagenauer (1533/34). (Seite 34)

Abbildung 19
Tod in Narrengestalt und Königin, Holzschnitt aus der Folge der 48 Todesbilder von Hans Holbein d. J. (1526), Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett. (Seite 35)

Abbildung 20/I
»Alter Hausschmuck« der Fürsten von Hohenlohe, reproduziert nach: J. Albrecht: Mittelalterliche Kleinodien des Hohenlohischen Gesammthauses, in: Archiv für Hohenlohische Geschichte, Bd. 2, 1870, S. 374, Taf. I. (Seite 36)

Abbildung 20/II
»Alter Hausschmuck« der Fürsten von Hohenlohe, Detail: Narrenkopf-Anhänger. (Seite 37)

Abbildung 21
Ein römischer Kaiser und ein Narr im Triumphwagen, Holzschnitt aus: Hans Vintler: Die Pluemen der Tugent, Augsburg 1486, gedruckt von Johann Blaubirer. (Seite 38)

Abbildung 22
Bildnis Kaiser Maximilians I., Kupferstich von Lukas van Leyden (1520), Wien, Albertina. (Seite 41)

Abbildung 23
Höfischer Hochzeitszug, Miniatur zum Monat April aus dem Kalendarium des »Breviarium Grimani« (um 1520), Venedig, Biblioteca San Marco. (Seite 43)

Abbildung 24
Der Jüngling und der Tod, Kupferstich des sogenannten Hausbuchmeisters (um 1480), Wien, Albertina. (Seite 44)

Abbildung 25
Markolf und Bolikana am Fenster, Kupferstich des Monogrammisten bxg (15. Jahrhundert), Wien, Albertina. (Seite 46)

Abbildung 26
Markolf und Bolikana beim Tanz, Kupferstich des Monogrammisten bxg (15. Jahrhundert), reproduziert nach: Max Lehrs: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. 8, Tafelband, Wien 1932, Taf. 227, Nr. 549. (Seite 47)

Abbildung 27
Der Narr als Warner, Holzschnitt eines unbekannten Meisters (1543), Gotha, Sammlung des Schloßmuseums. (Seite 49)

Abbildung 28
Schlacht am Morgarten mit warnendem Narren, Illustration aus der Chronik des Diebold Schilling für Rudolf von Erlach in Spiez (entstanden 1480–1484), Bern, Stadtbibliothek. (Seite 50)

Abbildung 29
Ständetreppe, Kupferstich von Gerhard Altenbach (17. Jahrhundert), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett. (Seite 52)

Abbildung 30
Krüppel und Bettler, Federzeichnung von Hieronymus Bosch, Wien, Albertina. (Seite 55)

Abbildung 31
Die Krüppel, Gemälde von Pieter Bruegel (1568), Paris, Louvre. (Seite 56)

Abbildung 32
Seite aus einem Stundenbuch von 1480 (Gent), vielleicht für Edward V., Prince of Wales, London, British Museum, Add. MS 54782, f. 67. (Seite 57)

Abbildung 33
Der Wagen mit den Schalksnarren, Holzschnitt von Hans Burgkmair aus dem »Triumph Kaiser Maximilians« (1516–1519), Wien, Albertina. (Seite 62 f.)

Abbildung 34
Der Wagen mit den natürlichen Narren, Holzschnitt von Hans Burgkmair aus dem »Triumph Kaiser Maximilians« (1516–1519), Wien, Albertina. (Seite 64 f.)

Abbildung 35
Musizierender Narr, Kupferstich des sogenannten Meisters des Bileam (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts), Karlsruhe, Kunsthalle (Originalgröße nur 37×26 mm). (Seite 68)

Abbildung 36
Der ferraresische Hofnarr Gonella (?), wohl niederländisch (15. Jahrhundert), Wien, Kunsthistorisches Museum. (Seite 70)

Abbildung 37
Maximilians Hofnarr Kunz von der Rosen, Kupferstich von Daniel Hopfer, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. (Seite 72)

Abbildung 38
Der sächsische Hofnarr Claus von Rannstedt, Gemälde von Hans Sebald Lautensack (?) (1530), ehemals München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (gestohlen), Reproduktion nach einem Archivfoto. (Seite 73)

Abbildung 39
Titelblatt der ersten Ausgabe des Volksbuches von Claus Narr, hg. v. Magister Wolfgang Büttner, Eisleben 1572. (Seite 75)

Abbildung 40
Wappen der Gesellschaft zum Distelzwang, Bern, Haus der Gesellschaft zum Distelzwang, Gerechtigkeitsgasse Nr. 79 (seit 1405, neu erbaut 1700–1702 von Samuel Jenner und Hans Heinrich Tribolet). (Seite 77)

Abbildung 41/I
Trinkgefäß der Gesellschaft zum Distelzwang, Goldschmiedearbeit von G. Mader (Überlingen, 16. Jahrhundert), Bern, Historisches Museum Bern, Inv. Nr. 2630. Ansicht mit geschlossenem Deckel. (Seite 78)

Abbildung 41/II
Trinkgefäß der Gesellschaft zum Distelzwang, Ansicht mit abgenommenem Deckel. (Seite 79)

Abbildung 42
Begräbnis eines Hofnarren, Aquarell von Anselm Feuerbach (1877), Speyer, Historisches Museum der Pfalz, Inv. Nr. HM 1968/11 (Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, aus ehemaligem Reichsbesitz). (Seite 83)

Abbildung auf Einbandrückseite
Porträt eines Narren, möglicherweise eines Hofnarren, Gemälde von Pieter Aertsen (?) (um 1550), Privatbesitz Dr. Mezger.

Literaturverzeichnis

Agricola, Johannes: *Sybenhundert und fünfftzig teutscher Sprichwörter, verneuwert und gebessert*, Hagenau 1534 (Reprogr. Nachdr. Hildesheim / New York 1970).

Albrecht, Joseph: *Mittelalterliche Kleinodien des Hohenlohischen Gesammthauses*, in: Archiv für Hohenlohische Geschichte, Bd. 2, 1870.

Allgeyer, Julius: *Anselm Feuerbach*, 2. Aufl. hg. v. Carl Neumann, 2 Bde., Berlin / Stuttgart 1904.

Baldass, Ludwig: *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1932.

Bebelius, H.: *Facetiarum libri tres*, Tübingen 1561.

Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis, ed. socii Bollandiani, Brüssel 1898 ff.

Bibliotheca Sanctorum, ed. Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, Rom 1961 ff.

Boesch, Paul: *Die Schweizer Glasmalerei* (= Schweizer Kunst, Bd. 6), Basel 1955.

Borcherdt, Hans Heinrich: *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig 1935.

Bossert, Helmut Th. / Storck, Willy F.: *Das Mittelalterliche Hausbuch nach dem Originale im Besitze des Fürsten Waldburg-Wolfegg-Waldsee*, Leipzig 1912.

Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff*, mit Einleitung, Kommentar und Anhang, hg. v. Friedrich Zarncke, Leipzig 1854.

Breviarium Grimani, Faksimileausgabe der Miniaturen und Kommentar, hg. v. Andreas Grote, Berlin 1973.

Büttner, Wolfgang: *Sechshundert sieben und zwantzig Historien von Claus Narrenn*, Eisleben 1572.

Canel, A.: *Recherches historiques sur les fous des rois de France*, Paris 1873.

Capelli, Adriano: *Lexicon abbreviaturarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Mailand [6]1961.

Danckert, Werner: *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*, Bern / München 1963.

Delen, Adrien Jean Joseph: *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces Belges des origines jusqu'à la fin du 18e siècle*, Bd. 1, Paris / Brüssel 1924.

Die Chronik der Grafen von Zimmern, hg. v. Hansmartin Decker-Hauff, 4 Bde., Stuttgart / Konstanz 1964 ff.

Doutrepont, Georges: *La littérature Française à la cour des ducs de Bourgogne* (= Bibliothèque du XVe siècle, Bd. 8), Paris 1909.

Fischer, Hermann: *Schwäbisches Wörterbuch*, zu Ende geführt von Wilhelm Pfleiderer, 6 Bde., Tübingen 1904–1931.

Fleischhauer, Werner: *Hypothesen zur Herkunft des »alten Hausschmucks« der Fürsten von Hohenlohe*, in: Nachrichtenblatt des Hauses Hohenlohe, Dezember 1979.

Flögel, Carl Friedrich: *Geschichte der Hofnarren*, Liegnitz / Leipzig 1789.

Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, dt. v. Ulrich Köppen, Frankfurt/M. 1973.

Fugger, J. J.: *Spiegel der Ehren des Ertz-Hauses Österreich*, hg. v. Siegmund von Birken, Nürnberg 1668.

Geisberg, Max: *Der Meister E. S.* (= Meister der Graphik, Bd. 10), Leipzig [2]1924.

Geisberg, Max: *The German single-leaf woodcut 1500–1550*, Bd. 3, neu hg. v. Walter L. Strauss, New York 1974.

Glück, Gustav: *Bruegels Gemälde*, Wien 1932.

Gonse, Louis: *Le nouveau Palais des Musées à Vienne*, in: Gazette des Beaux-Arts, 3. periode, t. 6, p. 403.

Grimm, Jacob u. Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854 ff.

Halliwell-Phillips, J. O. (Hrsg.): *Nugae poeticae*, London 1844.

Hanckel, Hadumoth: *Narrendarstellungen im Spätmittelalter*, Diss. (masch.), Freiburg i. Br. 1952.

Haseloff, Günther: *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert*, Kiel 1938.

Herford, Charles H.: *Studies in literary relations of England and Germany in the 16th century*, Cambridge 1886.

Hirth, Georg: *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten*, Leipzig / München 1882 ff.

Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, dt. v. Kurt Köster, Stuttgart [11]1975.

Könnecke, Gustav: *Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur*, Marburg 1887.

Könneker, Barbara: *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant – Murner – Erasmus*, Wiesbaden 1966.

Künzig, Johannes: *Die alemannisch-schwäbische Fasnet*, Freiburg i. Br. 1950.

Lehrs, Max: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, 9 Bde., Wien 1908–1927.

Le Roux de Lincy, Antoine Jean Victor: *Le livre des proverbes français*, 2 Bde., Paris 1859.

Maeterlinck, Louis: *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Brüssel 1907.

Maßmann, Hans Ferdinand: *Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen, ihrer Bilderfolge und ihren gemeinsamen Reimtexten*, Stuttgart 1847.

Meuche, Hermann / Neumeister, Ingeburg: *Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges. 50 Blätter aus der Sammlung des Schloßmuseums Gotha*, Reproduktionen-Mappe und Kommentarband, Leipzig 1976.

Mezger, Werner: *Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum*, in: Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtsforschung, hg. v. Hermann Bausinger u. a. (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 51), Tübingen 1980, S. 43–87.

Mezger, Werner: *Der Ambraser Narrenteller von 1528. Ein Beitrag zur Ikonographie der spätmittelalterlichen Narrenidee*, in: Zeitschrift für Volkskunde 2/1979, S. 161–180.

Mezger, Werner: *Fasnacht, Fasching und Karneval als soziales Rollenexperiment*, in: Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtsforschung, hg. v. Hermann Bausinger u. a. (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 51), Tübingen 1980, S. 203–226.

Muschg, Walter: *Die Schweizer Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts*, Zürich 1941.

Nick, A. Friedrich: *Die Hof- und Volksnarren*, 2 Bde., Stuttgart 1861.

Ohly, Friedrich: *Synagoge und Ecclesia, Typologisches in mittelalterlicher Dichtung*, in: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S. 312–337.

Pauli, Johannes: *Schimpf und Ernst*, hg. v. Hermann Österley, in: Bibliothek des Lit. Vereins in Stuttgart, Bd. 85, Stuttgart 1866.

Rigollot, Jerome: *Monnaies inconnues des évêques des innocens, des fous, et de quelques autres associations singulières du même temps*, Paris 1837.

Ritter, Eugen: *Rottweils Fasnacht einst und jetzt*, Rottweil [2]1935.

Rosenfeld, Hellmut: *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*, Köln / Graz [2]1968.

Rott, Hans: *Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof bis zur Gründung Karlsruhes*, Karlsruhe 1917.

Sachs, Hans: Sämtliche Fabeln und Schwänke, in chronologischer Ordnung nach den Originalen herausgegeben von Edmund Goetze, 6 Bde. Halle 1893–1913.

Schmid, Heinrich Alfred: *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, 3 Bde. Basel 1945–1948.

Schramm, Albert (Hrsg.): *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Leipzig 1922 ff.

Schramm, Percy Ernst: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Bd. 2 (= Schriften der Monumenta Germaniae Historica 13/II), Stuttgart 1955.

Schramm, Percy Ernst: *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens, von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum »Nachleben« der Antike*, Stuttgart 1958.

Schubring, Paul: *Cassoni – Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Text- und Tafelband, Leipzig 1915.

Swain, Barbara: *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*, New York 1932.

Tietze-Conrat, Erika: *Dwarfs and Jesters in Art*, London 1957.

Vintler, Hans: *Die Pluemen der Tugent* (Druck 1486), hg. v. Jgnaz Zingerle (= Ältere Tirolische Dichter, Bd. 1), Innsbruck 1874.
Volbeding, J. E.: *Art. »Goldenes Vließ«* in: Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste, hg. J. S. Ersch u. J. G. Gruber, Erste Section A–G, 73. Theil, Leipzig 1861, S. 241–245.

Waldmann, Emil: *Die Nürnberger Kleinmeister* (= Meister der Graphik, Bd. 5), Leipzig 1910.
Wander, Karl Friedrich Wilhelm: *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, 5 Bde., Leipzig 1867–1880 (Reprint 1964).
Wattenwyl, Eduard von: *Die Gesellschaft zum Distelzwang*, Bern 1935.
Weidner, J. L.: *Teutsche Apophthegmata*, Teil 1–5, Amsterdam 1653–1655.
Welsford, Enid: *The Fool. His social and literary history*, London 1935 (Reprint 1968).
Wesselski, Albert: *Narren, Gaukler und Volksliebblinge*, 5 Bde., Berlin 1910–1920.
Witkowski, Gustave Joseph: *L'art profane à l'église*, Paris 1908.
Wright, Thomas / Halliwell-Phillips, J. O. (Hrsg.): *Reliquiae antiquae*, 2 Bde., London 1841–1843.
Würtz, Hans: *Das Seelenleben des Krüppels*, Leipzig 1921.

Zincgref, Julius Wilhelm: *Der Teutschen Scharpfsinnige Kluge Sprüch, Apophthegmata genant*, Straßburg 1626.

*Bildnachweis**

I Bildvorlagen aus Museen und öffentlichen Sammlungen

Albertina, Graphische Sammlung, Wien: Abbildungen 2, 22, 24, 25, 30, 33, 34.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: Abbildung 38.
Biblioteca San Marco, Venedig: Abbildung 23.
Bibliothèque nationale, Paris: Abbildungen 6, 7, 11.
British Museum, London: Abbildung 32.
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: Abbildungen 14, 15, 29.
Historisches Museum, Bern: Abbildungen 41/I, 41/II.
Historisches Museum der Pfalz, Speyer: Abbildung 42.
Kunsthalle, Karlsruhe: Abbildungen 18/II, 35.
Kunsthistorisches Museum, Wien: Abbildungen 8, 36.
Kunstmuseum, Basel: Abbildung 19.
Louvre, Paris: Abbildung 31.
Musée Condé, Chantilly: Abbildung 9.
Schloß Ambras, Innsbruck: Abbildung 12.
Schloßmuseum, Gotha: Abbildung 27.
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin: Abbildungen 5, 37.
Stadtarchiv, Ettlingen: Abbildungen 17, 18/I.
Stadtbibliothek, Bern: Abbildung 28.
Universitätsbibliothek, Basel: Abbildung 10.
Universitätsbibliothek, Tübingen: Abbildung 13.
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck: Einbandvorderseite und Abbildung 1.

II Übernahmen aus Veröffentlichungen (vergleiche Literaturverzeichnis)

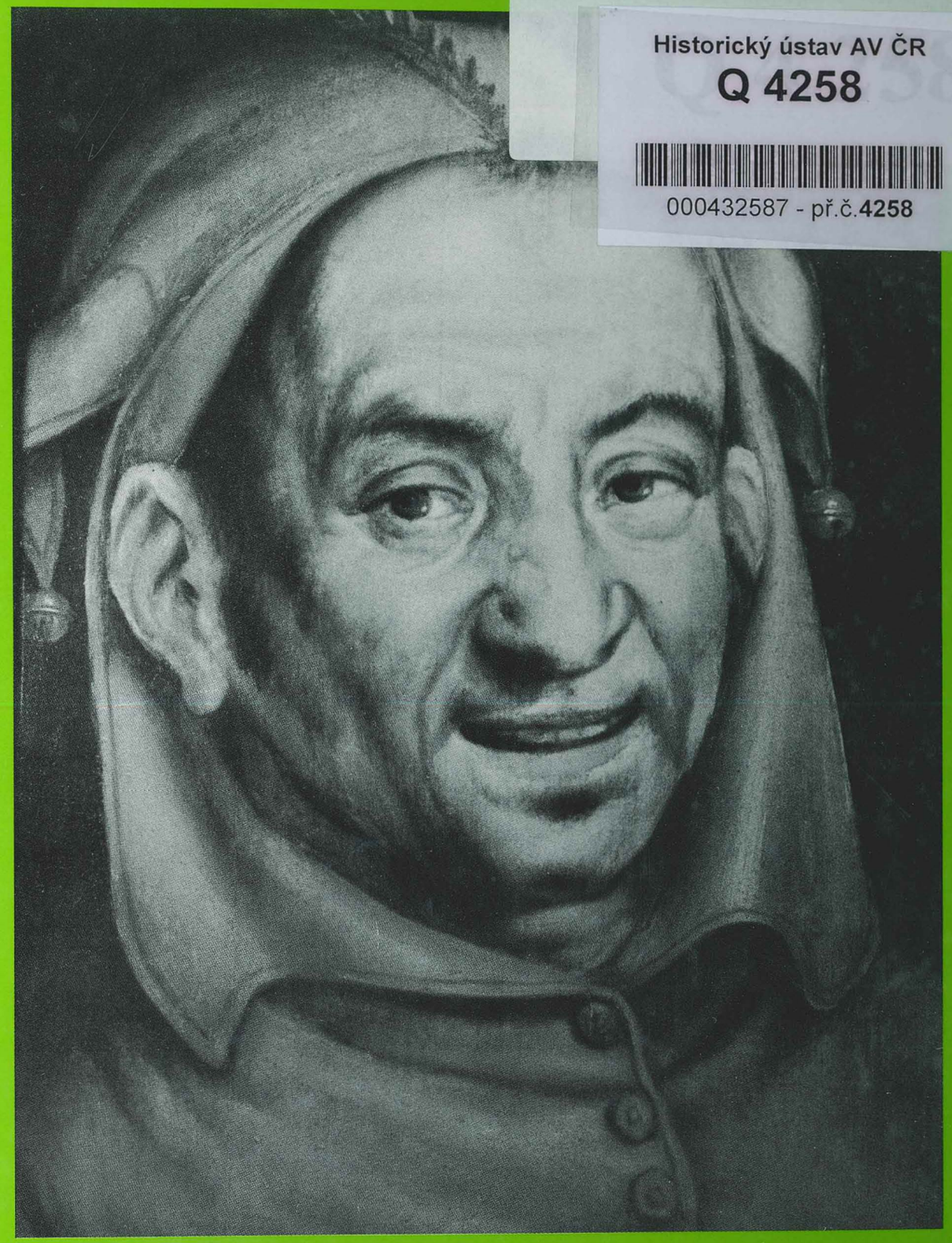
Albrecht, Archiv für Hohenlohische Geschichte, Bd. 2, S. 374, Tafel I: Abbildungen 20/I, 20/II.
Boesch, Die Schweizer Glasmalerei, S. 135: Abbildung 16.
Bossert/Storck, Das mittelalterliche Hausbuch, Tafel 23: Abbildung 3.
Könnecke, Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur, Marburg 1887, S. 107: Abbildung 39.
Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. 8, Tafelband, Tafel 227, Nr. 549: Abbildung 26.
Schramm, A. (Hrsg.), Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 20, Tafel 240, Nr. 1852: Abbildung 4.
Schramm, A. (Hrsg.), Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 23, Tafel 129, Nr. 592: Abbildung 21.

III Fotos vom Verfasser

Abbildung 40.
Einbandrückseite.

* Vergleiche Abbildungsverzeichnis.

Historický ústav ČSAV



Historický ústav AV ČR
Q 4258
000432587 - př.č.4258

WERNER MEZGER HOFNARREN IM MITTELALTER

WERNER MEZGER

Hofnarren im Mittelalter

Universitätsverlag Konstanz GmbH