



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

KINDER DER LUNA

THEATERHISTORISCHE BILDQUELLENFORSCHUNG ZUR IKONOGRAPHIE DES
GAUKLERS IM HÖFISCHEN UND STÄDTISCHEN KONTEXT DES 15. JAHRHUNDERTS IM
DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM

Verfasserin ODER Verfasser

ANETA BIALECKA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie

Wien, August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317 315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theaterwissenschaft
Betreuerin / Betreuer: O. Univ.-Prof. Dr. W. Greisenegger

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	3
1. EINLEITUNG	6
1.1. QUELLEN	10
1.2. BEGRIFFE	12
1.3. METHODEN	14
2. DIE STERNWISSENSCHAFTEN IM MITTELALTER	22
2.1. DER PLANET MOND	26
3. DIE FIGUR DES GAUKLERS IM MITTELALTERLICHEN HAUSBUCH	35
3.1. DER MEISTER DES AMSTERDAMER KABINETTS	37
3.2. DAS LUNA-GEDICHT	38
3.2.1. DAS PLANETENKINDERGEDICHT DES MÖNCH VON SALZBURG	41
3.2.2. DIE PLANETENKINDERVERSE DES OSWALD VON WOLKENSTEIN	45
3.3. DAS LUNABILD - ERSTE BETRACHTUNG	50
3.4. DIE GAUKLER-MINIATUR	56
3.5. DAS BILD DES SOL UND DER VENUS	60
4. DER PRAESTIGIATOR IN DEN STÄDTISCHEN BILDERN	66
4.1. DIE BASELER HOLZSCHNITTE	67
4.2. KALENDARISCHES HAUSBUCH - MS. GERM. FOL. 244	73
4.3. ZWISCHEN LUNA UND SATURN: DIE SOZIALE DEKLASSIERUNG DES GAUKLERS	75
5. DER GAUKLER UND DER NARR - DIE HÖFISCHEN BILDER	81
5.1. <i>DE SPHAERA</i> - MS. LAT. 209	82
5.2. KUPFERSTICHE DES BACCIO BALDINI	84

6. DAS LUNABILD - ZWEITE BETRACHTUNG	89
6. 1. DER QUACKSALBER	90
6. 2. DER FAHRENDE SCHÜLER	98
6. 2. 1. DAS NETZ	103
7. EXKURS - DIE FIGUR DES FAHRENDEN SCHÜLERS IN DRAMATISCHEN UND GRAPHISCHEN WERKEN DES 16. JAHRHUNDERTS	115
7. 1. <i>DER FAREND SCHUELER IM PARADEISS UND DER FAREND SCHUELER BANNT DEN TEUFEL</i> VON HANS SACHS	116
7. 2. <i>ALUTA</i> VON GEORGIUS MACROPEDIUS	121
7. 3. KINDER DER LUNA IN NIEDERLÄNDISCHEN GRAPHIKSERIEN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS	123
ZUSAMMENFASSUNG	129
BIBLIOGRAPHIE	130
BILDNACHWEIS	142
BILDANHANG	143
LEBENS LAUF	201

VORWORT

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist eine Federzeichnung aus dem sog. *Mittelalterlichen Hausbuch* (1470-1490), die, bis dato von der Theaterwissenschaft unbeachtet, durch zahlreiche Lexika und kulturhistorische Publikationen wanderte. Das Bild der Luna, der römischen Mondgöttin, die in die mittelalterliche Ikonographie übernommen wurde, ist hier nicht nur stilistisch gesehen von aussergewöhnlich hoher Qualität, sondern erweist sich als ein wertvolles theaterhistorisches Dokument - nicht nur, was primär die Wiedergabe theatraler Praxis spätmittelalterlicher Quacksalber und fahrender Schüler betrifft, es zeigt vielmehr geradezu programmatisch die Eingliederung dieser Gruppe in die Gesellschaft des 15. Jahrhunderts.

Die Betrachtung theatraler Praxis und sozialer Klassifikation erfolgt in meinem Text auf zwei parallelen Ebenen: der höfischen, zu der die Lunazeichnung des *Mittelalterlichen Hausbuches* gehört, und der städtischen, die derartige Illustrationen erfindet und vermarktet. Das höfische Lunabild ist vorläufiges Endprodukt einer städtischen Entwicklung und ohne diese nicht denkbar. Es rezipiert die städtische Sichtweise, aber naturgemäß verändert es diese Perspektive zugunsten einer präzisen Schilderung darstellerischer Techniken und sozialer Eingliederung.

Die behandelten städtischen Bilder entstammen zumeist Blockbüchern¹, die astronomisch-astrologische Themenkomplexe behandelten. Nicht selten konnten diese Illustrationen aber auch als Einzelblätter kostengünstig produziert werden und dadurch eine umso stärkere Verbreitung und öffentliche Präsenz erreichen. Nach der Vermittlung der griechischen kosmologischen Abhandlungen durch die arabische Kulturwelt des 12. Jahrhunderts in Westeuropa gelangt das astronomische Wissen ausserhalb der naturwissenschaftlichen Kreise im ausgehenden Mittelalter zu grosser Popularität und massenhafter Verbreitung. Dies geschieht, indem die komplexen antiken Kenntnisse der Sternwissenschaften auf sehr vereinfachte und nicht selten humorvolle Weise gerade auch in Form von Bildern vermarktet werden. Die ersten Druckereien suchten zunächst nach simplen Bildtypen, die das Bedürfnis des Bürgertums nach astrologischem Wissen abdecken würden. Wahrscheinlich in den Druckereien von Basel oder Konstanz wird schliesslich ein Bildkonzept ausgearbeitet, das sogar seine Rezeption an italienischen

¹ Frühe Buchform, bei der Illustrationen und Text aus einer Holzplatte geschnitten werden. Die gedruckten Seiten (Illustrationen) konnten auch durch handschriftlich eingetragene Texte bereichert werden. Entstanden und verbreitet um die Zeit der Erfindung des Buchdrucks, vgl. Jakobi-Mirwald (1997), S. 108.

Fürstenhöfen erleben wird: die sog. Planetenkinderbilder werden um etwa 1430 erfunden. Die Darstellung der Personifikation eines Planeten und der unter seiner Patronanz Geborenen vermittelt einerseits Reste des astrologischen Wissens der Antike, andererseits liefert sie uns historisches Material, nicht selten im Sinne von Realienkunde. In erster Linie soll vorliegende Arbeit ausgewählte Bildquellen als theaterhistorische Dokumente bestimmen, sichern und auswerten. Diesen Vorgang erleichtert die Tatsache, dass es sich erstens um Originalwerke handelt, und dass zweitens ihre Provenienz und ihre Entstehungsbedingungen zum Teil nachweisbar sind. Andererseits gehören diese Illustrationen einem Bildtypus an, dessen konventionalisiertes und schematisches Bildprogramm die berechnete Frage aufwirft, ob sich hier tatsächlich um brauchbares theaterhistorisches Material handeln kann. Die erheblichen methodischen Probleme des Umgangs mit Bildern innerhalb der Theaterwissenschaft werden in einem einführenden Kapitel genauer thematisiert und in den weiteren Ausführungen berücksichtigt. Weiters sollen in einem komparativen Versuch sowohl die städtischen Holzschnitte als auch die höfischen Miniaturen in Hinblick auf die Figuren des Quacksalbers und des fahrenden Schülers untersucht werden. Was dabei zu beachten ist, sind die Kommunikationsmodelle der urbanen Öffentlichkeit und der höfischen Privatsphäre.

Die theaterhistorische Erforschung der Figur des Quacksalbers, die sich in den letzten Jahren intensiviert, fokussiert ihre Aufmerksamkeit überwiegend auf eine Kompilation der wenigen historischen Überreste der Neuzeit.² Die zögerliche Behandlung des mittelalterlichen Wundarztes fand, so weit ich das überblicken kann, zuletzt in den achtziger Jahren im Rahmen philologischer und kulturwissenschaftlicher Untersuchungen³ über die Fahrenden statt, was sicherlich zum Teil an der schwierigen Quellenlage liegt. Diese Beiträge schildern überwiegend ein allgemeines soziologisches Bild diskriminierter Randgruppen. Die zahlreichen soziokulturellen Kollektive des Mittelalters, die ihre Existenz aus verschiedenen Gründen am Rand der Gesellschaft positioniert sahen, wurden hinsichtlich ihrer künstlerischen Relevanz missachtet, was bereits Rudolf Münz kritisierte.⁴ Gerade hier scheint es mir notwendig, auf die deutschsprachige Literatur des

2 Vgl. Gerda Baumbach (Hg.), *Theaterkunst und Heilkunst*, Köln, Weimar, Wien 2002; M. A. Katritzky, *Women, medicine and theatre 1500-1750*, Hampshire 2007, hier ausführliche Bibliographie.

3 Antonie Schreier-Hornung, *Spielleute, Fahrende, Aussenseiter*, Göppingen 1981; Wolfgang Hartung, *Die Spielleute*, Wiesbaden 1982; Walter Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck, Neu-Rum 1983; Franz Irsigler, Arnold Lassota, Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker, Köln 1984.

4 Münz (2002), S. 364-365. Eine differenzierte Sicht auf die vorhandene Quellenlage bei Ernst Schubert, *Fahrendes Volk im Mittelalter*, Bielefeld 1995.

ausgehenden 19. Jahrhunderts und der Zwischenkriegsjahre einzugehen, sie neu zu sichten, da sie heute kaum bekanntes Material enthält.⁵ Natürlich ist hier ein kritisches Lesen erforderlich und ein neuer methodischer Ansatz notwendig, handelt es sich doch um vorwiegend philologische Aufsätze, die jedoch der Theaterhistoriographie relevantes Material in Bezug auf diese soziale Randständigkeit liefern können.

Mit den höfischen und städtischen Planetenkinderbildern wurde ein universales Gesellschaftsmodell des Spätmittelalters entworfen. In diesem historisch-kulturellen Kontext etabliert sich eine bis dahin nicht vorhandene ikonographische Tradition in der Darstellung des fahrenden Gauklers. Diese kunsthistorische Figur soll nun anhand eines weitgefassten Theatralitätsbegriffs untersucht werden.

Anschließend möchte ich Herrn Prof. W. Greisenegger, meinem Betreuer, für wichtige Literaturhinweise und klärende Gespräche, die mich auf den interdisziplinären Wegen begleiteten und zu einem Abschluss führten, danken.

⁵ Vgl. Münz (1998), S. 104-140.

1. EINLEITUNG

Noch vor 1450, also der Gutenbergschen Buchdruckerfindung, erscheinen auf dem süddeutschen Buchmarkt Holzschnitte mit einem schnell sehr beliebten Motiv, jenem der so genannten "Planetenkinder": Relativ preiswerte Illustrationen mit der personifizierten Darstellung eines der sieben im Mittelalter bekannten Planeten⁶ in Begleitung seiner Untertanen, jener Berufsgruppen und Sozialschichten, denen er/sie Charaktereigenschaften, Fähigkeiten, Gewohnheiten und äussere Merkmale verleiht. Die spätere massenhafte Produktion dieser Blätter sorgte auf populäre Weise für eine Verbreitung dieses im 15. Jahrhundert sehr beliebten astronomisch-astrologischen Wissens, das zum laizistischen Bildungsstandard einer wohlhabenden städtischen Bevölkerung gehörte.

Die oberdeutschen Städte beziehen aus dem Handel (Stoffe, Edelmetalle), dem Bergbau, der Verarbeitungsindustrie und den hochentwickelten spezialisierten Handwerkszweigen (z. B. Feinmechanik, Uhrenbau) enorme Gewinne.⁷ Der wirtschaftliche Aufschwung ermöglicht die Gründung zahlreicher neuer Bildungsstätten, die zu fortschreitender Alphabetisierung führen. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts existieren im deutschsprachigen Raum mehr Universitäten als im restlichen Europa.⁸ Die wachsende Nachfrage nach Information in Form von Text und Bild führt zur Entwicklung handwerklich-mechanischer Vervielfältigungstechniken, einerseits den Einblattholzschnitten aus Süddeutschland, wo Texte und Illustrationen in einem einzigen Druckstock geschnitten wurden, andererseits dem Buchdruck aus Mainz.

Der Holzschnittdruck war zwar allgemein verbreitet und geläufig, aber recht aufwändig und damit quantitativ begrenzt.⁹ In dieser Technik produziert man vor allem Einzelblätter und die bereits erwähnten Blockbücher. Zum Verkauf wurden vor allem Werke mit religiösen Themen angeboten: Armenbibeln und Sterbeanweisungen. Aber auch die zahlreichen profanen Schriften, etwa Jahreskalender, Almanache, Reiseführer für Pilger oder lateinische Grammatiken, waren sehr gefragt.

Die Erfindung der Planetenkinderbilder ist geographisch und zeitlich ziemlich genau bestimmbar: Konstanz oder Basel um 1430 setzen den Anfang einer rasanten Bildverbreitung, die in den nächsten Jahrzehnten den gesamten südwestlichen

⁶ Das astronomisch-astrologische Wissen des Mittelalters verzeichnete sieben Planeten: Saturn, Jupiter, Mars, Merkur, Venus sowie Sonne und Mond, die als Planeten betrachtet wurden. Vgl. LdM (1993), Bd. 6, Artikel 'Planeten', Sp. 2201-2206.

⁷ Blume (2000), S. 158, 176.

⁸ Ebenda, S. 176.

⁹ Hanebutt-Benz (2006), Bd. 8, S. 48-50.

deutschsprachigen Raum erfassen wird.¹⁰

Zwischen 1350 und 1460 ist Konstanz eine der wohlhabendsten Städte Oberdeutschlands und Konzentrationspunkt beträchtlichen bürgerlichen Vermögens. Die verkehrsgünstige Lage der Stadt trägt zu ihrer Stellung als blühendem Handelsort bei, der zudem noch über eine ausgeprägte Flachs- und Leinenproduktion verfügte.¹¹ Für den Handel, der sich von Frankreich stärker nach Italien verlagert hatte, ist in Genua die Konstanzer Elle das gebräuchliche Maß. Vor allem für den Handel mit Italien baut die Stadt 1388 ein riesiges Kaufhaus.¹² Durch das zwischen 1414 und 1418 in Konstanz abgehaltene Konzil zur Überwindung des abendländischen Schismas wird die Stadt zu einem wichtigen Schauplatz europäischer Kirchengeschichte und Politik. Konstanz zählte zu dieser Zeit zwischen 6.000 und 8.000 Einwohnern, bei besonderen Anlässen bis zu 30.000 Menschen. In den Konziljahren musste die Stadt bis zu 72.000 Gäste aufnehmen.¹³ Der finanzielle Erfolg des Konzils für Konstanz war dadurch gesichert, erwiesen sich die folgenden Jahre auch als weniger lukrativ.

Konstanz ist freie Reichsstadt und Bischofssitz. Eine freie Stadt definiert sich über die Reichsunmittelbarkeit, das heisst, dass die Stadt keine Steuern an den jeweiligen Landesherrn, sondern direkt an den Kaiser abführt. Da Konstanz gleichzeitig eine Bischofsstadt ist, zahlt man hier jeweils eine Hälfte der Steuern an den Bischof, die andere an den Kaiser. Mit der hohen Abgabesumme wurde vor allem die Mittelschicht, Handwerker und Kaufleute, belastet. Dies führte zu einer unproportionalen Vermögensverteilung. Zentral für das Patriziat waren die Akkumulation von Kapital, ihre Kreditwürdigkeit und das Ausschalten der Konkurrenz, was wiederum mit einer Akkumulation von Kompetenz zusammenhing.¹⁴ Neun Zehntel des Vermögens der Stadt lagen in den Händen der Patrizierzunft, die ihre Gewinne aus dem Fernhandel schöpfte, während zwei Drittel der Stadtbewohner am Rande oder unterhalb des Existenzminimums lebten.¹⁵ Zumindest bis zur Reformationszeit ist die Zentralität von Konstanz im Bodenseegebiet unangreifbar.

Die wichtigsten Auftraggeber von Druckwerken nun waren das städtische Patriziat, der Adel aus der Region und die Bischöfe. Um 1418 zählt die Stadt Konstanz 5.000 Einwohner, darunter sind 400 Geistliche, was einen starken Einfluss auf die Produktion

10 Blume (2000), S. 176.

11 Brockhaus Enzyklopädie (2006), Bd. 15, Artikel 'Konstanz', S. 467.

12 Moser (1997), S. 12.

13 Ebenda, S. 13.

14 Wunder (1992), S. 75.

15 Ebenda.

liturgischer Bücher haben musste.¹⁶ Konstanz besitzt hochqualitative Schreibstuben, die ein breites Publikum beliefern konnten: Fabeln, Legenden, Epen und naturwissenschaftliche Handschriften wurden angeboten. In Konstanz findet die Tradition der Weltchronik ihre Fortsetzung, eine eigene Stadtchronik wird konzipiert.¹⁷

Was Basel betrifft, so profitierte die Stadt in erster Linie von der Erschließung des Gotthardpasses (die erste Holzbrücke über die Reuss wurde um 1230 erbaut), die Basel und Zürich neue Handelswege erschloss. Historisch gesehen handelt sich hier um ein Gebiet, das um 1430 von den Kräften der Eidgenossenschaft und jenen der Habsburger, die ihre Vorlanden immer weiter ausbauten, stark umkämpft war. Seit der Intensivierung der Landesherrschaft unter Albrecht I. und Leopold I. geriet der Bund¹⁸ zunehmend in Konflikt mit den Habsburgern. 1315 kam es zur ersten militärischen Konfrontation: In der Schlacht am Morgarten konnte die Eidgenossenschaft das österreichische Heer schlagen.¹⁹ Entscheidend war der Sieg der Bünde von Sempach 1386 im Rahmen des oberdeutschen Städtekrieges: Dadurch konnten sich in Folge die Waldstätte und Luzern ihre Reichsunmittelbarkeit sichern.²⁰ Zwischen der Eroberung des habsburgischen Aargaus 1415 und dem Beginn der Burgunderkriege 1474 bildete sich gleichzeitig das feste Staatssystem der Schweiz heraus.²¹ Die Eidgenossenschaft gelangte nach erfolgreich überstandener innerer Krise im Toggenburger Erbschaftskrieg zwischen Zürich und Schwyz 1440-46/50, einem letzten Versuch der Habsburger, die verlorenen Gebiete wiederzugewinnen, zu internationalem Ansehen vor allem durch die unerwarteten Siege über Karl den Kühnen von Burgund bei Grandson und Murten im Jahr 1476 und bei Nancy 1477.²²

Bezeichnend für das 14. und 15. Jahrhundert war der Rückgang des niederen Adels, dessen Stellung die Städte übernahmen, während sich die bäuerlichen Bewegungen gegen den gesamten Adel richteten. Sie waren in den Alpen und den Voralpen erfolgreich, scheiterten aber an den städtischen Territorialbildungen, den einzigen des Spätmittelalters, die auf Dauer Bestand hatten.²³

16 Moser (1997), S. 14.

17 Ebenda.

18 "Im 13. Jahrhundert kristallisierten sich drei Bündnissysteme von Städten und Talschaften heraus: Bünde der Städte Bern und Freiburg im Üechtland im burgundischen Raum, der 'Ewige Bund' der Waldstätte - die 'Urkantone' im Gotthardgebiet mit Uri, Schwyz und Unterwalden -, am Bodensee die von Zürich und anderen Städten. Diese Bünde, besonders der Bund der Waldstätte, widersetzten sich den Absichten der Habsburger, ein geschlossenes Territorium zu schaffen." In: Hotz (u. a.) (2006), Bd. 7, S. 438.

19 Vgl. ebenda, S. 438-440.

20 Ebenda, S. 440.

21 Ebenda, S. 441.

22 Ebenda, S. 442-443.

23 Ebenda, S. 441.

Vor dem Hintergrund dieser Ereignisse erwarb 1392 die Bürgerschaft von Großbasel die von Bischof Friedrich von Blankenheim an die österreichischen Herzöge verpfändete Stadt Kleinbasel am rechten Rheinufer. Dieser Kauf sicherte die Unabhängigkeit der Stadt, die noch bis etwa 1362 unter der weltlichen Herrschaft der Bischöfe stand, welche schließlich in den Jahren zwischen 1521 und 1585 endgültig beendet wurde.²⁴ Bereits 1450 gingen die Zünfte aus einem Konflikt mit dem Baseler Bischof siegreich hervor und übernahmen die Stadtregierung, schon Ende des 14. Jahrhunderts hatte sich die Stadt vom Bischof auch die wichtigsten Herrschaftsrechte gesichert: Münz- und Zollrecht sowie Schulheissengericht.

Zwischen 1400 und 1450 kaufte Basel weitere Gebiete an. 1433 begann die Papierfabrikation, nachdem bis dahin Lein-, Baumwoll- und Wollweberei vorherrschend gewesen waren.²⁵ In den Jahren 1431-1449 wird das Baseler Konzil abgehalten, das die Spannungen zwischen Papst Eugen IV. und den Hussiten in der Superioritätsfrage zu lösen versuchte, und bei dem schließlich die päpstlich-kuriale Macht erheblich beschnitten wurde.²⁶

1460 kommt es zur Gründung der Baseler Universität durch Papst Pius II., der etwa dreissig Jahre zuvor das schwache Interesse der Baseler an den Wissenschaften kritisiert hatte²⁷: die erste Hochschule im Gebiet der heutigen Schweiz.²⁸ Im Jahre 1462 wird der Buchdruck eingeführt.²⁹ 1471 verlieh Kaiser Friedrich III. der Stadt das Messeprivileg. Es kommt zu einem kulturellen Aufschwung, was durch die Anwesenheit von Intellektuellen und Künstlern wie Erasmus von Rotterdam, Paracelsus, Sebastian Brant und Hans Holbein d. J. in der Stadt bewiesen wird.³⁰

Es überrascht kaum, dass sich eine aufstrebende Stadt, die sich von den Naturkatastrophen und Epidemien des 14. Jahrhunderts, schließlich dem verheerenden Brand von 1356 erholt hat, mit Hilfe neuer Medien wie den Baseler Holzschnitten selbstbewusst der Öffentlichkeit präsentiert. Diese Werke stehen am Beginn der Blütezeit dieser Stadt. Im Venusbild der Baseler Planetenkinderbilder von 1430 wurde das Wappen der Stadt abgebildet, was Dieter Blume zu der Annahme veranlasste, der Bilderzyklus könne nur von dort stammen. Wie bereits erwähnt, handelt es sich jedoch um eine Serie,

24 Brockhaus Enzyklopädie (2006), Bd. 3, Artikel 'Basel', S. 323.

25 Ebenda.

26 Büssem/Neher (1977), S. 256.

27 Boos (1877), S. 245.

28 Brockhaus Enzyklopädie (2006), Bd. 3, Artikel 'Basel', S. 323.

29 Ebenda.

30 Ebenda.

die im Laufe des 15. Jahrhunderts europaweit sehr stark rezipiert und reproduziert wurde.

1. 1. QUELLEN

Der überwiegende Teil der in dieser Arbeit verwendeten Quellen besteht aus Bildmaterial. Zur ersten Gruppe dieser Dokumente gehören Holzschnitte, die in den städtischen Druckereien für städtische Käufer hergestellt wurden. Die urbane Obrigkeit, die sich zum Teil der antiken Ikonographie bedient, entwirft eine Gesellschaftsordnung, die sie mit der Eloquenz antiker Attribute zu legitimieren sucht. Diese Bilder sind als Instrumente zur Bildung der öffentlichen Meinung in Bezug auf eine kollektive Identität und ihre Repräsentanz ausserhalb des Stadtterritoriums zu sehen. Welche gesellschaftliche Ordnung wird hier manifestiert, welche Rolle schreibt man dem fahrenden Gaukler innerhalb dieses Systems zu, und wie wird er dargestellt? Das sind jene Fragen, auf die hier Antworten gesucht werden sollen.

Die zweite Gruppe des untersuchten Bildmaterials stellen Zeichnungen, Miniaturen und Graphiken dar, die in den höfischen Werkstätten bzw. für den höfischen Gebrauch hergestellt wurden. Im Gegensatz zu den städtischen Werken werden diese privat genutzt, als Unterhaltungs- oder Bildungsquellen. Wenn auch für einen beschränkten, intimen Leser- und Betrachterkreis bestimmt, zeigen diese Bilder doch auch eine detaillierte und differenzierte Sicht auf die Figur des fahrenden Gauklers, die sich für eine theaterhistorische Arbeit als von großer Signifikanz erweist.

Diese Bildquellen sollen nun vor allem ihrem ikonographischen Programm folgend analysiert und einer komparatistischen Betrachtung unterzogen werden. Dabei sind immer die theaterhistorische Perspektive und Fragestellung bestimmend, wobei kunsthistorische Erkenntnisse, soweit sie für die theaterhistorische Problematik relevant sind, herangezogen werden.

Sowohl die städtischen Holzschnitte als auch die höfischen Miniaturen werden von Texten begleitet, den sogenannten Planetenkindergedichten. Es handelt sich hierbei mehrheitlich um gereimte Verse, die auf einfachste Weise das Gedankengut der mittelalterlichen Astrologie, den Einfluss der Planeten auf den Einzelnen veranschaulichen. Da diese Texte in der Regel zunächst von einem Schreiber kopiert und erst dann durch den Stecher oder Miniator durch Bilder ergänzt wurden, sind diese Darstellungen auch als Reaktion auf die schriftliche Vorlage zu sehen. Es wäre aber falsch, sie ausschließlich als illustratorische

Fortsetzung der Gedichte zu sehen, da sie vielmehr selbständige, von der Schrift emanzipierte Zeugen spätmittelalterlicher Realität sind. In unserem Zusammenhang ist die Reaktion der Illustratoren auf die Textvorlage von Interesse, wie sie diese verstehen und interpretieren, was sie auslassen oder hinzufügen.

Diese bildlichen und schriftlichen Gesellschaftsutopien, die im Planetenkinder-Zyklus entworfen werden, bedürfen aber einer realhistorischen Überprüfung. Anhand von schriftlichen Verordnungen und Polizeiberichten sollen die Gesellschaftsentwürfe der Planetenkinderbilder in Hinsicht auf den fahrenden Gaukler relativiert werden.

Das Motiv des spielenden Quacksalbers und Fahrenden Schülers erscheint in der deutschsprachigen und niederländischen Literatur des späten 15. Jahrhunderts in Form populärer Schwanklieder. Dort sind erstaunliche Parallelen zum Lunabild aus dem *Mittelalterlichen Hausbuch* zu finden, als ginge es um eine schriftliche Fortsetzung oder Ergänzung dieser Illustration. Es scheint, dass der Fahrende Schüler bereits im Spätmittelalter, und dies nicht nur auf den deutschsprachigen Raum begrenzt, literarische Umriss gewann.

In den späteren Fastnachtspielen Hans Sachs' sowie in den Bauernspielen des Niederländers Georgius Macropedius kommt es zu einer neuen und kritischen Bewertung des Fahrenden Schülers, die teils deutliche Anzeichen von Diskriminierung und Ausgrenzung trägt. Darüber hinaus sind in diesen Texten Hinweise darauf zu finden, dass der Fahrende Schüler nicht nur ein dankbares Thema für die moralisierende Gesellschaftskritik der städtischen Obrigkeit bot, sondern auch eine große Popularität unter der Bevölkerung genoss und für einen sicheren Bühnenerfolg sorgte. Diese abschließende Untersuchung wird von einigen niederländischen Stichen unterstützt, die eine ähnliche Entwicklung bezeugen.

1. 2. BEGRIFFE

Im Frühmittelalter diente der lateinische Terminus *ioculator* als Bezeichnung für den Unterhaltungskünstler jeglicher Art, den man im Deutschen mit den Formeln *Gaukler*, *Spielmann* übersetzte.³¹ Im Hochmittelalter zeichnete sich allerdings eine Entwicklung ab, die das komplexe Verständnis von *ioculator* in den hauptsächlich künstlerisch tätigen Gaukler und den musizierenden Spielmann trennte.³² Diese Begriffsspaltung erfolgte offensichtlich einer Berufsspezialisierung folgend, die neuen Markterfordernissen unterlag. Zahlreiche Dokumente aus dem 14. Jahrhundert belegen die Entstehung von neuen künstlerischen Berufen, wie jenem des Seiltänzers oder des Tierdresseurs. Auch bei dem ursprünglich in Personalunion singenden und sprechenden Künstler lassen sich im Spätmittelalter ähnliche Tendenzen nachweisen: Meister der Wortkunst, sind die Herolde bei Turnieren wie auch höfischen Festen anzutreffen, wo sie u.a. Sagen vortrugen und ihre Wappenkenntnisse in epischer Form darboten. Die berufliche Transformation unter den Musizierenden hingegen hing nicht zuletzt mit der Entwicklung der Städte zusammen, die in ihre Dienste Musikanten, etwa die Stadtpfeifer, aufnahmen.³³ Zu ihren Aufgaben gehörten nicht nur die musikalische Begleitung von Festivitäten, sondern auch repräsentative (z. B. das Begleiten von Gesandten) wie auch militärische Funktionen (Stadttürmer).

Diese getrennten Begriffskategorien des Gauklers und des Spielmanns gelten auch für diese Arbeit und werden in diesem Sinne angewendet.

Der in den neunziger Jahren von Rudolf Münz eingesetzte italienische Begriff der *giulleria* darf jedoch mit dem deutschen Gaukler nicht verwechselt werden. Der Münzsche Terminus meint eine erweiterte ideologisch-ästhetische Dimension³⁴ des hochmittelalterlichen Gauklerwesens. Münz vereint unter dieser Bezeichnung männliche Sozietäten, zu denen er die klerikalen Bettelorden (wie Dominikaner und Franziskaner), die Bettlerorden (Cerretani, Bubenorden, Freiheiter), die im Laufe des 15. Jahrhunderts zunehmend durch die Stadtoberkeit organisiert und kontrolliert wurden, und die

31 "Il termine 'giullare' è una denominazione generica, che comprende una vasta gamma di performer, la cui esistenza è documentata sia nelle fonti letterarie sia nell'arte figurativa: cantastorie, suonatori, mimi, pantomimi, buffoni, equilibristi, giocolieri, prestigiatori, acrobati, danzatori, contorsionisti, ammaestratori di animali, incantatori di serpenti e marionettisti." In: Pietrini (2001), S. 57. Vgl. Münz (1998), S. 279.

32 LdM (1993), Bd. 7, Artikel 'Spielmann', Sp. 2112. Vgl. Friedrich Vogt, *Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter*, Halle a. S. 1876; Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960; ders., *Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck 1983; Margit Bachfischer, *Musikanten, Gaukler und Vaganten*, Augsburg 1998.

33 Ernst (1945), S. 126. Vgl. Martin Voegelis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500-1800*, Geneve 1979.

34 Münz (1998), S. 279-283. Vgl. Münz (2002), S. 365-366.

sogenannten fiktiven oder "falschen" Orden (Eberhardiner, Goliarden) zählt.³⁵ Letztgenannte gelten für Münz als Botschafter oder Vermittler einer "anderen Welt" als Ausdruck sozialer Utopien: Sie repräsentieren das Körperliche, die elementaren Grundbedürfnisse des Menschen und werden als Bewahrer der Erinnerung an ein "Goldenes Zeitalter", wie es sich etwa im Sinne des Topos vom Schlaraffenland ausdrückt, begriffen.³⁶ Diese Inhalte manifestieren sich in einem formal-ästhetischen Gefüge: durch das Einsetzen grotesker Körpersprache, die Benutzung von Sondersprachen wie Rotwelsch, die Bildung von Sozietäten, die klerikale Ordensstrukturen tradieren, wobei der Begriff des Ordens im Spätmittelalter eine komplexe Bedeutung hatte und innerhalb der laizistischen Kultur häufig vorkam.³⁷ Diese Problem wird noch im Laufe dieser Arbeit genauer besprochen.

Die Existenz der "falschen" Orden wird durch literarische Quellen jedoch nur angedeutet, nicht aber nachgewiesen. Das niederrheinische Schwankgedicht *Der Bubenorden* aus dem Jahr 1505 etwa, von dem mehrere Kopien nachweisbar sind, geht auf eine niederländische Vorlage, *Den reghel van Aernouts arme broederen* aus dem späten 15. Jahrhundert zurück.³⁸ Als erster Bruder dieses Ordens wird in der niederrheinischen Version Eberhard genannt, womit der Bubenorden (Bettlerorden) in der Nachfolge der Eberhardiner (fiktiver Orden) erscheint. Diese Verknüpfung zeigt bereits, dass die Münzsche Kategorisierung sich als problematisch erweist. Zeitgenössische Berichte bestätigen die Annahme von wechselseitigen, unterstützenden oder ergänzenden sozialen Interaktionen zwischen den Fahrenden, die auf ihre schwierige gesellschaftliche und ökonomische Stellung in der mittelalterlichen Ständeordnung zurückzuführen sind.³⁹

Neben der Figur des Quacksalbers, dem, wie bereits erwähnt, in den letzten Jahren einige eingehende theaterhistorische Untersuchungen gewidmet worden sind, tritt in Zusammenhang mit den Planetenkinderbildern die Gestalt des Fahrenden Schülers als theaterhistorisches Phänomen auf. Während beim Quacksalber die kreative Dualität von Heilen und Spielen die Forschungsgrundlage darstellt, scheint im Fall des Fahrenden Schülers die wechselseitige Beziehung zwischen Wissen und Spielen die Basis zu bilden. Im 12. und im 13. Jahrhundert waren es die vagierenden Kleriker auf der Suche nach Pfründen, ein soziales Randgruppensein fristend, die auf scharfe Kritik seitens der

35 Ebenda, S. 279.

36 Münz (1998), S. 282.

37 Ebenda, S. 282-283.

38 Frantzen (1920), S. 78. Vgl. Kluge (1901), S. 31-35; Frantzen/Hulshof (1920), S. XXIII.

39 Schubert (1995), S. 245.

Geistlichkeit stießen⁴⁰, im 15. und im 16. Jahrhundert sind es die Fahrenden Schüler, die von Klerus und städtischer Obrigkeit scharf verurteilt und ausgegrenzt werden.

Wie den Fahrenden Schüler die spätmittelalterliche Gesellschaft sah, bezeugen einige schriftliche Quellen, die noch besprochen werden. Die Figur des Fahrenden Schülers wird unter Kategorien wie Zauberkünstler, aber auch Schwindler und Landstreicher, der Amulette verkauft, sich auf Zauberformeln, Wunderkuren und Teufelsbannerei versteht, zusammengefasst. Mehrfach wird wiederholt, dass diese scholaren als Abzeichen ein gelbes Netz oder Band trugen, als Mitglieder eines großen Verbandes.⁴¹ Diese hier kurz skizzierten Phänomene zeigen, dass es sich bei diesen Fahrenden um ein sozio-kulturelles Phänomen handelt, das nun im Kontext der Theatralität des Lebens, des Münzschen >Theaters<, das sich "betont und bewusst 'unnatürlich', d.h. supra-artifiziell"⁴² gibt, untersucht werden soll.

1. 3. METHODEN

1410 fand ein Gerichtsprozess zwischen den Mönchen von St. Denis und den Domherren von Notre-Dame statt; Gegenstand war ein Streit um die Reliquien des hl. Dionysius, des Nationalheiligen Frankreichs. Die Geistlichen der Pariser Kathedrale besaßen die Schädelkalotte des im 3. Jahrhunderts enthaupteten Bischofs. Der Überlieferung nach, argumentierten sie, traf der Henker nicht den Nacken, sondern trennte die obere Schädelhälfte des Heiligen ab, in deren Besitz sie jetzt waren. Hingegen waren die Mönche von St. Denis überzeugt, über die vollständige Reliquie samt dem enthaupteten Kopf in seiner Gänze zu verfügen. Einer anderen Legende nach soll Dionysius den abgetrennten Kopf aufgehoben, ihn gewaschen haben und noch einige Kilometer bis zum heutigen Kloster, seiner Grabstätte, gegangen sein. Beide Seiten haben im Laufe dieses Prozesses Kunstwerke, darunter auch Miniaturen, als Beweisstücke vorgelegt. Die Domherren behaupteten etwa, dass die Beile, mit denen man den Heiligen enthauptete, recht stumpf gewesen seien. Diese Tatsache sollten die von ihnen gesammelten Bildquellen bestätigen.

Elisabeth Vavra, die eingehend die Rolle der Bilder in der mittelalterlichen Gesellschaft untersuchte, bemerkt dazu, dass das Bild die Funktion eines erzählenden Textes

40 Hampe (1902), S. 51; Frantzen (1920), S. 61ff.

41 HandWdA (1936-1987), Bd. 2, Artikel 'fahrender Schüler', Sp. 1123.

42 Kotte (1998), S. 6. Weiters Münz (1998), S. 66-81.

übernimmt und "den Beweiswert einer Schriftquelle"⁴³ erreicht. Es ist heute schwierig, festzustellen, ob diese Vorgangsweise im 15. Jahrhundert üblich war oder ob es sich hier um ein Präzedenzfall handelt. Die weiteren Ausführungen Vavras würden eher ersteres nahelegen. Man hatte nämlich die Bildquellen bzw. Kunstwerke nach festgelegten Kriterien auszusuchen: Entscheidend waren "das Alter des Kunstwerkes, Kontinuität der Darstellungsweise, Öffentlichkeit und Sichtbarkeit der Aufstellung des Werkes und Entstehung vor der aktuellen Kontroverse"⁴⁴. Abgesehen von den sicherlich zentralen Datierungsfragen galten eine detaillierte ikonographische Untersuchung und die Einordnung eines Kunstwerkes in eine bestimmte Darstellungstradition als unabdingbar. Eine ikonographische Analyse eines Kunstwerkes, die heute beinahe ausschließlich in das Fach der Kunstgeschichte fällt, galt offensichtlich als übliche Vorgangsweise der Verteidiger und Kläger. Das heisst, dass Kunsterzeugnisse nicht allein als isolierte Kunstwerke betrachtet wurden, dass ihr Anteil am öffentlichen Leben (im Kirchengebäude oder in der Stadt) ihnen eine zusätzliche und besondere Autorität verlieh, die auf die rechtliche Ebene einfließen und sie sogar steuern konnte.

Das Erschließen eines Kunstwerkes im realienkundlichen Sinne, in seiner ursprünglichen Bedeutung und Zweckmäßigkeit, wird zunächst durch die Historiker des 19. Jahrhunderts postuliert, die einer Kunstgeschichtsschreibung gegenüberstanden, die vor allem mit den Termini der Form und des Stils arbeitete. Der deutsche Historiker Droysen begann als einer der ersten, die Kunstwerke der Obhut der Kunstgeschichte zu entziehen:

Als der große Historiker Johann Gustav Droysen 1868 in seiner *Historik* einen Grundriss des historischen Arbeitens veröffentlichte, waren für ihn die Denkmäler der Bildenden Kunst, von den ägyptischen Pyramiden bis zu Renaissancemedailen, zunächst einmal anschauliche Quellen für die Geschichtsschreibung (und nicht die Kunstgeschichtsschreibung).⁴⁵

Bilder zählten aber dazu noch nicht.⁴⁶ Erst mit dem Beginn der kulturhistorischen Arbeit Jacob Burckhardts ändert sich die Forschungslage und erreicht eine Vertiefung:

Auch für Droysens Zeitgenossen Jacob Burckhardt war dies so. Weil Burckhardts Geschichtsschreibung jedoch in einer Kulturgeschichte mündete, wurden die Denkmäler aus der Vergangenheit zu mehr als nur einer Quelle für das Vergangenheitsverständnis. Er erkannte, dass in Kunstwerken Menschenbild und einstige Gestalt unverändert (oder jedenfalls rekonstruierbar)

43 Vavra (1999), S. 27.

44 Ebenda.

45 Bauer (2004), S. 12.

46 Keyser (1935), S. 8.

überdauern können, so wie die Gestalt des jungen Mannes in Hugo von Hofmannsthals metaphorischer Erzählung vom Bergwerk in Falun. Für Burckhardt war der Weg der neueren Geschichte ein Werk zur Freiheit in der Kultur. Das bedeutet, dass für ihn Kunstwerke nicht nur Dokumente für einen Geschichtsverlauf waren, sondern das letztliche Ziel einer menschlichen Selbstverwirklichung in Wahrheit.⁴⁷

Dadurch kann der Aspekt der Zeitlosigkeit eines Kunstwerkes in Bezug auf die menschliche Existenz in ihrer Diachronie wissenschaftlich verwertet werden.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird es aber die Kunstgeschichte sein, die Impulse in der Betrachtung der Kunstwerke, von ästhetischen Fragen abstrahierend, setzt. Als man 1930 im Hamburger Planetarium die Ausstellung *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde* eröffnet, sollte man die präsentierten Exponate weniger als Kunstwerke und mehr als historische Dokumente betrachten, so lautete die Devise der Organisatoren.⁴⁸ Die Sammlung des damals bereits verstorbenen Kunsthistorikers Aby Warburg bestand aus über hundert Objekten, zumeist Fotos von illustrierten Handschriften, Büchern, Zeichnungen und Holzschnitten wie auch Gipsabgüssen, Schaukästen und Modellen. Diese indirekte Vermittlungsweise von Kunstwerken erleichterte vielleicht die Aufforderung, die Exponate als historische Dokumente zu sehen. Die Ausstellung bestand aus 17 Etappen, die 4.000 Jahre astrologisch-kosmologischer Vorstellungswelten zusammenfassten. Jede der chronologisch angeordneten Abteilungen enthielt Bildbeispiele mit Kommentaren, die die für den jeweiligen Zeitraum charakteristische Weltkonzeption erklärten.

In den 1930er Jahren war dies ein völlig neuer Ausstellungstypus, den Warburg selbst zwischen Museum und Buch ansiedelte.⁴⁹ Relevant waren für ihn nicht bahnbrechende astronomische Entdeckungen und Erfindungen, sondern gerade "Zeiträume, in denen jene Paradigmenwechsel vorbereitet und der astrologisch-astronomischen Tradition unter Konflikten und Brüchen langsam abgerungen werden."⁵⁰ Es geht also um die Erschaffung einer Weltordnung, in der sich der Mensch orientieren könnte, um die Denkformeln, in denen er den Kosmos erfasst, und wie er seine eigene Rolle in ihm sieht:

Die Gestirne werden zu Göttern, zu Dämonen. Nach ihren Eigenschaften, ihrem sinnlich erlebten und erlittenen Bilde gliedert sich durch fortlaufende Analogien Natur und menschliches Leben. Eine Fülle derartiger Analogien durchbricht fortwährend die Grenzen unser heutigen Wissenschaftsgebiete: den einzelnen Sternbildern und Planeten werden feste Stellungen am

47 Bauer (2004), S. 12

48 Einführung, in: Warburg (1993), S. 11.

49 Ebenda, S. 12.

50 Ebenda.

Himmel zugeordnet, Abschnitte des Kalenders, Tage und Stunden, der Mensch selbst, die Glieder und Organe seines Körpers, Tiere, Pflanzen, Metalle, Ereignisse in Natur und Geschichte, abstrakte Begriffe. Zwischen allen herrscht eine magische Wechselwirkung, die den Menschen einerseits wohl zum tatsächlichen Herr über die Welt zu machen scheint, indem sie ihn alle Dinge im sinnlichen Bilde begreifen und ergreifen läßt, ihn aber auf der anderen Seite eben diesem Bilde, dem Dämon Mars oder Saturn ausliefert und unterwirft. Der bildhaft denkende Mensch wird so das Opfer der von ihm selbst geleisteten Ordnung.⁵¹

So begeistert schrieb über die Ausstellung einer der Schüler Warburgs, Fritz Rougemont. Aus heutiger Perspektive war diese Ausstellung methodisch gesehen an mehreren Stellen unrichtig, was etwa die Provenienz der Planetenkinderbilder aus dem Orient anbetrifft.⁵² Aber die Idee, Bilder als relevante, sprechende Zeugen anzusehen, ist im historischen Kontext als Pionierleistung anzusehen.

In den 1920er und 30er Jahren arbeiten die Historiker an einem methodologischen Umgang mit Bildern. I. E. Keyser nennt 1935 in dem Artikel *Das Bild als Geschichtsquelle* die Aufgaben der historischen Bildkunde: das Erfassen von Wesen (heute würde man eher von Gegenstandsbestimmung und -sicherung sprechen), Entwicklung, Bedeutung und Verwertung des Bildes.⁵³ Dabei bemerkt er, dass gerade Bilder imstande sind, historisch-kulturelle Phänomene anzudeuten, die so kein anderes Medium erfassen könnte, wie etwa Ideal- oder Repräsentationsbilder der frühmittelalterlichen Herrscher⁵⁴ schriftlich nicht belegbare Konflikte nachzeichnen können.⁵⁵ Es geht aber auch um grundlegende editionstechnische Fragen, die auch noch heute für Verwirrung sorgen.⁵⁶ P. E. Schramm etwa ruft zur Vorsicht auf bei Bildkopien oder Kopien von älteren Vorlagen, die nicht mehr als aktuell verstanden werden können.⁵⁷ Zentral ist die Unterscheidung von z.B. symbolischen Repräsentationsbildern des Frühmittelalters, die eher auf politische, geistige oder kulturelle Zusammenhänge Hinweise geben, aber weniger realienkundliche Informationen liefern, und realistischen Zeichnungen des Spätmittelalters, die eine Penetranz des Materiellen erwarten lassen dürfen. Dabei kann eine wörtliche Lesart, die einem Kunstwerk gegenüber inadäquat ist, zu vollkommen falschen Schlüssen führen, wie z. B. die Interpretation des *Mittelalterlichen Hausbuches* durch Norbert Elias in *Über den Prozess der Zivilisation*⁵⁸, wie der Kunsthistoriker Konrad Hoffmann veranschaulicht.⁵⁹

51 Rougemont (1993), S. 262.

52 Unterstützt von Fritz Saxl, Probleme der Planetenkinderbilder, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 48 (1919), Jg. 54, S. 1013-1021.

53 Keyser (1935), S. 5.

54 Ebenda, S. 25.

55 Vgl. Boockmann (1969), S. 31-33.

56 Vgl. Katritzky (2007), S. 45-58.

57 Schramm (1928), S. 432-433.

58 Elias (1993), S. 283-301.

59 Hoffmann (1996), S. 240-263. Vgl. Burke (2003), S. 48.

Elias hatte dieses Werk 1936 abgeschlossen und 1939 in Basel veröffentlicht. Den ersten Band seiner kulturwissenschaftlichen Untersuchung beschließt er mit dem Kapitel *Blick auf das Leben eines Ritters*, in dem er einige Zeichnungen des *Mittelalterlichen Hausbuches* als authentische Belege ritterlicher Kultur einstuft. Ikonographische Zeugnisse werden damit in eine kultur-, sozial- und mentalitätsgeschichtliche Forschungspraxis einbezogen, was etwa im letzten Jahrzehnt eine gängige Methode geworden ist.⁶⁰ Mit diesem Verfahren folgt er Burckhardt und Huizinga, die jeweils in ihren kulturwissenschaftlichen Arbeiten Kunstwerke als historische Quellen verwendeten.⁶¹ Die Bilder der Wolfegger Handschrift sollen nun seine These vom Zivilisationsprozess, den Wandel "von Fremdzwängen der feudalen Kriegergesellschaft zum Selbstzwang in der absolutistischen Hofgesellschaft und Stadtstruktur"⁶² belegen. Er nimmt an, ohne Berücksichtigung der zu diesem Zeitpunkt vorliegenden kunsthistorischen Untersuchungen, dass der Zeichner eine affirmativ-ritterliche Position einnehme und dass darüberhinaus diese Bilder wie momentane, authentische Lebenssequenzen zu verstehen seien.⁶³ Seine Bildbetrachtung ist von der Tatsache, dass wir es hier mit einem schematischen, vom spätmittelalterlichen Sternglaube abhängigen Bildprogramm zu tun haben, vollkommen losgelöst. Er berücksichtigt erstens nicht, dass die Auftraggeber zwar aus der höfischen Umgebung stammen, aber nicht adeliger Herkunft waren; zweitens liegen den Illustrationen ältere Vorlagen zugrunde, die, aneinander gereiht, ohne einen narrativen Zusammenhang zu ergeben, gerade dem von Elias postulierten sogenannten "Authentizitätsanspruch" widersprechen.⁶⁴ Drittens unterläuft der leicht satirische Zug einiger Zeichnungen, die distanzierte Stellung der Künstler den dargestellten Inhalten gegenüber Elias' affirmative Sichtweise des ritterlichen Lebens.⁶⁵ Die Fundamentalität der Studie von Elias soll damit aber auf keinen Fall in Frage gestellt werden, die Detailkritik betrifft lediglich seinen methodischen Umgang mit Bildquellen am Beispiel des *Mittelalterlichen Hausbuches*.

Dem wissenschaftlichen Umkreis Aby Warburgs entstammt Erwin Panofskys Schema der Bildinterpretation, das sich für die historischen Wissenschaften als äusserst wirksam

60 Hoffmann (1996), S. 246-247.

61 Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, Frankfurt/M. 1989; Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1975.

62 Hoffmann (1996), S. 246.

63 Ebenda, S. 247-249. Vgl. Burke (2003), S. 47.

64 Ebenda, S. 249-250.

65 Ebenda.

erweisen sollte und auch in dieser Arbeit ansatzweise angewendet wird.⁶⁶ Panofskys Verfahren besteht aus drei Ebenen: der vorikonographischen Beschreibung, der ikonographischen Analyse und der ikonologischen Interpretation eines Bildes.⁶⁷ Dieses Modell geht auf ein dreistufiges Schema des österreichischen Soziologen Karl Mannheim zurück, das jener 1921/1922 für seine *Weltanschauungsinterpretation* entwarf.⁶⁸ Die drei Stufen stellen ein sukzessives Erschließen des Kunstwerk dar und sind nur theoretisch zu scheiden.⁶⁹ In der ersten Phase von Panofskys Methode soll ein vollständiges visuelles Erfassen des Dargestellten, eine Identifizierung der Gegenstände, der Personen oder Ereignisse erfolgen. Im nächsten Schritt wird der historische Kontext, die Frage des Auftraggebers, des Künstlers, der Adressaten geklärt. Die ikonologische Interpretation schließlich versucht, die Bedeutung, die Prinzipien, den Gehalt, die Struktur eines Bildes zu erfassen, die politische, philosophische, religiöse, mentale etc. Grundstimmung einer Zeit, die durch den Künstler modifiziert und in einem einzigen Werk verdichtet wird. Der durch die Interpretation erschlossene Gehalt eines Bildes geht über die bewusste Intention des Künstlers hinaus, "er lässt sich in keiner Quelle zum Kunstwerk fassen."⁷⁰

Zentrales Anliegen Panofskys war das Einordnen eines Bildes als Kunstwerk in ein übergreifendes Netzwerk ideengeschichtlicher und symbolischer Interaktion.⁷¹ Das Bild wird zum kulturhistorischen Repräsentant einer Epoche. Die ikonographisch-ikonologische Methode wurde jedoch oft als intuitiv, spekulativ und unzuverlässig kritisiert.⁷² Spätere Kunsthistoriker werden sie einengen und auf das Bildprogramm beschränken.⁷³ Was Panofsky mit seiner Methode vernachlässigt, sind die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Kunstwerkes und seine Bindung an Sozialgruppen, was aber mittlerweile durch die Sozialgeschichte der Kunst immer stärker berücksichtigt wird.⁷⁴

Diese breiten Ausführungen zur historischen Bildkunde sollen zunächst der Autorin eine erste Orientierungshilfe beim Erarbeiten des methodischen Ansatzes liefern, da vergleichbare Untersuchungen aus der Perspektive der Theaterwissenschaften nicht

66 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939. Weitere Modifizierungen dieses Ansatzes siehe in: Panofsky (1994), S. 207.

67 Vgl. Theuerkauf (1991), S. 205; Burke (2003), S. 40ff.; Schreiber (2004), S. 32ff.; Krammer (2006), S. 23.

68 Karl Mannheim, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation*, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1 (15), 1921/1922, S. 236-274.

69 Eberlein (1996), S. 168.

70 Schreiber (2004), S. 34. Vgl. Krammer (2006), S. 23.

71 Theuerkauf (1991), S. 205.

72 Burke (2003), S. 46.

73 Ebenda, S. 42.

74 Theuerkauf (1991), S. 205.

vorhanden sind. Die theaterhistorische Bildquellenforschung ist dabei älter als das Fach selbst, der methodische Ansatz fehlt jedoch nach wie vor. Wolfgang Greisenegger weist in seiner Dissertation über den *Wandel der Farbigkeit auf dem Theater vom Mittelalter bis zur Goethezeit*⁷⁵ auf die lange Tradition des theaterhistorischen Arbeitens mit Bildern hin:

Schon relativ früh, nämlich in den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts machten die beiden Jesuiten Martin und Cahier auf die Zusammenhänge zwischen bildender Kunst und geistlichem Spiel aufmerksam. Ihre Arbeit war nicht so folgenreich wie die von Anton Springer, die dieser fünfzehn Jahre später in Wien verfaßte. Denn erst durch seine Anregung wurde im deutschen Sprachraum, sowie in Frankreich und Belgien, die Bedeutung dieser Zusammenhänge voll erkannt und in einer Fülle von Arbeiten zu untermauern getrachtet. Paul Webers Leipziger Dissertation aus dem Jahre 1893 zeigt bereits den Duktus, den die Forschung in den nächsten Jahrzehnten beibehalten sollte. Er erklärt das religiöse Schauspiel zu einer der Hauptquellen der bildenden Kunst.⁷⁶

Greisenegger kommt in seiner Untersuchung zu dem Fazit, dass die Heranziehung von Miniaturen als Quellenmaterial unmöglich sei⁷⁷, was in den 1970er Jahren britische Theatermediävisten indirekt bestätigen werden:

Noch bemerkenswerter ist eine Erkenntnis, die sich erst aus der Zusammenschau aller Bände der *EDAM Reference Series* [Early Drama, Art and Music, Anm. A.B.] ergibt: Manche Themen, die im Drama außerordentlich populär sind, kommen in der bildenden Kunst kaum vor. Erstaunlich selten scheinen z. B. Darstellungen der Hirten zu sein. So weit ich sehe, ist dieses Thema in den bisher erschienen Bänden der Serie nur viermal vertreten. Und dabei handelt es sich nicht etwa um die Anbetung der Hirten im Stall zu Bethlehem, sondern um die Erscheinung des Engels bei den Hirten auf dem Felde. Offenbar repräsentiert die bildende Kunst doch eine andere Frömmigkeitshaltung als das Drama: Wo letzteres auch die Haltung einfacher Menschen wiedergibt, die in Christus einen der ihren erblicken, bevorzugt erstere Szenen, in denen die übermenschliche Göttlichkeit Jesu zum Vorschein kommt.⁷⁸

Gerade die mittelalterlichen Bilder sind oft als Idealbilder zu verstehen, welche auf geistige Zusammenhänge und Vorstellungen aufmerksam machen, die ohne diese Illustrationen verloren gehen würden, wurden diese Ideale doch nicht verwirklicht.⁷⁹ Eine realienkundliche Vermittlung der Realität ist hier noch kein Thema, daher verwundert der Schluss Greiseneggerts nicht, geht es doch in den Bereichen Theater und bildliche Darstellung um zwei verschiedene ästhetische Gestaltungsprinzipien. Bei der

75 Wolfgang Greisenegger, *Wandel der Farbigkeit auf dem Theater vom Mittelalter zur Goethezeit*, Wien, Diss. 1964. Vgl. ders., *Untersuchungen zur theaterwissenschaftlichen Bildquellenforschung*, in: *Maske und Kothurn*, H. 2/3 (1967), S. 180-195; ders., *Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters*, Wien 1978. Weiters Werner Kelch, *Theater im Spiegel der bildenden Kunst*, Berlin 1938; Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance*, Graz 1990.

76 Greisenegger (1964), S. 14.

77 Ebenda, S. 23ff.

78 Diller (1992), S. 292.

79 Keyser (1935), S. 25.

mittelalterlichen Aufführungspraxis handelt es sich gerade um eine nicht-illusionistische Konvention: kein geschlossener Raum, keine Beleuchtung sind vorhanden; zudem hatte man es offensichtlich mit einem eher unruhigem Publikum zu tun, das nach kräftigeren Wirkungsmitteln verlangte.⁸⁰

Die städtischen Planetenkinderbilder werden nun primär als Idealbilder verstanden. Sie sollen eine neue Gesellschaftsordnung legitimieren, die die städtische Obrigkeit mit den modernen Mitteln des Druckes propagiert. Bei den höfischen Illustrationen hingegen, die ja ebenfalls eine Weltordnung repräsentieren, wird die materielle Realität von den ausführenden Künstlern ansatzweise genauer betrachtet.

Eine Theaterforschung, die abseits der Textualität auf eine visuelle Erfassung von Theaterphänomenen abzielt, gehört weiterhin trotz einiger wichtiger Schritte (W. Greisenegger, R. Münz, O. G. Schindler, S. Pietrini, M. Katritzky)⁸¹ zu einer peripheren Erscheinung der Theaterwissenschaften. Die Themen des 9. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, der im Oktober 2008 in Amsterdam stattfinden wird, zeigen jedoch, dass Aspekte wie etwa Geschichte und Funktion des Blicks, Dramaturgie der Bilder/visuelle Dramaturgie, Theaterikonographie in die theaterwissenschaftliche Zuständigkeit fallen. Die Diskussionen werden signifikanterweise die Begriffe *orbis pictus* und *theatrum mundi* unter dem Motto: *Welt-Bild-Theater. Perspektiven des 21. Jahrhunderts* umkreisen.⁸²

80 Diller (1992), S. 295.

81 Siehe die Bibliographie der vorliegenden Arbeit.

82 Siehe <http://www.theatrummundi.com>

2. DIE STERNWISSENSCHAFTEN IM MITTELALTER

Noch bis in die Spätantike hinein galt der Begriff der Astrologie zunächst als völlig identisch mit jenem der Astronomie. Erst im ausgehenden Altertum wurden sie als zwei getrennte Bereiche konzipiert: Unter "Astronomie" wurde nun lediglich die rein wissenschaftliche Beobachtung der Sterne und Planeten verstanden, unter "Astrologie" dagegen subsumierte man Sterndeutung und Zukunftsvorhersage. Die Astrologie wurde, im Gegensatz zur naturwissenschaftlichen Praxis der Astronomie, sukzessiv als Interpretin einer kosmologischen Zeichensprache begriffen, bedient sie sich doch der antiken Mythen zur Charakterisierung der Planeten, der vier Elemente und der zwölf Tierkreiszeichen.⁸³ Die Vorgänge des Makrokosmos werden in Beziehung zu innenmenschlichen, also mikrokosmischen Erfahrungen gesetzt. Der Astrologie lag die Überzeugung zugrunde, jeden Zeitpunkt qualitativ so bestimmen zu können, dass sich für jeden Menschen mit Hilfe seines Horoskops eine körperlich-seelische Prägung und Entwicklungstendenz ableiten lassen.

Die astronomischen Kenntnisse des Frühmittelalters waren noch rudimentär, da die zentralen wissenschaftlichen Werke der Antike, wie etwa der *Almagest* des Ptolemaios, mit dem Untergang der spätantiken römischen Kultur verloren gingen. Die Beschäftigung mit den Himmelskörpern wurde in mehreren Konzilen verboten. Lediglich in den Klöstern wurden astronomische Texte mit praktischem Hintergrund zur Zeitbestimmung und Herstellung von Kalendern angefertigt. Da genaue astrologische Tabellen und Instrumente fehlten, wären Berechnungen für horoskopische Astrologie auch kaum durchführbar gewesen. Nur in arabischen Teilen Spaniens blieb die Astrologie genauso bedeutend wie in der Antike.

Die frühchristliche Weltanschauung lehnte eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der antiken Kosmographie und Sternkunde kategorisch ab. Die Konzile von Laodicäa (381), Toledo (400) und Braga (563) verbieten den Geistlichen jegliche Beschäftigung mit der Astrologie⁸⁴, denn eine fatalistische oder als Heilslehre verstandene Astrologie war mit dem christlichen Glauben nicht vereinbar.⁸⁵ Jede Zukunftssicherung ausserhalb der christlichen Religion stellte die Souveränität Gottes in Frage.⁸⁶ Berührungen zwischen der weltlichen spätantiken und der frühchristlichen Literatur und Kunst führten jedoch zu

83 WdChr (1995), Artikel 'Astrologie', S. 100.

84 Reichel (1996), S. 23.

85 WdChr (1995), Artikel 'Astrologie', S. 101.

86 Brem (2000), S. 40.

gegenseitiger Beeinflussung und Austausch. In den schriftlichen Quellen, wie etwa dem Neuen Testament, werden einzelne astronomische Beobachtungen registriert, wie bekanntlich das Erscheinen des Sterns von Bethlehem und die Sonnenfinsternis bei der Kreuzigung. Die Verklärung Christi am Berg Tabor, wenn sie auch nicht als astronomische Erscheinung zu bezeichnen ist, wird im Mittelalter mit den Qualitäten der Sonne gleichgesetzt, und Christus, umgeben von Sonnenstrahlen (Aureolen), erweist sich als fester Bestandteil der späteren Ikonographie, die auch in den Auferstehungsbildern zu beobachten ist. Das gleichzeitige Erscheinen von Sonne und Mond zum Jüngsten Gericht in der *Apokalypse* des Johannes und die Anwesenheit dieser Himmelskörper in den Psalmen setzt die Liste der schriftlichen Quellen fort. Auch das Verwenden von Zahlen ist in der *Offenbarung* des Johannes auffällig: "So ist etwa die Rede vom himmlischen Jerusalem mit 12 Toren und 12 Engeln, von denen je drei nach den vier Himmelsrichtungen, entsprechend den Quadranten des Zodiakos, ausgerichtet sind. Ebenso bestanden die Fundamente der Mauern aus 12 Teilen, auf denen die 12 Namen der 12 Apostel des Lammes standen."⁸⁷

Innerhalb der bildenden Kunst kommt es zu einer starken Verbreitung astronomisch-astrologischer Ikonographie. Auf den herrschaftlichen und päpstlichen Siegeln, Münzen und Urkunden erscheinen Sonne und Mond als Manifestation universaler Machtansprüche. Seit dem Investiturstreit (1073) zwischen Kaiser Heinrich IV. und Papst Georg VII. zeichnete sich auch in der Kunst ein Konkurrenzwettkampf zwischen den weltlichen und geistlichen Symbolen ab.⁸⁸ Der Papst verwendete bis dahin die Sonne als das Symbol seiner Macht, die theologisch mit Christus gleichgesetzt wurde. Seit dem Investiturstreit beansprucht jedoch auch der Kaiser, bis dahin bildlich durch die Personifikation des Mondes vertreten, das Symbol der Sonne für sich.

Die Wiederentdeckung und Übersetzung griechischer und arabischer Texte ins Lateinische im 12. Jahrhundert führt zu einer zentralen Erweiterung der mittelalterlichen Wissenschaft im allgemeinen, nicht nur im Bereich der Astrologie. Die Vermittlung der griechischen Wissenschaft im Nahen Osten des 8. bis 10. Jahrhunderts vermittelte der arabischen Welt

⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸ In einer Urkunde Kaiser Sigmunds (reg. 1433-1437), worin er seinen Kanzler Schlick in den Reichsgrafenstand erhebt, heisst es: "Als der allmächtige Gott Schöpfer Himmels und der Erde durch seine unaussprechliche Weissheit und wunderbare Ordnung das oberste Firmament, den Lauf der Planeten, Setzung des Gestirns und der Elementen geschickt, und jeglichem seine Haltung und Amt zugeeignet hat; doch mit solcher Schickung, dass alle Klarheit, die sie haben, von einem Ursprunge herkommen; d. i. von der *Sonne* die ihrer jeglichen sein Licht reicher, und doch an ihrem Glanze und Schein keine Minderung empfindet: also zu Ebenbilde und Gleichniss hat auch seine göttliche Vorsehung auf Erden eine *Oberste Gewalt* allein geordnet, d. i. *Kaiserliche Majestät*: die unter allen Gewalten der Welt die Höhe behält, und allen anderen Gesätze, Würdigkeit, und Ehren handlanget; also das von dem Throne Kais. May. Adel kömmt, und Ursprung nimmt; gleich von der Sonne der Glanz etc.", in: Reuter (1804), S. 52 (Anm. 2).

sowohl Astronomie als auch aristotelische Naturphilosophie, die zur philosophisch-wissenschaftlichen Basis des Islam wurden. Durch die Kreuzzüge kam es zu ersten Begegnungen des Westens mit der wesentlich höher entwickelten arabischen Kultur. Die Eroberung Toledos 1085 intensiviert den kulturellen Austausch zwischen dem Orient und dem Westen. Als Folge dieser Konfrontation versucht das christliche Abendland, seinen Glauben rational zu begründen. Neben philosophischen Traktaten werden mathematische, astronomische und medizinische Werke ins Lateinische übersetzt. Die europäischen Gelehrten reisen nach Sizilien, Spanien und in den Mittleren Osten.⁸⁹ Es kommt zu einer engen Zusammenarbeit mit den arabischen und jüdischen Autoren. Mit der Übersetzung des *Almagest* des Ptolemaios und den arabischen astronomischen Tabellen sind nun die europäischen Gelehrten in der Lage, genaue Horoskope zu erstellen. Kommentare arabischer Autoren wie Abu Ma'shar, Al-Kindi, Ali Ben Ragel, Alcabitius liefern die wissenschaftliche Grundlage für eine ernsthafte Beschäftigung mit der Astrologie. Lateinische Autoren sehen sich bald genügend kompetent, eigene Lehrbücher zu verfassen, in denen astrologische Zweige, systematische Regeln, Interpretationen von Planetenkonfigurationen detailliert ausgearbeitet werden.⁹⁰

Den grundlegenden Text lieferte der arabische Astrologe Abu Ma'shar (787-886). Er verfasste u.a. das große Kompendium *Kitâb al-madkhal al-kabîr 'alâ'ilm ahkâm an-nujûm* (848), eine Art Einführung in die Sterndeutung. Dieses Traktat wurde um 1133 von Johannes von Sevilla oder Hispalensis unter dem Titel *Liber introductorius maior* ins Lateinische übersetzt. Unabhängig von dieser Übertragung entsteht sieben Jahre später das *Introductorium in astronomiam* des Hermann von Carinthia, das aber nur einen Teil eines groß angelegten naturwissenschaftlichen Kompendiums ausmachte.⁹¹ Abu Ma'shars Verdienst für die mittelalterliche Astrologie liegt weniger in der Fülle des überlieferten Materials als vielmehr in der Legitimation der Astrologie als wissenschaftliche Disziplin. Er bekräftigte seine Erkenntnisse durch die Einbindung der aristotelischen Naturphilosophie. Die zweite zentrale Stellung für die mittelalterliche Astrologie hatte das Werk *Liber introductorius* (ca. 1235/36, die Datierung ist in der Forschung umstritten) des Michael Scotus, das auf Wunsch des Kaisers Friedrich II. entstanden sein soll. Dieser Codex ist in unserem Zusammenhang von besonderer Relevanz, da hier offensichtlich von den

⁸⁹ Ein nennenswertes Beispiel sind die Wanderungen des Adelard v. Bath, der von England aus nach Frankreich, Italien, Sizilien (wo er Arabisch lernte), Syrien, vielleicht auch Palästina und Spanien reiste. Er stand offensichtlich dem englischen Hof nahe und hatte möglicherweise Beziehungen nach Chartres, vgl. LdM (1993), Bd. 1, Artikel 'Astrologie', Sp. 1140.

⁹⁰ Flasch (2001), S. 351.

⁹¹ Blume (2000), S. 22.

Auftraggebern und Künstlern die Integration von Illustrationen beabsichtigt war, wenn sie auch nicht ausgeführt wurde. Dieses Kompendium behandelt Kosmologie, Astronomie, Geographie und den menschlichen Körper. Einerseits werden die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse eines Wilhelm von Conches rezipiert, andererseits betrachtet man diese unter der Patronanz der Autorität der Kirchenväter und der Theologen des Frühmittelalters. Sowohl die Meinungen des Augustinus wie auch jene Boethius' und des Enzyklopädisten Isidor von Sevilla werden zur Problemlösung herangezogen und liefern die entscheidenden Begründungen.⁹² Damit lässt sich sagen, dass es unter Scotus zu einer deutlichen Christianisierung der griechisch-arabischen Inhalte kommt.⁹³ Ein Zusammenhang zwischen Gott, den Sternen, der Erde und dem Menschen bildet den Mittelpunkt seiner Reflexionen.

Im zweiten Abschnitt des Textes Scotus' folgen den Beschreibungen der Tierkreiszeichen und Sternbilder genaue Abhandlungen über die Planeten, die auch serologisch gedeutet werden. Die Schilderung der einzelnen Wandelsterne ist so detailreich, dass man den geplanten Einbezug von Miniaturen mit großer Sicherheit annehmen kann. In einem Kapitel heisst es sogar: *Über die Kenntnis von der Gestalt der Planeten und wie sie gemalt werden*.⁹⁴ Auch folgende Abschriften, die zum Teil aufwändig illustriert sind, bekräftigen die ursprüngliche Absicht. Bei der Beschreibung der Planeten stützte sich Scotus, wie Dieter Blume darlegt, auf eine reich illustrierte Computus-Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, die wiederum eine Kopie eines karolingischen Codex sein könnte. Letzterer enthält anspruchsvolle Miniaturen, und angesichts dieses Bilderschmucks, dem offensichtlich antike Vorbilder zugrunde lagen, nimmt Blume an, dass sowohl Scotus als auch der Kaiser von der antiken Provenienz dieser Handschrift überzeugt gewesen sein mussten.⁹⁵ Die Rezeption antiker Quellen wird hier also mehrfach und auf verschiedenen Ebenen bezeugt: Scotus bezieht in sein Werk naturwissenschaftliches Wissen griechisch-arabischer Herkunft ein, er benutzt für seine Planetenbeschreibungen das als antik geltende Bildmaterial und versucht eine ähnliche Praxis, nämlich die Bebilderung der astronomisch-wissenschaftlichen Abhandlungen, erneut ins Leben zu rufen.

Luna erscheint in der Beschreibung von Scotus als Jungfrau mit Mondsichel. Ihr werden die Namen Diana, Lucina und Proserpina beigegeben. In einer Hand hält sie zwei Kerzen oder Fackeln, in der anderen die Zügel der Pferde, die ihren Zweispänner führen. Scotus

92 Ebenda, S. 53.

93 Vgl. HandWdA (1936-1987), Bd. 7, Artikel ‚Planeten‘, Sp. 270.

94 Zit. nach Blume (2000), S. 54.

95 Ebenda, S. 55.

erwähnt im Text darüber hinaus Ochsen, was auch der Überlieferung entspricht. Der Lunateil seiner Abhandlung enthält jedoch keine astrologische Ausdeutung des Mondes. In einer mit Bildern versehenen Münchner Kopie des *Liber introductorius* thront Luna, von einer Lichteureole umgeben, auf einem Wagen mit vier Rädern, der von Zugtieren geführt wird.⁹⁶

Die Tatsache, dass die Planetenpersonifikationen als Gottheiten erscheinen, ist nicht neu, bei Georgius Fendulus etwa herrschen sie als Könige und werden mit bekannten Attributen ausgestattet. Was an Scotus' Abhandlung als völlig neu gelten darf, ist die Schilderung des Aussehens der Personifikationen der Planeten, die bis in eine detaillierte Beschreibung ihrer im übrigen zeitgenössischen Kleidung reicht. Dabei achtet Scotus offensichtlich auf ihre Zuordnung in eine gesellschaftliche Gruppe. Saturn tritt als Landmann, Jupiter als angesehener Bürger, Mars als Ritter, Venus als edle (Hof-)Dame, Merkur als Intellektueller bzw. Kleriker, Sol als Kaiser auf.⁹⁷ Blume lässt in dieser Ordnung einzig Luna aus, die sich auch tatsächlich nicht eindeutig in diese Liste einreihen lässt. In ihrem langen, weiten Kleid mit reich drapierten Stofffalten ähnelt sie spätantiken Gottheiten, Herrscherinnen, die als Kaiserinnen oder Königinnen an der Seite des Sol präsentiert werden, was zahlreiche Illustrationen belegen (Abb. 39). Die Darstellungen der Luna im 15. Jahrhundert sind durchaus mit Bildern der Jungfrau Maria vergleichbar, aber offensichtlich antik gemeint. Gerade diese nicht unspezifische Ambivalenz (die wechselhafte, unstete, ihre Gestalt verändernde Luna) soll weiter im Auge behalten werden.

2. 1. DER PLANET MOND

Die griechische Antike bezeichnete die Planeten zunächst nach ihrem Erscheinungsbild und brachte sie in keinen Zusammenhang mit den Göttern. Plato nannte etwa Mars den *Feurigen*, Jupiter den *Weissleuchtenden*.⁹⁸ Es gab allerdings drei Ausnahmen, nämlich die Sonne, den Mond und die Venus, die besondere Namen erhielten. Phillip von Opus, ein Schüler Platos, hat erstmals die Planeten gewissen Göttern zugeordnet. Aufgrund seiner Vielgestaltigkeit in Form der Mondphasen wurde der Erdtrabant weiblichen Gestalten wie

⁹⁶ Ebenda, S. 59.

⁹⁷ Ebenda, S. 61-62.

⁹⁸ Zit. nach Knappich (1967), S. 52.

Selene oder Artemis, dem mütterlichen Prinzip der Hera, dem Unterirdischen der Persephone und der Zauberkunst der Hekate untergeordnet.⁹⁹ Dementsprechend hieß der Mond der *Stern der Selene, der Artemis* etc.¹⁰⁰ Unter dem Einfluss der Stoiker wurden die Planeten nicht mehr als Sitze der Götter angesehen, sondern als Gottheiten selbst.

Die Römer passten ihre Götter bekanntlich den griechischen an.¹⁰¹ Die römische Mondgöttin Luna, wahrscheinlich sabinischer Herkunft, galt als Schutzgöttin der Wagenlenker und Schwester des Sonnengottes Sol.¹⁰² Nach Servius Tullius wurde für sie und ihren Bruder ein Tempel auf dem Aventin in Rom erbaut, er bestand bereits 182 v.Chr.¹⁰³ Luna wird mit der griechischen Selene¹⁰⁴ gleichgesetzt, aber auch mit Diana ("Erde") und Hekate ("Unterwelt") in Verbindung gebracht. Gelegentlich tritt sie als Gemahlin des griechischen Sonnengottes Helios auf.¹⁰⁵ Unter der Obhut der griechischen Selene befanden sich die Zauberkünstler,¹⁰⁶ einen ausgeprägten Mondkult gab es jedoch, mit Ausnahme des Peloponnes, nicht.¹⁰⁷ Im Volksglauben spielte die Mondgöttin dagegen wegen ihrer Gestaltveränderung in Form der Mondphasen eine tragende Rolle. Qualitäten wie Werden und Vergehen, Wachstum und Fruchtbarkeit wurden ihr zugerechnet.¹⁰⁸ In der bildenden Kunst, mit der Mythologie als Basis, fährt sie mit einem Wagen über den Himmel, der von Rindern oder Pferden gezogen wird.¹⁰⁹

In den astronomisch-astrologischen Schriften der Spätantike und des Frühmittelalters werden der Luna stets das Element Wasser und das weibliche Geschlecht zugeschrieben. Klaudios Ptolemaios (ca. 100-178 n.Chr.) sprach das fruchtbare, warm-feuchte Prinzip dem Mond, Jupiter und der Venus zu, er bezeichnete sie als die *Wohltäter* in Hinblick auf Wachstum und Erneuerung.¹¹⁰ Der verbreitetsten Meinung nach wurden dem Mond jedoch

99 Ebenda, S. 54.

100 In der babylonischen Kultur ist der Mond das Symbol des Sin, des Vaters. Er steht für das Urbild der königlichen Würde und Herrschaft. Sogar die Sonne, Samos, ist ihm untergeordnet. Der Mond soll alle Geheimnisse des Kosmos kennen, sein Einfluss auf Wachstum und Vegetation werden mehrfach betont. Seine Hilfsbereitschaft lässt ihn zum Arzt werden. Vgl. HandWdA (1936-1987), Bd. 7, Artikel 'Planeten', Sp. 247-250. Vgl. Schäfer (2004), S. 27ff.

101 Knappich (1967), S. 54.

102 Vollmer (2000), S. 6969.

103 Holzapfel (2002), S. 259.

104 Der Name leitet sich von dem griech. Selas, Glanz, Licht ab, vgl. Holzapfel, S. 380; Luna wird aber auch Mene, d.h. Mond genannt, vgl. Lurker (1984), S. 287.

105 Gottschalk (1985), S. 170.

106 KLdM (1989), Artikel 'Selene', S. 422.

107 Holzapfel (2002), S. 380.

108 Ebenda.

109 KLdM (1989), Artikel 'Selene', S. 422.

110 Zit. nach Knappich (1967), S. 54.

die Qualitäten kalt und feucht zugeordnet (Iulianos v. Laodicäa, Rhetorios, Abu Ma'shar, Ali ibn abi 'r-rigal).¹¹¹ Ptolemaios wie auch der Grieche Iulianos v. Laodicäa (ca. 450-500) bezeichnen Luna als die Königin, die gemeinsam mit Sol eine übergeordnete Position innehat und die übrigen Planeten leitet.¹¹² Die folgenreiche Bemerkung des römischen Astrologen Vettius Valens (ca. 120-175) über die Unechtheit des Mondlichtes, das eigentlich das Sonnenlicht reflektiert, führten zur Etablierung eines negativen Mondbildes.¹¹³ Die kritische Einstellung Luna gegenüber zeigte sich u.a. in dem lat. Begriff der *luna mendax*, dem lügnerischen Mond, da die Stadien des Phasenwechsels eine optische Ähnlichkeit mit den Buchstaben C (lat. crescere - wachsen) und D (decrescere - dahinschwinden) aufweisen, was jedoch das Gegenteil dessen ist, was der Wechsel des äußeren Mondbildes in der Tat der Sichelform nach nahelegt.¹¹⁴

Neben der physikalischen Beschaffenheit werden die Wirkung des Mondes in der Natur und auf den Menschen genauer überliefert. Antiochos v. Athen (1. Jh. v.Chr.) weist als einziger dem Mond den Raum um die Erde als Herrschaftsbereich zu. Ptolemaios und Ali ibn abi 'r-rigal erörtern den Einfluss des Erdtrabanten auf die Vegetation sowie das Wachsen und Fallen des Meeres. Iulianos v. Laodicäa fügt dem bereits Bekannten die Abhängigkeit aller Entstehungsprozesse, darunter der Geburten, vom Mond hinzu.¹¹⁵ Bei Vettius Valens und dem Byzantiner Rhetorios (490-520) finden wir die genauesten Angaben, was die Wirkung des Mondes auf den Menschen betrifft. Er ist von Einfluss auf Schwangerschaft, Gestalt, das Antlitz, Geldangelegenheiten, die gesetzliche Ehe, Erziehung, das Glück und Reisen in die Fremde.¹¹⁶ Abu Ma'shar nennt für den Mond eher untypische Eigenschaften, nämlich seine Zuständigkeit für Fragen der Religion und der Wissenschaft, Magie, Geometrie, Geographie und Rechenwesen, was jedoch auf Fehler eines Kopisten, der irrtümlich die Merkurlisten abschrieb, zurückgehen könnte.¹¹⁷

Luna beherrschte von den inneren Organen den Gaumen, die Speiseröhre, den Schlund, den Magen, den Bauch, die Gebärmutter sowie die gesamte linke Körperseite (Ptolemaios, Valens, Rhetorios).¹¹⁸ Sie galt als Verursacherin von Geisteskrankheiten¹¹⁹, da man dem Mondschein krankheitsbildende Wirkung nachsagte, und weiters allen

111 Ebenda, S. 72, vgl. HandWdA (1936-1987), Bd. 7, Artikel 'Planeten', Sp. 247-262.

112 HandWdA (1936-1987), Bd. 7, Artikel 'Planeten', Sp. 247-262.

113 Ebenda.

114 KLdS (1999), Artikel 'Mond', S. 722.

115 HandWdA (1936-1987), Bd. 7, Artikel 'Planeten', Sp. 247-262.

116 Ebenda.

117 Ebenda.

118 Ebenda.

119 Knappich (1967), S. 54.

Gebrechen, die in Zusammenhang mit einer Ansammlung von Wasser im Körper stehen, etwa dem Wasserkopf (Hydrocephalus).¹²⁰

In den kosmologischen Schriften des Hochmittelalters, die weiterhin auf den griechischen und arabischen Texten basieren, beherrscht Luna das Element Wasser. Eine zentrale Rolle fällt den Werken von Plinius, Marcianus Capella und Macrobius zu.

Dem antiken Prinzip der Kälte entsprechen die Erkenntnisse, die in dem mittelhochdeutschen populärwissenschaftlichen Prosawerk *Lucidarius* (1190) enthalten sind, wonach die Mondflecken als Reste alter Kälte anzusehen sind.¹²¹ Honorius von Autun († ca. 1151) meinte etwa, dass die Mondflecken Wasseransammlungen wären, wodurch die Rückstrahlung des Sonnenlichts vermindert sei.¹²² Thomas von Chantimpre (1201-1266) sah in der feucht-kalten Eigenschaft der Mondsubstanz und der großen Erdnähe des Mondes seine Einflussnahme auf die irdische Welt bedingt. Der franziskanische Prediger Berthold von Regensburg (1210-1272) deutete die Mondflecken erneut als Wasserstellen, die allerdings im Sinne des christlichen Universalismus durch die Tränen Maria Magdalenas entstanden sind. Nach Konrad von Megenberg (1309-1374) ist der Mond Vater und Meister aller Feuchtigkeit.¹²³ Die Aristoteles-Rezeption führte zur Bildung einer philosophisch-naturwissenschaftlich orientierten Auffassung, derzufolge die Mondmaterie, wie jene der übrigen Planeten, nicht aus den vier Elementen bestand, sondern aus einer *quinta essentia*, einer unvergänglichen, göttlichen Materie; die Mondflecken wurden als deren Verdichtung erklärt.¹²⁴

Lunas Verbindung mit Wasser und Feuchtigkeit äußerte sich in wenig schmeichelhaften Darstellungen. Eine Handschrift (nach 1323) des italienischen Astrologen Andalo di Negro enthält u.a. eine Miniatur der Mondgöttin als Bademädchen (Abb. 37), während die restlichen Planetenherrscher sich in königlichen Gewändern präsentieren dürfen. Sie steht

120 Brem (2000), S. 148.

121 Ebenda.

122 Bauer (1937), S. 39.

123 "(...) denn alle Feuchtigkeit nimmt zu, wenn der Mond wächst, ob sie nun an verbundenen oder an Einzeldingen ist. Auch alle Schmerzen, die mit Feuchtigkeit zusammenhängen, mehren sich, wie die Wassersüchte und sämtliches Kranksein, und deshalb sind die Körper mancher Tiere stärker, wenn der Mond zunimmt, als wenn er abnimmt, wie man an den Wölfen sieht; denn sie jagen dann mehr als zu anderer Zeit und die Giftschlangen sind dann schädlicher als zu anderer Zeit. Das Haar wächst auch zu dieser Zeit mehr als zu anderer, und so lange sich der Mond von Osten bis zur Himmelsmitte bewegt, so lange gehen alle Meerestiere und alle Raubtiere aus ihren Wohnungen, und wenn der Mond sich zu seinem Untergang neigt, dann verbergen sie sich. Wisse, daß die Vollmondnacht, wie Aristoteles sagt, wärmer ist als andere Nächte; das geschieht deshalb, weil der Mond dann größeren Schein hat. Der Sternseher Albumasar spricht: *Wenn ein Mensch nachts lang im Mondschein sitzt oder schläft, so wird er träge und unbehilflich und bekommt Husten, und oft wird er rheumatisch und bekommt Kopfweh. Fällt der Mondschein auf das Fleisch toter Tiere, so macht er's ungenießbar.*" Zit. nach Bauer (1937), S. 132.

124 Vgl. Philosophie von Platon bis Nietzsche (2000), Artikel 'Agrippa v. Nettesheim: *Ungewissheit und Eitelkeit aller Künste und Wissenschaften*', S. 9829; Blume (2000), S. 24.

in einer mit Wasser gefüllten Schüssel, das Kleid etwas hochgeschürzt, um es nicht nass zu machen, wringt sie ein Tuch aus. Ihre niedrige soziale Position ist eher ungewöhnlich im Rahmen solcher Darstellungen und geht offensichtlich auf den Versuch des Scotus zurück, Planetengottheiten in Verbindung mit gesellschaftlichen Gruppen darzustellen.

Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Vorbilder für die späteren Planetenkinderillustrationen. In einer Abschrift des *Liber astrologiae* des Georgius Fendulus, die zwischen 1340 und 1360 zu datieren ist, erscheint das Lunakind noch ohne spezielle soziale Konnotation (Abb. 41). Zwischen zwei Bäume wurde ein Reisender platziert. Der Mann trägt ein knielanges Hemd, das mit einem Gürtel tailliert ist, an dem ein Abzeichen mit dem Symbol des Mondes befestigt ist, womit seine Identität als Lunakind geklärt erscheint. Der Wanderer zeigt mit einem Finger auf den unsichtbaren Erdtrabanten. In der linken Hand, an den Arm gelehnt, hält er eine Lanze, ein eventueller Hinweis auf seine berufliche Tätigkeit als Bote. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts wird dieses Motiv genauer definiert (Abb. 42). Eine weitere Abschrift des Fendulus-Textes von 1403 zeigt in einer kargen Landschaft, die ein einsamer Baum belebt, das Lunakind: ein gebeugter Greis, der den diesmal ausgeführten Mond anblickt und auf ihn mit dem Zeigefinger deutet. Der Mann trägt abgetragene Kleidung, stützt sich auf eine Lanze und ist stark von Alter und Gebrechlichkeit gezeichnet.

Die feucht-kalte Qualität des Mondes beherrscht in der Sympathielehre das Phlegma (gr. *phlegma*, lat. *pituita*, kalter, flüssiger Schleim).¹²⁵ Das Phlegma ist einer der vier Hauptsäfte des menschlichen Körpers in der Temperamentenlehre des Hippokrates (460-377 v.Chr.), Überschuss an dieser Flüssigkeit führt zur Bildung der phlegmatischen Gemütsart.¹²⁶ Sowohl in den griechisch-arabischen Traktaten wie auch in den in Volkssprachen publizierten Schriften des 15. Jahrhunderts wird der Phlegmatiker mit beispielloser

125 Kirchner/Michaëlis (1907), Artikel 'Phlegma', S. 1644.

126 "Die ältere Psychologie nannte Temperament die Gemütsart des Menschen, sofern sie durch körperliche Konstitution und Komplexion bedingt ist. Temperament war für sie also der im Leibe befindliche beharrliche Grund des verschiedenen Grades des Auftretens und der Schnelligkeit der Seelenzustände. Ansätze zur Temperamentslehre (...) finden sich schon bei Empedokles (um 490-430 v. Chr.), der für jedes Glied des Körpers eine besondere Mischung der Elementarteilchen annimmt. Platon (427-347 v. Chr.) leitet die verschiedenen Arten des Fiebers von der unregelmäßigen Verteilung und Beschaffenheit der Galle ab (Tim. 86). Hippokrates (460-377 v. Chr.) legte der Temperamentslehre vier Hauptsäfte des Leibes zugrunde, worin ihm Galenus (131-200 n. Chr.) beistimmte. Hiernach sollte die gelbe Galle dem Feuer (warm und trocken) entsprechen, die schwarze der Erde (kalt und trocken), der Schleim dem Wasser (kalt und feucht) und das Blut der Luft (warm und feucht), so daß sich aus dem Überwiegen des einen dieser Säfte oder der Mischung von je zweien von ihnen acht Temperamente oder eigentlich Intemperamente (*dyskrasiai*) ergaben, denen als neuntes das ideale Temperament (*eukraton*) mit möglichst wenig gelber Galle und sehr vielem Blut gegenübergestellt wurde. Auch bei den Arabern des Mittelalters findet sich dieselbe Einteilung, doch noch um neun Temperamente vermehrt, die sie vom Einfluss der Planeten ableiten. Paracelsus (1493-1541) setzte an die Stelle der Säfte die drei Prinzipiale Salz, Schwefel und Merkur." In: Kirchner/Michaëlis (1907), Artikel 'Temperament', S. 2217ff.; vgl. Eisler (1904), Artikel 'Temperament', S. 5483ff.

Sperrigkeit und Nachlässigkeit behandelt. Das Interesse an diesem Gemüsstypus, der stets mit den traditionell negativen Beschreibungen und Beurteilungen der astrologischen Überlieferung konfrontiert wird, war offensichtlich äußerst gering. Während bei anderen Temperamenten die charakterologischen Eigenheiten der jeweiligen Gottheit in der Bildung der Eigenschaften ihrer Kinder eine Rolle spielen, ist es bei den Phlegmatikern anders. Da der Mond keine menschlichen Charakterzüge trägt, werden jene Menschen mit phlegmatischer Neigung lediglich mit den Qualitäten Wasser und Feuchtigkeit bedacht. Wahrscheinlich war dabei die Beobachtung von Ebbe und Flut bestimmend.¹²⁷ Tätigkeiten am Wasser (Fischer, Schiffer, Müller) wie auch jene, denen die Ausnutzung der Leichtgläubigkeit der Menschen (Marktschreier, Taschenspieler) zugrunde liegt, wurden mit der Mondgöttin assoziiert.¹²⁸ Die erwähnte Formulierung der *luna mendax*, des lügnerischen Mondes, lebt hier weiter.¹²⁹

Die populärwissenschaftlichen Schriften des 15. Jahrhunderts erwähnen nur wenige äussere Merkmale, die dem Phlegmatiker eigen sind. Das bei Rhetorios noch als weiblich geltende Gesicht wird nun einfach als rund (Vollmondform) bezeichnet und die ursprünglich schönen Augen mit der Bemerkung *blöd* und später *klein* deklassiert. Während der Byzantiner Rhetorios im 6. Jahrhundert positiv die breiten Schultern und Knien beurteilte, ist der Phlegmatiker im 15. Jahrhundert fettleibig und klein und darüberhinaus von unproportional gebildeter Gestalt. Aufgrund des Überschusses an Feuchtigkeit werden zudem seine Zähne schlecht, braun oder grün verfärbt.¹³⁰

Die feucht-kalte Qualität äußert sich mehrfach im schlechten Gesundheitszustand des Phlegmatikers. Er hustet und spuckt viel, ist anfällig für Krankheiten, besonders für Tuberkulose.¹³¹ Im Mondbild einer Salzburger Handschrift aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts sieht man das Lunakind als siechen Greis, der sein Herbstleben im Krankenbett verbringen muss (Abb. 20), während sein typologischer Gegenpart, das Kind der Sonne, als jugendlich, arbeitsam und zufrieden vorgeführt wird (Abb. 21). Von den Jahreszeiten, die als Synonyme für die Lebenszeiten benutzt werden, beherrscht Luna Herbst und Winter, in einigen Quellen auch nur den Winter. Blasse Physiognomie, Trägheit, Lethargie, Emotionslosigkeit und eine langsame Blutzirkulation gehören zu den Eigenschaften des Phlegmatikers.¹³² Hildegard von Bingen (1098-1179) versucht noch,

127 Schönfeldt (1962), S. 51-52.

128 Ebenda, S. 84.

129 Vgl. S. 28 der vorliegenden Arbeit.

130 Schönfeldt (1962), S. 52.

131 Ebenda, S. 53.

132 Lütke-Notarp (1997), S. 247.

den ungern gesehenen Phlegmatiker zu rehabilitieren, und erklärt seine Trägheit mit der Neigung zur *vita contemplativa* im Unterschied zur erstrebenswerten *vita activa*; gleichzeitig nennt sie jedoch seine Unbeherrschtheit und mentale Schwäche.¹³³ Hildegard glaubte darüberhinaus, dass das Phlegma unmäßiges Essen und Trinken, sorglose Heiterkeit, Trauer, Zorn und zügellose Lust erzeuge.¹³⁴ Im 13. Jahrhundert wird dann mit dem phlegmatischen Temperament die Todsünde der *Gula*, der Völlerei und Trunksucht in Verbindung gebracht. Aufgrund seiner schlechten körperlichen Verfassung, die von Lethargie, Untätigkeit und Trägheit bestimmt wird, neigt der Phlegmatiker zu Völlerei und exzessivem Trank. Die spätmittelalterlichen Schriften berichten von einem kranken, zitternden, d. h. delirierenden Körper, dessen Zustand auf eine Alkoholkrankheit zurückzuführen sein dürfte.¹³⁵ Diese Eigenschaften werden in der Neuzeit besonders gern als Thema für niederländische Graphikserien genutzt.¹³⁶ Dabei werden oft interessanterweise die Eigenschaften des Phlegmatikers, Faulheit, Gefräßigkeit und Ungeschicklichkeit, den Bauern, also den Saturnkindern (Melancholikern) zugewiesen. Da der Gesundheitszustand des Phlegmatikers äußerst instabil ist, werden ihm eritzende Getränke und Gewürze empfohlen, denen eine austrocknende und die Körperfeuchtigkeit neutralisierende Wirkung zugeschrieben wird.¹³⁷

Da die griechisch-arabischen Schriften keinerlei charakterologische Eigenheiten erwähnen, ist anzunehmen, dass sich die Autoren des 15. Jahrhunderts andere Quellen zunutze machten. Zur grundfesten Überzeugung des 15. Jahrhunderts gehörte die Meinung, die Phlegmatiker seien Lügner (eine weitere Auswirkung des Begriffs *luna mendax*), Schmeichler und Egoisten.¹³⁸ Ihre geistige Schwerfälligkeit geht auf die antike Vorstellung zurück, durch die Einwirkung des Mondes, insbesondere des Mondscheins, komme es zur Bildung von Geisteskrankheiten (man denke etwa an den englischen Begriff "lunatic").¹³⁹ Das Gehirn, der feuchteste Körperteil, wird durch die feuchte Qualität des Mondes zusätzlich negativ beeinflusst, was zu weiteren psychischen Krankheiten führt. In dem ikonographischen Handbuch zu mythologischen und allegorischen Figuren und ihren Attributen *Iconologia* (1593) des Cesare Ripa (1555-1622) ist erneut zu lesen, dass Kälte Stumpfsinnigkeit und Langsamkeit beim Phlegmatiker hervorruft.¹⁴⁰ In der Schrift Ripas

133 Keller (2003), S. 122.

134 Lütke-Notarp (1997), S. 260.

135 Schönfeldt (1962), S. 52.

136 Lütke-Notarp (1997), S. 269.

137 Schönfeldt (1962), S. 53.

138 Ebenda.

139 Vgl. S. 29 (Anm. 121).

140 Lütke-Notarp (1997), S. 252.

nachlässig gekleidet¹⁴¹, kreuzt er darüberhinaus die Beine übereinander als Zeichen des Nichtstuns¹⁴², und der ihm zugeordnete Zitterrochen wird zur Personifikation der *Accidia*, der geistigen Trägheit, Unbeweglichkeit und Starrheit, die üblicherweise als die Todsünde des Melancholikers galt.¹⁴³

Die einzige positive Bemerkung über den Phlegmatiker fällt im Planetentraktat der Tübinger Handschrift aus dem Jahr 1475, wo er *wiser rede* mächtig sei, diese Feststellung wird jedoch gleichzeitig relativiert, in dem sie in Verbindung mit lügnerischen Absichten, also im Sinne von geschickter Rede, vorgebracht wird.¹⁴⁴

Um mit einem vorläufigen Resümee abzuschließen, lässt sich sagen, dass die astrologisch-naturwissenschaftlichen Abhandlungen im Rahmen populärwissenschaftlicher Kompendien des 15. Jahrhunderts ein äußerst sperriges und gleichzeitig mehrheitlich negatives Bild des Lunakindes und Phlegmatikers zeichnen: ein kleiner, dicklicher, kränklicher Mensch von ungesunder Hautfarbe, mit einem Überschuss an Feuchtigkeit. Charakterlich neigt er zu Stumpfsinnigkeit, Faulheit, Schläfrigkeit, Unaufrichtigkeit und mangelnder körperlicher Hygiene. Sein Leben, von den Todsünden *acedia* und *gula* gezeichnet, verläuft in unruhigem, unstemmen Rhythmus.

Unter dem Einflussbereich der Astrologie des Altertums und Mittelalters standen ursprünglich auch religiöse, magische und medizinische Lehren, die jedoch später aus ihrem Bereich verbannt wurden. Die Sterndeutung der Spätantike und des Mittelalters betrieb nicht nur Zukunftsvorhersage, sondern sie bemühte sich, auch Mittel und Wege für Ratsuchende durch Sühne, Opfer und Gebete an die Gestirne zu finden, um Drohendes abwenden zu können.¹⁴⁵

Reste dieser Denkformen überlebten im Volksglauben. Im deutschsprachigen Raum¹⁴⁶ etwa macht eine Sichtung dieses Materials deutlich, dass sich hier eine Dualität des Mondes, z.B. am Beispiel seines Lichtes, manifestiert. Das Mondlicht besitzt eine notwendige, in der Natur verankerte Bedeutung und verfügt über einen dämonischen Aspekt. So trägt der Mond eine zentrale Bedeutung für die Landwirtschaft, Wetterregeln und die Volksmedizin einerseits, andererseits stellt er eine psychologisch-kultische

141 Ebenda, S. 275.

142 Ebenda, S. 257, 259 (Abb. 156).

143 Ebenda, S. 258.

144 Schönfeldt (1962), S. 54.; Die Volltextversion auf der Internet-Seite: <http://www.pascua.de/planetenkinder/images/hs-t/luna-gesamt.jpg> (Stand 03.03.08)

145 Brem (2000), S. 6.

146 Die deutsche Bezeichnung des Mondes knüpft an die Wurzel *ma*=messen an, lat. *metiri*, wozu *mensis* zu ziehen ist. Damit wird in den germanischen Sprachen die Funktion des Mondes als Zeitregler (Mondphasen) wichtig, vgl. HandWdA (1936-1987), Bd.6, Artikel 'Mond', Sp. 485.

Grundlage für etwaige Zaubersprüche und -formeln dar.

Der Volksglaube weiß von der Beeinflussung irdischer Vorgänge durch die Mondphasen, die nicht nur Ebbe und Flut bewirken, sondern auch das Steigen und Fallen des Saftstromes in den Pflanzen.¹⁴⁷ Der astrale Sympathieglaube gipfelt in der Idee einer Entwicklung der irdischen Dinge in Parallele zu der Entwicklung kosmischer Körper einzeln oder im Zusammenhang.¹⁴⁸ Der deutsche Sympathieglaube, der sich am zunehmenden und abnehmenden Mond orientiert, bezieht sich auf alle Bereiche des Landlebens. Die physische Existenz von Menschen und Tieren, Haus, Hof und Garten, Feld und Wald etc. begegnet in seiner Abhängigkeit vom Mond in unzähligen Regeln. Ein im Augenblick des Neumondes Geborener etwa ist nicht fortpflanzungsfähig (Mecklenburg), ein Mensch, der vor oder nach dem Neumond zur Welt kam, wird bald sterben.¹⁴⁹ Bei zunehmendem Mond sollen Ehekontrakte abgeschlossen werden, denn diese Mondstellung garantiert Vermögen, Glück und Kinderreichtum.¹⁵⁰ Der dämonische Aspekt des Mondes wird nicht zuletzt dadurch begründet, dass er den Himmel um Mitternacht beherrscht, also zur Zeit der Geistererscheinungen. Zaubersprüche, die zu eigenem Glück oder dem Unglück anderer, besserer Gesundheit oder einer Ehe verhelfen sollen, werden zu dieser Zeit ausgesprochen.¹⁵¹

147 KLdS (1999), Artikel 'Mond', S. 718.

148 HandWdA (1936-1987), Bd. 6, Artikel 'Mond', Sp. 485.

149 Ebenda, Sp. 486.

150 Ebenda, Sp. 487.

151 Ebenda, Sp. 506-509.

3. DIE FIGUR DES GAUKLERS IM MITTELALTERLICHEN HAUSBUCH

Das nur fragmentarisch¹⁵² erhaltene *Mittelalterliche Hausbuch*¹⁵³ aus den fürstlichen Waldburg-Wolfeggischen Sammlungen¹⁵⁴ zu Schloss Wolfegg entstand vermutlich in den Jahren 1470 und 1490. Der Entstehungsort, der/die Auftraggeber¹⁵⁵, die beteiligten Künstler sind trotz seit Mitte des 19. Jahrhunderts anhaltender intensiver Forschungsarbeit¹⁵⁶ unbekannt. Aufgrund historisch-stilistischer Untersuchungen lässt sich die Handschrift jedoch geographisch in den Bereich des Mittelrhein einordnen.¹⁵⁷

Der Codex zählt heute nur 63 Pergamentblättern oder 126 Seiten, nachdem mehrfach Lagen entfernt und die Blätter neu paginiert wurden.¹⁵⁸ Das Buch wäre sinnvoll mit dem Begriff der Kompilationsschrift zu charakterisieren: die Themen reichen von Rhetorik und Medizin über Anweisungen zur Herstellung von Arzneimitteln bis zu moderner Kriegstechnik.

Das Hausbuch wird von der ganzseitigen Darstellung eines illuminierten Wappens und der kolorierten Zeichnung einer Gauklergruppe eröffnet. Diesen folgen ein lateinisches Traktat¹⁵⁹ über die Erinnerungskunst sowie der siebenteilige Planetenzyklus, der aus kurzen Gedichten in Deutsch und unkolorierten Federzeichnungen von Personifikationen der Planeten und ihren Kindern besteht. Den dritten thematischen Bereich bilden

152 Bereits zur Beginn des 16. Jahrhunderts war die Handschrift unvollständig, worauf eine neue Paginierung aus dieser Zeit hinweist. Vgl. Hess (1994), S. 135.

153 Die Bezeichnung "Hausbuch" wird als Notname benutzt und ist in mehrfacher Hinsicht irreführend: es wurde ursprünglich nicht als strukturiertes Ganzes konzipiert, es besteht aus verschiedenen Teilen, die über mehrere Jahrzehnte entstanden und zusammengefügt worden sind. Weiters handelt es sich nur im entfernten Sinne um Texte zu Haushaltsführung oder -wirtschaft: Die Handschrift enthält u.a. Beschreibungen des modernen Berg- und Waffenbaus, Abhandlungen zu Hütten- und Münzwesen oder der Belagerungstaktik.

154 Der Reichserbtruchsess Maximilian W. von Waldburg-Wolfegg (1604-1667) hatte die Sammlungen begründet und erwarb wahrscheinlich auch das Hausbuch. 1672 wird es zum ersten Mal in einem Inventarverzeichnis der Sammlungen erwähnt. Vgl. Hess (1994), S. 135. Im Frühjahr 2008 wurde die Handschrift an einen anonymen Sammler aus der Schweiz verkauft.

155 Die einzigen (späteren) nachweisbaren Besitzer des Hausbuches sind Mitglieder der Innsbrucker Familie Hof aus dem 16. Jh. Drei Einträge sind erhalten geblieben: *Ludwig Hof der Jüngere ... zog zu Innsprugg*, weiters *Joachim Hofen* und *... -meister leonhart Hof*. Da die Familie in Innsbruck lebte, dem damaligen Europazentrum für Artillerie, lässt sich vermuten, dass sie aus Büchsenmeisterkreisen stammte. Vgl. Hess (1994), S. 135.

156 Ich nenne hier willkürlich eine sehr beschränkte Auswahl der wichtigsten kunsthistorischen und kulturwissenschaftlichen Literatur: Ralf v. Retberg, *Kulturgeschichtliche Briefe, Über ein mittelalterliches Hausbuch des 15. Jahrhunderts aus der fürstlich Waldburg-Wolfeggischen Sammlung*, Leipzig 1865; August v. Essenwein (Hg.), *Mittelalterliches Hausbuch, Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts mit vollständigen und facsimilierten Abbildungen*, Leipzig 1866; Helmuth T. Bossert und Willy F. Storck, *Das mittelalterliche Hausbuch nach dem Original im Besitz des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee*, Leipzig 1912; Jan Piet Filedt Kok (Hg.), *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder der Meister des Amsterdamer Kabinetts*, Frankfurt/M. 1985; Christoph Graf zu Waldburg Wolfegg (Hg.): *Das Mittelalterliche Hausbuch. Faksimile- und Kommentarband*, München 1997.

157 Vgl. Hess (1994), S. 140-143; von Retberg weist auf Elemente des schwäbischen Dialekts hin, der mehrfach mit fränkischen Formen gemischt wird. Vgl. von Retberg (1865), S. 2.

158 Hess (1994), S. 136.

159 Waldburg-Wolfegg (1997), S. 12ff.

Illustrationen der sogenannten Genreszenen: das Badehaus, die Wasserburg, zwei Turnierzeichnungen, eine Jagdszene und die Minneburg. Das im wörtlichen Sinne vordergründige Freizeittreiben des Landadels begleitet im Hintergrund eine scharfe realistische Beobachtung der bäuerlichen Lebensumstände. Beschreibungen von Hausmitteln und Arzneien, die vereinzelt mit hebräischen Buchstaben verschlüsselt sind, folgen einer erneuten Wappenzeichnung. Der fünften Themengruppe gehören Aquarellzeichnungen eines Bergwerks, von Hochöfen und Gebläsen an. Der sechste Bereich besteht aus Texten über Münz- und Hüttenwesen. Der siebte ist der Kriegsführung gewidmet und enthält Illustrationen von Kriegsgeräten und, zum Teil kolorierte, Zeichnungen eines Heereszuges und Feldlagers. Den Abschluss bilden Texte mit Anweisungen für einen Büchsenmeister.

Das *Mittelalterliche Hausbuch* steht mit seinen Texten zu Kriegstechnik und Bergbau, Münzwesen und den Tätigkeiten des Büchsenmachers in der Tradition der sogenannten Büchsenmeisterbücher, einer Literaturgattung, die sich im 15. Jahrhundert parallel zur Spezialisierung der Verarbeitungsindustrie erfolgreich entwickelt hat. In Zusammenhang mit dem Hausbuch wird die Handschrift *Bellifortis* (um 1405) von Konrad Keyser als Vorlage in Erwägung gezogen. Ähnliche thematische Ausrichtung und darüberhinaus besonders die Bilder der Personifikationen der sieben Planeten als Reiterfiguren erhärten diese Annahme.¹⁶⁰

Eine Klassifizierung wie diese berücksichtigt jedoch den ersten Teil der Handschrift mit dem Mnemosynetraktat und der Planetenkinderserie nicht. Im Besitz der Familie Waldburg-Wolfegg befand sich wahrscheinlich ein weiterer Codex aus dem späten 15. Jahrhundert, das sog. *Ingenieur-, Kunst- und Wunderbuch* (heute in der Zentralbibliothek der deutschen Klassik in Weimar). Diese sehr seltene, umfangreiche Handschrift enthält sowohl Beschreibungen wie auch Bilder von Kriegsgerätschaften, Pumpen, Mühlen, Brücken, aber auch mechanischen Apparaturen für Zauberkünste und Taschenspielereien, Anleitungen für Handlungen aus dem Bereich der natürlichen Magie und ihre Ergebnisse.¹⁶¹ Die Handschrift versammelt also Texte und Bilder zu kriegstechnischen Themen einerseits und beliebten Hofkünsten andererseits, was in etwa den Abteilungen des *Mittelalterlichen Hausbuches* entsprechen würde: der wissenschaftlich-astrologische und der praktisch-technische Teil. Dabei ist die Verbindung zwischen den Codices eher im Sinne von Ergänzung als von Analogie zu verstehen: wissenschaftliche Unterhaltung

¹⁶⁰ Hess (1994), S. 137.

¹⁶¹ DLM Vflex (1987), Bd. 4, Artikel 'Ingenieur-, Kunst- und Wunderbuch', Sp. 380-381.

gepaart mit kriegstechnischer Praxis gehörten zu den zentralen Bereichen der höfischen Lebenssphäre. Jedoch ist nach wie vor die gattungsspezifische Klassifizierung des Hausbuches schwierig, da es offensichtlich nicht als Ganzes konzipiert war.¹⁶² Der wissenschaftlich-astrologische Teil fiel unter die Gattung des kalendarischen Hausbuches, enthielte dieser einen Kalender, was aber nicht der Fall ist. Die Bestimmung des zweiten Teils als Büchsenmeisterbuch ist weitgehend von der Forschung akzeptiert.

3. 1. DER MEISTER DES AMSTERDAMER KABINETTS

Die Identifizierung der an der Entstehung des Mittelalterlichen Hausbuches beteiligten Zeichner gehört zu den schwierigsten Aufgaben für die Forschung.¹⁶³ Die sogenannte "Hausbuchmeisterfrage" lässt sich jedoch aufgrund fehlender Quellen kaum noch beantworten.

Dem so genannten "Meister des Amsterdamer Kabinetts" werden im *Mittelalterlichen Hausbuch* drei Illustrationen zugeschrieben, jene von Mars und Sol sowie jene der Luna. Seinen Notnamen verdankt der Künstler der umfangreichsten Sammlung seiner Radierungen, die im Rijksprentenkabinet in Amsterdam verwahrt wird.¹⁶⁴

Dem Meister des Amsterdamer Kabinetts wird die Herstellung von seltenen Kaltnadelstichen zugewiesen, die auch die einzigen gesicherten Indizien seiner Existenz ausmachen. Die Produktion von Kaltnadelstichen war im ausgehenden Mittelalter äusserst selten und ist bis zur Zeit Rembrandts nicht nachweisbar, somit wäre der Meister des Amsterdamer Kabinetts der einzige nachweisbare Produzent von Kaltnadelstichen vor der Rembrandtzeit. Die Technik der Kaltnadelstiche kommt den Zeichnungen sehr nahe. Die Radierungen werden mit einer Nadel in einer weichen Lagerung gefertigt, wodurch sie einen unmittelbaren, spontanen Charakter erreichen. Da die eingeritzten Linien aber nicht tief sind, kann nur eine geringe Anzahl von Abzügen hergestellt werden. Diese wenigen Exemplare wurden dann zu Studienzwecken verwendet oder an eine kleine Gruppe von Sammlern verkauft. Da diese feine Technik eine höhere Qualität der Drucke als jene der Kupferstiche ermöglichte, ist anzunehmen, dass die Produktion von Kaltnadelstichen an

¹⁶² Siehe Anm. 153.

¹⁶³ Siehe Anm. 156.

¹⁶⁴ Vgl. Propyläen Kunstgeschichte (1972), Bd. 7, Artikel 'Hausbuchmeister', S. 255; *Universum der Kunst* (1989), Bd. 3, Artikel 'Meister des Hausbuches', S. 384; Hess (1994), S. 140-143.

einen besonderen Kennerkreis gerichtet war. Ob der Meister des Amsterdamer Kabinetts als Hofkünstler oder Hoflieferant gearbeitet hat, lässt sich kaum feststellen.¹⁶⁵

Die feinen Linien der Kaltnadelstiche sind mit der dezenten Strichführung im Lunabild gut vergleichbar: Fließende Konturen, weiche Modellierung der Figuren, raffinierte Kontraste von Hell und Dunkel, elegante, schlanke Proportionen, ein Versuch, perspektivisch zu arbeiten, was zur Entstehung nebliger, atmosphärischer Hintergründe führt.¹⁶⁶ Eine etwas distanzierte, aber durch präzise Beobachtungsfähigkeit geschärfte Position verhilft zu einer differenzierten Schilderung der bürgerlichen und höfischen Lebensumstände.

Hess vermutet, dass der Meister des Amsterdamer Kabinetts aus einer Buchmalereiwerkstatt stammt.¹⁶⁷ Als begabter Zeichner produziert er ab etwa 1470 die ersten Kaltnadelstiche als Reaktion auf die veränderte Marktsituation, die nun durch die Herstellung von Holzschnitten bestimmt wird. Mainz und Heidelberg werden als eventuelle Arbeitsorte genannt. Da im *Mittelalterlichen Hausbuch* wie auch im *Pontifikale Adolf II. von Nassau*, des Bischofs von Mainz, ikonographische Parallelen zu finden sind, wird die Verbindung des Meisters nach Mainz berechtigterweise ins Auge gefasst.¹⁶⁸ Die Lokalisierung nach Heidelberg ist nicht unumstritten. Hutchison sieht in einigen Stichen des Meisters Hinweise auf eine Kritik an mittelalterlicher aristotelischer Philosophie, deren Vertreter, etwa Rudolf Agricola, sich am Heidelberger Hof der Pfalzgrafen aufgehalten haben.¹⁶⁹ Die Forscherin konnte jedoch keine Beweise aufbringen.¹⁷⁰

3. 2. DAS LUNA-GEDICHT

Den engen Zusammenhang zwischen Text und Bild dokumentiert bereits der Entstehungsprozess der Wolfegger Handschrift. Daniel Hess zufolge wurde zunächst der Schreiber mit der Niederschrift des Mnemosyne-Traktates und der Planetengedichte in dem noch ungebundenen Heft beauftragt.¹⁷¹ Mit der Beschriftung leerer Blätter in der unteren rechten Ecke mit Planetennamen gab er dem Miniator den Platzierungshinweis für die noch auszuführenden Zeichnungen. Texte sollten also die Grundlage und den

¹⁶⁵ Hess (1994), S. 34. Vgl. Kok (1985), S. 71.

¹⁶⁶ Hess (1994), S. 17.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 28.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 45.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 34.

¹⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 116.

¹⁷¹ Ebenda, S.19.

Ausgangspunkt für die bildnerische Gestaltung des Codex bieten.

Dem Schreiber war die Arbeit an Luxushandschriften vertraut: Die Pergamentblätter sind in einer reich verzierten Minuskel beschrieben, die Initialen wurden farbig, teilweise mit Gold ausgearbeitet und laufen in prächtigen Ranken aus (Abb. 2).¹⁷² Der Rand ist überproportional breit, was auf eine weitere Ausschmückung der Seiten hindeuten würde. Die Initiale L des Namens Luna, in Rot gefasst auf einem goldenen Hintergrund, bietet einem farbenprächtigen Pfau Gelegenheit, sich zu präsentieren. Er stolziert auf einem Bogen der oberen Ranken der Initiale; in Blau und Gelb gefasst, schlägt er sein imposantes Rad. Er wird von einem Jüngling, der sich auf der Höhe der Anfangszeilen der zweiten Strophe befindet, mit einem Stein beworfen. Diese Zeilen behandeln die Eigenschaften und Tätigkeiten der Lunakinder, sodass man annehmen könnte, es handle sich bei dem Jüngling um ein Mondkind. Er trägt ein blaues Wams und eine grüne Strumpfhose. Etwas unklar ist, ob sich sein Angriff gegen die Initiale oder den Pfau richtet. Letzteres würde auf die unstete, nicht zu bändigende Natur der Lunakinder hinweisen.

Das zugehörige Gedicht besteht aus zwei Strophen, die jeweils zwölf Verse zählen und die Reimpaare aabbccdd bilden. Im ersten Teil des Textes werden primäre astrologische Angaben zum Mond, im zweiten Merkmale des Äußeren und des Charakters der Lunakinder genannt:

*Luna der monat der letzt planet nasz
Heisz ich vnd wurck dingk die sein lasz
Kalt vnd feucht mein wurckung ist
Natürlich vnstet zu aller frist
Der krebs mein hawsz besessen hat
So mein figur dor inne stat
Vnd iupiter mich schawet an
Kein vbels ich gewurcken kan
Erhohet werde ich in dem stir
Im scorpion valle ich nieder schir
Die zwelf zeichen ich durchgang
In sibenvndtzwentzig tagen lang.*

*Der sterne wurcken geet durch mich
Ich pin vnstet vnd wunderlich
Mein kint man kaum getzemen kan
Nymant sein sie gerne vnttertane
Ir antlutz ist plaich vnd runt
Brawn grausam zene ein dicken munt
Vbersichtig schele einen engen gannck*

172 Blume (2000), S. 177.

*Gern hofferttig treg der leib ist nit lanck
Leuffer gauckler fischer marner
Farnschuler vogler maler pader
 Vnd was mit wasser sich ernert
 Dem ist des monats schein beschert.*

In der ersten Strophe werden die kalt-feuchte Qualität des Mondes sowie seine unstete Natur, die sich auf seine phasenbedingte Gestaltveränderung zurückführen lässt, thematisiert. Luna beherrscht das Sternzeichen des Krebses, das auch ihr zodiakales Haus ist. Erhöht wird der Mond im Stier, erniedrigt im Skorpion, seine Umlaufzeit beträgt 27 Tage.

Der zweite Teil des Gedichtes fasst drei thematische Bereiche zusammen: Eine kurze Beschreibung der Charakterzüge, der äußeren Merkmale und der Tätigkeiten der Lunakinder. Diese werden als unstete, launische, seltsame und trotzige Menschen skizziert. Aber auch der böse Blick, der übermäßige Stolz, der ihrem gesellschaftlichen Rang unangemessen ist, ein eigenartiger eitler Gang gehören zu dieser Aufzählung. Die unter dem Mond Geborenen sind kleiner Statur, sie haben ein blasses und rundes Gesicht, unter dicken Lippen werden schlechte Zähne versteckt.

Beinahe das gesamte Repertoire an Eigenschaften der Lunakinder, das wir bereits in den Traktaten des 15. Jahrhunderts kennen gelernt haben, wird in diesem Gedicht tradiert.¹⁷³

Was ich an dieser Stelle festhalten möchte, ist das ausgewogene Verhältnis der Eigenschaften feucht und unstet. Sowohl die feucht-kalte Qualität des Mondes wie auch die auf Mobilität ausgerichtete Lebensführung der Lunakinder werden bereits in den ersten Strophenzeilen genannt und im Lunabild wiedergegeben. Hier werden Berufe, die sowohl mit Wasser als auch Mobilität zusammenhängen, gleichwertig behandelt und genau geschildert.

Leuffer, d.h. Boten, Gaukler, Fischer, Schiffsleute (*marner*), fahrende Schüler (*Farnschuler*), Vogelfänger (*vogler*), Bader, auch im Sinne von Wundärzten (*pader*) und alle weiteren Berufe, die im Zusammenhang mit Wasser stehen, zählen zu den Lunakindern. Die Berufsbezeichnung *maler* wurde wahrscheinlich irrtümlich vom Schreiber eingesetzt oder kopiert, der offensichtlich kurz davor den Merkurtext von einer Vorlage abgeschrieben hatte. Die Maler befanden sich nämlich unter der Obhut des Merkur. Im

¹⁷³ Vgl. S. 31ff.

Lunagedicht fehlt dagegen der Beruf des Müllers¹⁷⁴, der eigentlich an Stelle des Malers¹⁷⁵ erscheinen sollte.

3. 2. 1. DAS PLANETENKINDERGEDICHT DES MÖNCH VON SALZBURG

Dieter Blume, der eine umfassende Studie zu den städtischen und höfischen Planetenkinderbildern des 15. Jahrhunderts verfasste, sieht den Ursprung dieses neuen Bildtypus in einem schriftlichen Dokument, den sogenannten Planetenkinderversen des Mönch von Salzburg. Dieser anonyme Liederdichter der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist historisch nicht weiter nachweisbar, seine Person wird jedoch mit dem Hof des Salzburger Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim (reg. 1365-1396) in Verbindung gebracht. Seine Autorenschaft in Bezug auf die Planetenkinderverse ist umstritten, es wird jedoch angenommen, dass der Verfasser aus dem Umkreis des Salzburger Hofes stammt. Der Mönch von Salzburg gilt als Schöpfer von fünfzig geistlichen und 57 weltlichen Liedern.¹⁷⁶ Nachweise, was sein Leben betrifft, geben einige Gedichte selbst. In der Mariensequenz G2¹⁷⁷ verbirgt sich der Akrostichon *Pylgreim erczpischof legat*, der zum erwähnten Salzburger Hof führt.¹⁷⁸ Zwei weltliche Lieder sind als poetische Liebesbriefe an die am Hof zurückgebliebenen Damen sogar datiert: MR 30 (*Wier der fünfczehent an der schar...*)¹⁷⁹ als Brief des erzbischöflichen *hofgesind* auf 1387.¹⁸⁰ In MR 18 (*Dem allerlibsten, schönstenn Weib...*) wird die Pilgrim selbst in den Mund gelegte Begrüßung *an sein libstesz E im Freudensal* (Schloss Freudensal in Salzburg) auf 1392 datiert.¹⁸¹ Weiters wird in einem Widmungsakrostichon in G3 der Plebanus Reicher von Radstadt (urkundlich u.a. 1384/85 als *magister curiae* in Salzburg bezeugt) erwähnt.¹⁸² Alle diese Informationen verweisen auf einen in der Liederkunst produktiven Kreis. Das würde den

174 Müller=ahd. *mulinari*, *mulnari*; mhd. *mülnaere*; die mhd. Form setzt sich als *mülner*, die nhd. als der *müller*, der *mülner* fort, in: DtWb Grimm (1854-1960), Bd. 12, Artikel 'Müller', Sp. 2654. Vgl. EtWbdDt (1999), Artikel 'Müller', S. 896.

175 Maler=ahd. *malar*; mhd. *maloere*, *maler*, *moeler*; in: EtWbdDt (1999), Artikel 'malen', S. 829; aber auch *maaler*, *mahler* in: DtWb Grimm (1854-1960), Bd. 12, Artikel 'Maler', Sp. 1506.

176 Spechtler (1963), S. 240.

177 Zählung der geistlichen Lieder nach F. V. Spechtler, Mönch von Salzburg, Innsbruck, Diss., 1963. Vgl. B. Wachinger, Der Mönch von Salzburg, Tübingen 1989.

178 DLM Vflex (1987), Artikel 'Mönch von Salzburg', Sp. 658.

179 Zählung der weltlichen Lieder nach Mayer/Rietsch, vgl. Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg, hrsg. F. A. Mayer u. H. Rietsch, Berlin 1896.

180 DLM Vflex (1987), Artikel 'Mönch von Salzburg', Sp. 658.

181 Ebenda.

182 Ebenda.

Bestrebungen des Salzburger Erzbischofs, ein reges kulturelles Hofleben zu gestalten, entsprechen. Als weitgereister Diplomat, der bereits als Student das päpstliche Hofleben in Avignon kennengelernt hatte, neigte Pilgrim II. zu einer aufwändigen Hofhaltung. Zwischen 1375 und 1388 zählte man beachtliche 57 Mitglieder des Salzburger Hofes.¹⁸³

Die musikalische Tradition unter den Salzburger Erzbischöfen reicht bis mindestens an den Beginn des 13. Jahrhunderts zurück. Bereits unter Eberhard II. (1200-1246), dem "Beschützer der Fahrenden", hatte die weltliche Tonkunst eine exzeptionelle Bedeutung für Salzburg.¹⁸⁴ Die Stadt war ein Treffpunkt der Minnesänger: Hartwig von Raute (Ende 12. Jh.), Wolfram von Eschenbach (ca. 1190-1220) und Ulrich von Winterstetten (ca. 1240-1280) sollen in Kontakt mit Erzbischof Eberhard gestanden sein.¹⁸⁵ Neidhart (ca. 1180-1240) nennt seinen Mäzen sogar namentlich im Winterlied Nr. 37 *her bischof eberhart*.¹⁸⁶ Die Anzahl der fahrenden Kleriker und Musikanten sollte bis 1300 so stark zugenommen haben, dass sich die Salzburger Synoden von 1274, 1292, 1310 dazu veranlasst gesehen haben, den geistlichen Vaganten mit Kirchenausschluss zu drohen.¹⁸⁷

Über die musikalischen Aktivitäten unter Pilgrim II. im Schloss Freudensal, in dem das Hofleben grundsätzlich stattfand, informieren wiederum einige Lieder des Mönch von Salzburg. Das Lied MR 19 spricht vom gemeinsamen Musizieren und Diskutieren: "*Ain tenor von hübscher melody, als sy ez gern gemacht haben, darauf nicht yglicher kund übersingen* [d.h. frei diskutieren]."¹⁸⁸ Einen Austausch zwischen zwei Liederkomponisten bezeugt das Lied G9: "*Als her peter von sachsen dem münch von salczburg dyß vorgeschriben par schicket, da schicket er yme dyß nachgende latynsch par her wyder umb in dem selben Tone.*"¹⁸⁹ Diese Dokumente, wenn auch gering an der Zahl, geben doch zweifellos einen Hinweis auf die zentrale Stellung des Mönch von Salzburg am Hof des Erzbischofs Pilgrim.

In einigen der weltlichen Lieder lassen sich Einflüsse der zeitgenössischen kosmologischen Schriften erkennen. Das Lied D 35 wird mit dem Titel *Planeten und die Element* bedacht. Spechtler rechnet es zu den den sogenannten "Reden über die Geliebte": Die Tugend einer Dame preist der Dichter mit all seiner Gelehrtheit, also mit dem spätmittelalterlichen astrologischen Wissen. Die Geliebte erscheint als wunderbares

183 Spechtler (1963), S. 247.

184 Ebenda, S. 285.

185 Ebenda.

186 Ebenda.

187 Ebenda.

188 DLM Vflex (1987), Bd. 6, Artikel 'Mönch von Salzburg', Sp. 658.

189 Ebenda.

Werk der Planeten, die unter bestimmten Konstellationen zum Zeitpunkt der Geburt den besonderen Menschen erschaffen.¹⁹⁰ In W 15 *Ain liblich weib, der zarte leib* wird die Frau ähnlich charakterisiert, als Naturschöpfung durch eine unbekannte Hand (Gott?) mit Fleiß und Geschicklichkeit hervorgebracht. Die Vielfalt dieses Wesens entspricht dem Reichtum der Natur, ihren Farben und Formen. Die Sternbilder des Tierkreises beteiligen sich an diesem Wunderwerk.¹⁹¹

Der folgende Text besteht aus den sog. Planetenkinderversen, sie werden dem Mönch von Salzburg zugeschrieben. Eine auf 1445 datierte Handschrift der Landesbibliothek Kassel enthält den Satz: *"Das hat auch der munch von salzburg von yn geticht"*.¹⁹²

*Der mon ist fewcht vnd dar zw chalt
Seinew chinder sein also gestalt
Dikch handt vaist leib vnd augen chlain
Schläffrig vnd sind gerne ayn
Sy chlaffen vnd sind läwnig
Ir willen sein vber säwmig
Die myn tuet in nicht vber last
Die fremd ist in ein selczem gast*

*Mercurius hät synnreich sit
Juristen tichter vnd goldsmid
Stain meczen maler münsser gut
Warhafft getrew vnd wilden müet
Reich leyt vnd wol gepärtet
Ir chunst auf hübsichkayt wartet
Die red sy mit reden vercherent
Vnd hörent fremd sach gerne*

*Venus der lerend liebleich synn
Die alczeit redent von der mynn
Chlueg singen schymphleich wol gemüt
Ir schimpfen dunkchet yden man güt
Mit tanczen pfeiffen saitten spil
Sie lebent fröleich wie man wil
Vnd sprechent alczeit frawen wol
Da pey man sicherchenen schol*

*Der Sunnen leyt sein springer
Starkch leyt stammwerfer ringer
ffraydig haiss vnd lang gesund
Si chlaffen vil zw aller stund
Vnd vossen allen sachen nach
Zw fremden landen ist in gach
Sein mitten chlein vnd oben gross
Vnd yegleiche ist nicht ir genoss*

190 März (1999), S. 251.

191 Ebenda, S. 225.

192 Kokole (1992), S. 13.

*Mars haizz vnd türren lered chriegen
 Stelen rawben vnd liegen
 Gar tieff augen in der bra
 Gerumpfnen wang pösch hye vnd da
 Dye frowen vnd pfaffen schenden
 vnd chain güt dinkch volenden
 ffalsch gewdnär rüemen gar vornicht
 Dürr pöss gestalt ist ir gesicht*

*Jupiter ist fewcht vnd haiss
 Sein tugent chain vntugent waiss
 zffrid machen fuegen lieb und güt
 zffrisch fröleich milt vnd wolgemüt
 Vnuerdrossen vnd gar werayt
 Allczait zw allen wandenhait
 Sy schament sich was vbel stat
 Und sein höffleich zw gueter tat*

*Saturnus chalt vnd türren ge-
 schikcht Sein chind aus
 trüeben augen plikcht
 Verczagt vnd vnuerstanden
 Vnd werden alt mit schanden
 Dieb spilär mörder vnd vngetrew
 Got swerer an allew rew
 Sy sein alczait vol trunkchenpolt
 Vnd werdent frawen nymer holt¹⁹³*

Der Text besteht aus sieben Strophen, entsprechend der Anzahl der sieben Planeten. Jede Strophe zählt acht Verse, die wiederum die Reimpaare aabbccdd bilden. Die Anzahl der Silben in den Versen liegt zwischen sieben und neun, dabei lässt sich keine Regelmäßigkeit im Rhythmus erkennen. Der Autor beginnt mit der Beschreibung des Mondes, der die kürzeste Umlaufzeit hat, und endet mit den Versen des Saturn, also jenes Planeten, der die längste Umlaufbahn in Anspruch nimmt. Im ersten Vers der meisten Strophen werden die Qualitäten des Planeten benannt, wodurch man auf die Temperamente ihrer Kinder schließen kann. Daraufhin werden in einigen Strophen Merkmale des Äußeren aufgezählt und zuletzt die Eigenschaften der Planetenkinder notiert.

Exakte Berufsbezeichnungen findet man kaum, mit Ausnahme von Merkur (hier am ausführlichsten: Juristen, Tischler, Goldschmied, Steinmetz, Maler, Münzer), Sol (Hofkünste: Werfer, Ringer) und Saturn (bedingt als Berufe zu bezeichnen: Dieb, Spieler, Mörder). Das Hauptgewicht wird allgemeinen Tätigkeiten zugewiesen, wobei mit Mond

¹⁹³ Blume (2000), S. 225-226. Vgl. März (1999), S. 249-253, S. 428-430, S. 225-226, S. 404-408.

und Jupiter gar keine Aktivitäten in Zusammenhang gebracht werden. An diesen beiden Himmelskörpern interessieren den Verfasser lediglich die äusseren Merkmale und Charaktereigenschaften. Das überrascht besonders im Fall des Jupiter, da unter seinen Kindern Richter und Gelehrte zu finden sind.

Im ersten Vers des Mondgedichtes wird seine feucht-kalte Qualität genannt. In zwei weiteren Versen kommt das Äußere der Lunakinder zur Sprache: sie haben kleine Augen, dicke Hände und einen großen Bauch. In den letzten fünf Zeilen werden ihre Charaktereigenschaften schnell unter die Lupe genommen: als schläfrige und einsame, keifende und launische, säumige, faule und freudlose Zeitgenossen werden sie vorgestellt. Mehr erfahren wir leider nicht. Den astronomischen Schriften wird indirekt die Kenntnis der Temperamente entnommen, andere Angaben werden ungenau wiedergegeben, wie etwa die kleinen Augen der Mondkinder: die Traktate sprechen lediglich vom linken Auge, das der Mond beherrscht.

Bereits in der griechischen Antike (bis ins 3. Jh. v.Chr.) waren ähnliche Gedichtformen sehr beliebt.¹⁹⁴ Einer der Verfasser solcher Schriftstücke war Aratos aus Soloi in Kilikien, der wahrscheinlich am Hof des Antigonos Gomatas in Makedonien wirkte. Aratos wird das Gedicht *Phainomena*, d.h. "Himmelserscheinungen", zugeschrieben. Dieser sehr bekannte und wahrscheinlich über einen langen Zeitraum hinweg rezipierte Text (er blieb erhalten und wurde oft kommentiert) beschäftigt sich mit dem Auf- und Untergang der Sternbilder wie auch mit den Wetterzeichen. Hier werden wahrscheinlich zum ersten Mal in kosmologische Vorstellungen Sternsagen eingefügt, um das Gedicht lebendiger zu gestalten. Diese Gattung hatte in der Folgezeit Eingang in die Katastrophik gefunden, wo der Himmel mit Figuren aus der griechischen Mythologie bevölkert wurde.

3. 2. 2. DIE PLANETENKINDERVERSE DES OSWALD VON WOLKENSTEIN

Erneut aus einem höfischen Umkreis stammt das Planetenkindergedicht des Südtiroler Adligen Oswald von Wolkenstein (ca. 1377-1445). Zahlreiche Parallelen verdeutlichen, dass der Text des Mönch von Salzburg dem Verfasser als Vorlage oder Anregung gedient haben könnte. Das Gedicht, vermutlich um 1422 entstanden, besteht aus fünf Strophen; jede zählt 32 Verse, die überkreuzte Reimpaare bilden.

¹⁹⁴ Brem (2000), S. 25.

Der Text enthält wesentlich mehr astrologische Informationen als die Verse des Mönch von Salzburg und ist auch in seinen Angaben präziser:

*Des grossen herren wunder
niemand volsingen mag;
doch will ich ains besunder
vast legen an den tag:
wie sich der mensch formiert
in der planeten purt,
von dem er wirt gezieret,
geswechet und naturt.
Zwelf zaichen, klar durch jetten,
die folgen auch darzü
mit siben der planeten,
teglichen spat vnd frü
sich maisterlichen sencken
tieff in des menschen prüt,
darnach es sich müss lencken
mit leib, sinn und gemüt.
Ain planet ich eu melde:
von erst der Sunne fluss,
darnach des Mannes zelde,
Mars und Mercurius,
Jovis, Venus, zwen klüge
zu recht niemand verdringt,
mit seuberlichem füge
Saturnus zu in springt.
Der Leo in seinem zaichen
ain zwelfer ist genant,
ein Krebs mit seinem slaichen
gleichet dem Tarant.
Stier, Wider, die Junckfraue,
das Zwiling, Visch, ain Schütz
leg auf die Wag und schau,
Wassermann, den Stainbock sprütz.*

*II Und welcher von der Sunne
orient geboren ist,
dem geit der Leo die wunne,
starck, ring zu aller frist,
klüg, fündig, haiss und fraidig,
ersam, ouch dick gesund,
släffrig und selten laidig,
unbleiblich zu aller stund.
Smal füss und mitten klaine,
brait antlitz, brüste gross,
klain houbt, klar öglin raine,
schon nas, nimt ir genoss.
dick forschen nach dem schaden,
vil mer, der sind si fro,
undienstlich, hubsch geladen,
und achtent klain der dro.*

Der mon ist kalt und feuchte,
 der Krebs also gestalt,
 ir menschen faister euchte,
 der slaff tüt in gewalt.
 gross houbt und klaine ougen,
 fi[n]bel der nasen spitz,
 von lugern gross an lougen,
 sawmig, launiger witz,
 Cheusch in der minne wunder,
 vil freud ist in ain gast,
 und allzeit gern besunder,
 von herter heut getast;
 dünn lebson, klaine zende,
 der amplick lang gezafft,
 smal schulter, dicke hende,
 bewart gar tugendhafft.

III Ain herr der bösen glider,
 Mars, dürr und grimmlich haiss;
 der Tarant und ain Wider
 sten in dem selben kreis,
 ir lob ich nicht vast treute
 in menschlicher natur;
 si fürchtent vast schwach ir leute
 mit leib, sinn und figur.
 Ir volk ist gar verlogen,
 krieg, stelen, rouben tüt,
 unendlich gar betrogen,
 schendt fraun und priester güt.
 dünn wang, grümpfen lümer,
 falSch zung, bös hie und da.
 Ain adelar ich finde
 an dem Mercurio
 darnach ain hübsch gesinde,
 Junckfrau, das Zwilling so,
 die würcken göttlich cristan,
 reich, mild, warhafft, getreu,
 scharf tichter, klug juristen,
 stainmetzer, goldsmid neu.
 Die red mit red verkeren,
 hübsch prawn, ain mitre leng,
 forchig, und hören geren
 fremd sach, ir antlitz eng,
 lang nas, ain hohe stieren,
 schon augen, dick das har,
 verswigen, weis ir hieren,
 rain, sauber über jar.

IV Jovis, der tugent krone,
 über alle tugend frisch,
 der Schütz hilft im des schone
 darzü der edel Visch.
 feucht, haiss, zu fride schiessen,
 sich schamen böser weiss,
 hofflich, an als verdriessen,

zu waidenhait den breis.
Clain houbt, schon har, murr nasen,
 gross brust, ain runt person,
 eng braw, dünn lebs, an fassen,
 lang zend, dick waden gedon,
 misstrawig, wanckler sinne,
 zu reuten gier von stat,
 genaiget zu der minne,
 hüglich zu aller tat.
Venus, der wune haile,
 sein menschen waidenlich;
 die Wag, des Stueres gaile
 si machet gogelreich.
 mitsaitenspiel und singen,
 was die natur erfreut,
 zu bülen, tanzen, springen
 si niemand ubergeut.
Dick hals, klain houbt, vil löcke,
 swarz ougen, stieren brait,
 lanck, krumb der nasen schöcke,
 gross zend, schön hend gemait,
 kurz arm, klain dicke füsse,
 nachder person wol lanck,
 die unkeusch ist in süsse,
 das nachst ir liebster gedanck.

V *Saturen*, kalt, dürr geboren,
 sein kinder bös gelart,
 der Steinbock mit den horen
 stat in derselben art
 ze morden, stelen, rouben,
 frauen schenter sind bekannt,
 ze spil, swern, trinken, glouben
 untreulich sind gewant.
 Von aissen, engring täsig,
 trüb augen swarz, nas flach,
 dick har, brait herz, gar hessig,
 dick lebs, törocht ir sach,
 gäch durch des zornes flamme
 zu wankelhait geplunst,
 ussrichtig von dem stamme
 des Wassermanns flunst.
 Doch wirt ir fluss gemenget
 vom zaichen Wassermann,
 ain tail da von gesprengt,
 als ich eu sagen kann,
 sich schamen diser dinge,
 blaich, weiss ir angesicht,
 ir zukunfft mit gelinge
 natürlich niemt ernicht.
 hat der mensch ain adel
 von got, natürlich brait,
 ob in ain böser tadel
 berührt, als ich vor sait,
 das er im ag entrinnen

*durch tugendhaffte spreuz,
und fleiss sich rainer sinne
mit hilf des heiligen creutz.*¹⁹⁵

Ähnlich wie der Mönch von Salzburg wendet sich Oswald an eine erlesene Zuhörerschaft, die seine strukturell wie inhaltlich komplexe Dichtung zu rezipieren und schätzen wusste. So ist auch das Planetenkindergedicht nicht nur das elegante Produkt eines beliebten und unterhaltsamen Gesprächsstoffes an den europäischen Höfen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sondern eine religiöse Reflexion über die Unbegreifbarkeit des Universums. In der ersten Strophe, die eine allgemeine Einführung in die astrologische Thematik ist, werden die Wandelsterne als göttliche Schöpfung bezeichnet, deren Wesen jedoch dem Menschen verschlossen bleibt. Aber die Astrologie, wie ein weiteres Wunder Gottes, scheint eine durch und durch organisierte und durchdachte Kodierung des undurchschaubaren Kosmos, sie ist nicht nur gelehrte Verkleidung seiner Verse. Diese deutlich christliche Perspektive spätmittelalterlicher Astrologie gegenüber geht offensichtlich auf eine von Scotus postulierte Weltanschauung zurück.¹⁹⁶

Neu an Oswalds Text ist auch das humanistische Verständnis der Rolle des Menschen und seine Zentralität im göttlichen Schöpfungsakt. Seine Geburt erfolgt nach einem komplexen Plan, in dem die Sterne wie Meisterhandwerker an seinem Körper, seinen Eigenschaften, aber auch seinen Sinnen arbeiten. In den abschließenden Versen beugt sich der Dichter jedoch voll Demut vor der göttlichen Autorität.

Während der letzten sechzehn Verse der zweiten Strophe, an die Beschreibung des Sol schließend, widmet sich der Autor dem Mond. Der Verfasser folgt damit keiner gängigen Tradition in der Aufstellung der Planeten, wo mit Saturn und der längsten Umlaufzeit oder dem Mond mit der kürzesten begonnen wird, sondern führt eine eigene Ordnung ein. Es lässt sich nur soviel sagen, dass er mit dem am positivsten konnotierten Planeten, nämlich Sol, beginnt und mit Saturn, dem traditionellen Übeltäter, das Gedicht beendet. Dies dürfte in Zusammenhang mit der ständischen Ordnung der mittelalterlichen Gesellschaft stehen, in der Sol als weltliches Oberhaupt und Saturn als Vertreter des Bauernstandes die Pole bildeten. Der Mond, typologischer Antitypus Sols und nach ihm als zweiter Planet beschrieben, läuft der statischen Hierarchie des Sonnengottes entgegen. Unstet und von Rastlosigkeit erfüllt, wird Luna mit den bereits bekannten Merkmalen als feucht und kalt charakterisiert, als ihr Haus der Krebs genannt. Die Kinder Lunas (die unterstrichenen

¹⁹⁵ Zit. nach Blume (2000), S. 227-230.

¹⁹⁶ Vgl. S. 24ff der vorliegenden Arbeit.

Eigenschaften wurden bereits beim Mönch von Salzburg genannt) sind die schlaflosen, lügnerischen, säumigen, launischen, unfreundlichen, in Sachen Liebe eher zurückhaltenden und überhaupt dickhäutigen Gesellen. Zu der bereits bekannten Beschaffenheit ihres Äußeren werden ein großer Kopf, dünne Lippen, eine runde Nase, kleine Zähne, ein langes Gesicht und schmale Schultern gezählt.

Die in den Planetenkinderversen verwendeten astrologischen Angaben wurden jenen Kapiteln entnommen, die in den lateinischen Übersetzungen eines Abu Ma'shar oder im *Liber introductorius* des Michael Scotus die einzelnen Planeten charakterisierten. Diese Traktate bilden auch die Grundlage für Bilderfindungen, wie das Beispiel des *Liber introductorius*, und vor allem seine Kopien, zeigen. Oswald von Wolkensteins Text ist Beispiel für die Rezeption antiker astrologischer Werke ausserhalb der Gelehrtenkreise für ein breiteres höfisches Publikum, ehe sie dem städtischen Bürgertum in populärer Form weitervermittelt wurden. In Bezug auf Luna und Sol liefern diese Traktate jedoch keine Berufsangaben, da diese Himmelskörper eine übergeordnete Instanz bilden: Sie leiten die übrigen Planeten, lenken ihre Herrschaft und schwächen oder stärken ihre Wirkung.¹⁹⁷ Das vierte Buch des *Tetrabiblos* des Ptolemaios bringt Näheres: Unter der Konstellation Venus-Saturn werden u.a. Gaukler und Zauberer geboren.¹⁹⁸ Unter Merkur und Venus findet man dagegen Schauspieler, Tänzer und Chorsänger.¹⁹⁹ Wahrscheinlich erst im Laufe der Verbreitungs- und Popularisierungsprozesse werden auch die Luminaren zu Eltern der Planetenkinder.

3. 3. DAS LUNABILD - ERSTE BETRACHTUNG

Das Lunabild (17r) ist die siebte und letzte Illustration im Rahmen des Planetenbilderzyklus und gilt als Werk des bereits genannten Meisters des Amsterdamer Kabinetts. Die Zeichnung wurde mit dunkelbrauner Tinte auf Pergament gefertigt und blieb unkoloriert (Abb. 1).

Das langgestreckte Bildformat wird in der oberen Bildhälfte von der Personifikation des Mondes bestimmt, in der unteren dominieren die Praktiken eines Quacksalbers das rege Treiben auf einem Dorfplatz.

¹⁹⁷ Vgl. S. 28.

¹⁹⁸ Brem (2000), S. 153.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 154.

Luna, über den Himmel reitend dargestellt, wird vom Krebs und einem abnehmenden Mond flankiert (Abb. 3). Sie trägt ein langes weites Kleid, dessen reich gebildete Falten durch die schwarz-weiße Schattierung eine beinahe metallische Qualität erreichen. Unter dem Saum ihres Kleides tritt die Spitze eines modischen Schnabelschuhs hervor. Ihr langes, gelocktes, herabfließendes Haar schmückt ein Blumenkranz. Sie wird als träumerische Jungfrau dargestellt, was auch der traditionellen Ikonographie der Lunabilder entspricht. In ihrer Linken hält sie eine Fahne, deren Feld unvollendet blieb, und deren spitze Endung sich in der Luft kräuselt. Diese lebendige Oberflächengestaltung und nervöse Linienführung stehen in deutlichem Gegensatz zu dem ruhig trabenden Pferd. An dieser Stelle wird die im 15. Jahrhundert gängige Meinung über die große Geschwindigkeit, mit der der Mond die Erde umläuft, ausser acht gelassen. Gleichzeitig werden der herrschaftliche Anspruch und die hohe Würde Lunas betont. In ihrer Rechten hält Luna die Zügel des Pferdes, auf dem sie im Damensitz reitet. Das Ross ist mit einem Umhang, der ein aufwendiges Ornamentmuster trägt, bedeckt, dessen Drapierung, analog zu Lunas Kleid, geradezu manieristische Ausformungen erreicht. Der Kopf des Pferdes ist mit fünf Pfauenfedern geschmückt. Hier tut sich eine Konnotation zum kurzen Gedicht mit der L-Initiale kund, die ebenfalls mit einem Pfau ausgeschmückt wurde. Luna wendet sich dem Betrachter zu, sodass ihr Körper beinahe frontal zu sehen ist, und senkt ihren Blick zur Erde.

Die untere Bildhälfte beherrscht der Quacksalber, dessen Kunden sich um einen runden Holztisch versammelt haben (Abb. 4). Einem der Patienten wird gerade ein Arzneimittel verabreicht. Er hat seinen Hut auf dem Boden abgelegt, sitzt auf einem einfachen Stuhl und öffnet weit den Mund. Eine andere Figur, mit dem Rücken zum Betrachter im Halbprofil gezeigt, verfolgt diese Szene. Dieser Mann wurde bereits behandelt und trägt eine Binde im Gesicht, die ihm offensichtlich nach dem Zahnziehen verpasst wurde.

Auf dem Tisch liegen noch Würfel und Becher, woraus man schließen kann, dass vor der Behandlung Würfel- und Taschenspiele stattgefunden haben. Hinter dem behandelten Patienten versammelte sich eine vierköpfige Gruppe junger Männer, die neugierig, in gelöster Stimmung die Arbeit des Wundarztes verfolgt. Einer weist ungläubig mit dem Zeigefinger auf den sitzenden Patienten, was offensichtlich die Torheit des Kranken unterstreichen und darüber hinaus Skepsis gegenüber der Behandlung ausdrücken soll. Die anderen aber, ganz im Bann des Quacksalbers, begleiten beeindruckt oder vielleicht sogar bewundernd seine Arbeit. Einige von ihnen tragen teure Schnabelschuhe und nicht weniger aufwändige Hüte mit langen Fasanfedern, knielange Mäntel oder einfache,

bauchlange, breite Jacken, unter denen Hemden hervortreten.²⁰⁰ Es ist jedoch nicht die kostbare Mode der Höflinge oder der Patrizier, die der Quacksalber überraschenderweise zur Schau stellt, sondern eine bescheidene Version der aktuellen Trends des niederen Landadels. Der Mediziner trägt eine enge, kurze Jacke, die an der Brust offen ist und von Schnüren zusammengehalten wird. Schnabelschuhe und eine enge, hohe Mütze gehören weiters zu seiner Ausstattung. Auf dem Tisch liegt ein Hut mit einer exotischen Feder. Die Jacke wurde mit einem Gürtel tailliert, an dem die obligate Tasche des Taschenspielers befestigt ist. Der linke Ärmel ist aufgekrempt, darunter eine Spielkarte versteckt. Der Grund für diese teure Aufmachung des Wundarztes liegt möglicherweise im kostbaren Geschenk eines großzügigen Herren als Dank für eine Behandlung oder Darbietung. Von diesem Usus sprechen mehrere schriftliche Quellen, wonach die Herren sich auf diese Weise untereinander ihren Rang streitig machten und ihre Sonderposition durch solche Geschenke untermauerten.²⁰¹

Dass der Quacksalber nicht nur Zähne zieht und mit Würfeln spielt, beweist eine gefelderte Fahne, die hinter ihm, an einer Holzbude befestigt, hängt (Abb. 5). In acht Rechtecke wurden Akrobaten eingeschrieben, die bei Kopfüber-Kunststücken zu sehen sind. Oben links wird ein Handstand gezeigt, weiters sehen wir das Balancieren eines Schwertes auf dem Kinn²⁰², wobei der Akrobat auf einem Bein kniet, im dritten Feld wird ein Überschlag über zwei gekreuzte Schwerter präsentiert, darauf folgt eine Brücke. Die zwei unteren rechten Bilder sind teilweise vom Quacksalber verdeckt. Auf einem handelt es sich möglicherweise um einen Handstand. Das siebte Feld zeigt einen Kopfstand, das achte einen Rückwärts-Drehsprung. Dass es sich bei den Akrobaten-Darstellungen explizit um Kopfüber-Kunststücke handelt, wird uns noch weiter beschäftigen.

Der Mediziner wird dem Betrachter als Taschen-, Würfel- und Kartenspieler, Akrobat, Zahnzieher und vermutlich Arzneiverkäufer präsentiert. Das Publikum, das aus Patienten und Kunden besteht, entstammt dem niederen Landadel. Dessen teure, aber nicht kostbare Kleidung unterstreicht zusätzlich die modische Aufmachung und den Auftritt des Wundarztes. Von der Seite des jugendlichen Publikums erfährt der Fahrende keine Missachtung oder Ablehnung.

Ein zentraler und grundlegender Punkt ist die Tatsache, dass der Moment des Heilens und des Spiels simultan stattfindet: Mit der Rechten verabreicht der Mediziner dem Patienten das Medikament, in der Linken hält der Gaukler gleichzeitig den Zauberstab, was im

²⁰⁰ Vgl. Davenport (1956), Bd. 1, S. 370; Thiel (2004), S. 148ff.

²⁰¹ Vgl. Vavra (1984), S. 341ff.

²⁰² Vgl. Gaheis (1927), S. 17.

spätmittelalterlichen Verständnis für Zauber und Magie steht und gleichzeitig als Moment theatralen Handelns zu bewerten ist. Daraus wird ersichtlich, dass ein weitgefasster Theatralitätsbegriff anzuwenden ist, um dieses Grenzphänomen verstehen und beschreiben zu können.

Die Quacksalbergruppe formiert sich um den kreisrunden Holztisch, kompositorisch gesehen bildet sie einen Halbkreis. Rechts und links wird dieses Zentrum jeweils von drei Personen flankiert.

Rechts vom Tisch des Quacksalbers steht ein Spielmann, der mächtig in seine Posaune bläst und dadurch einen eben vorbeilaufenden Hund erschreckt (Abb. 6). Der Musikant, ähnlich wie der Taschenspieler modisch aufgeputzt, trägt eine enge, auf der Brust und an den Ärmeln geschnürte Jacke und eine Strumpfhose. Im Gegensatz zum Gaukler ist er barfuß. Auf seinem linken Arm hockt ein Affe, der sich an der hohen Mütze seines Besitzers festhält. Am rechten Bildrand, neben dem Spielmann, nimmt eine junge Frau ein Geldstück entgegen. Es ist ein kleiner Junge, der ihr die Münze überreicht. Mit der Rechten empfängt sie das Geld, in der Linken hält sie die Kette, an der der Affe hing. Ihre Kleidung entspricht der einer Bürgerin: Ein weites, langärmeliges Kleid, mit einem Gürtel tailliert, unter dem die Spitze eines Schnabelschuhs zu sehen ist. Die Haare sind unter einem drapierten Kopftuch versteckt, was darauf schließen lässt, dass sie zu den verheirateten Frauen gehört. Ob der Junge ihr Kind ist, bleibt offen. Es wäre möglich, dass ihm innerhalb der Gruppe die Aufgabe des Sammelns der Spenden zugewiesen wurde, während die Frau für die Finanzangelegenheiten und den Haushalt verantwortlich ist. Gerade bei der Figur dieser Frau zeigt sich deutlich, dass der Künstler nach Vorlagen arbeitet, ist sie doch eine beinahe genaue Kopie einer Hofdame aus dem Solbild (Abb. 14). Diese, von welcher der Kopf und ein Teil des Oberkörpers zu sehen sind, trägt eine ähnlich drapierte Haube und senkt ihren Kopf auf dieselbe charakteristische, nachdenkliche, keusche Art zu Boden. Die offensichtliche Austauschbarkeit der Personen legt eine vorsichtige Bestimmung der im Lunabild Dargestellten nahe. Jedenfalls erscheint sie vor uns bürgerlich gekleidet als verheiratete Frau und vielleicht Mutter, zu deren Aufgaben die Geldangelegenheiten zählen. Auch der kleine Junge dürfte mit einer Tätigkeit betraut worden sein, dem Sammeln von Spenden.²⁰³ Er trägt ein bodenlanges Hemd, mit einer Schnur am Bauch zusammengebunden, und Schuhe. An seiner Seite hängt eine kleine Tasche, die das Einbeziehen des Kindes in ein wie auch immer geartetes Berufsleben nahelegt. Hinter dieser Gruppe befindet sich eine Holzhütte. Es ist

²⁰³ Schubert (2002), S. 223.

vielleicht eine alte, verlassene Scheune mit einem unfertigen oder beschädigten Dachstuhl, die für kurze Zeit den Spielleuten als Obdach dient. An eine Seitenwand gelehnt, bückt sich eine Figur nach vorn, zum Teil von der hier aufgehängten Fahne verdeckt, und verfolgt neugierig und schüchtern das Spiel des Musikanten.

Da sich in der Umgebung zwei Mühlen befinden, ist anzunehmen, dass der Auftritt der Truppe nicht auf einem Dorfplatz, sondern ausserhalb der Siedlung stattfindet. Mühlen baute man aufgrund der notwendigen Wasserversorgung und -aufstauung beinahe ausnahmslos an den Siedlungsrändern. Diese Auswahl der Örtlichkeit hängt jedoch mit den Qualitäten der Luna zusammen und sollte nicht als möglicher und realistischer Schauplatz der Praktiken von Quacksalbern gedeutet werden.

Links vom Quacksalber befindet sich erneut eine Drei-Personen-Gruppe (Abb. 7): Diesmal zunächst ein städtisch gekleideter Mann mit einem breitkrepigen Hut und einem knielangen Mantel. Er trägt Schuhe und quer über die Brust eine Netzschärpe, die noch genauer untersucht werden soll. Sein Gegenüber, ein Bauernpaar, betrachtet ihn aufmerksam. Der Fahrende versucht sie über etwas aufzuklären, Hauber interpretiert diese Figur als Gehilfen des Quacksalbers, der eine Verkaufstätigkeit erfüllt.²⁰⁴ Der Bauer, in ärmlicher, zerrissener Kleidung, stützt sich auf einen Stock und blickt den Reisenden direkt an. Seine Frau hingegen verschränkt misstrauisch ihre Arme über dem Bauch. Die Armut des Bauernstandes wird deutlich wiedergegeben: abgetragene Kleidung, um die Füße gewickelte Stofffetzen, das bärtige, müde Gesicht des Bauern im Gegensatz zu den glatt rasierten jugendlichen Landadeligen und Spielleuten, ein einfaches Wams, ein am Gürtel befestigtes Kurzmesser. Die Geste des Fahrenden (Abb. 8) gehört in eine ikonographische Tradition der Darstellung von Gelehrten bzw. Predigern. Sehr oft wird Jesus in Ausübung dieser Geste abgebildet. Als Beispiel benutze ich Holzschnitte aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In einer Illustration des Augsburger *Plenariums* 1473 wird Jesus im Gespräch mit den Pharisäern dargestellt (Abb. 9). Eine ähnliche Ikonographie finden wir in Holzschnitten aus Strassburg (*Plenarium*, ca. 1480-1482), Basel (*Heilspiegel*, 1476; Abb. 10) oder Reutlingen (*Postilla Guillermi super epistolas et evangelia*, 1494; Abb. 11). Jesus diskutiert mit Juden, Jesus warnt vor den falschen Propheten, Jesus tritt als moralische Autorität auf, Jesus nutzt seine Belesenheit und Weisheit, um die Kontrahenten zu überzeugen, umzustimmen, er ist der Überlegene. Der Zeichner muss diese Handstellung, diese ikonographische Tradition gekannt haben. Er hängt dem fahrenden Schüler zudem das Netz auf eine Art und Weise um, als handle es

²⁰⁴ Hauber (1916), S. 121ff.

sich um eine Schärpe, Zeichen eines Amtes. Hier stellt sich allerdings die Frage, ob der Zeichner diesen Reisenden mit Hilfe jener Zeichen inszeniert oder etwas tatsächlich Vorgefundenes nur wiedergibt.

Das Geschehen rund um den Tisch des Quacksalbers wird nicht nur durch seinen narrativen Aspekt intensiviert, es enthält ein zusätzliches musikalisches Programm. Das Kurieren wird vom Spiel der Posaune übertönt, Gelächter und leise Kommentare, Staunen sind zu hören. Der Patient wird zum Zuschauer, der Zuschauer zum Patienten, sodass ein ständiger Rollenwechsel im Publikum stattfindet, der zu einer spontanen Interaktion zwischen dem Zuschauer und Mitspieler und dem Mediziner führt.

Das Mittelfeld des Bildes zwischen der reitenden Luna und dem Tisch des Quacksalbers wird von einer Landschaft bestimmt, die mit ihren Teichen und Seen ganz im Element des Wassers steht (Abb. 12). Im Mittelfeld links ist eine Mühle mit einem Wasserrad abgebildet, vor der gerade ein Bauer zwei beladene Esel treibt. Einer von ihnen lässt sich nicht aus der Ruhe bringen und wird von seinem Besitzer mit Schlägen traktiert. Ein weiterer, offensichtlich weniger begüterer Bauer, beladen mit einem Kornsack, überquert eine kleine Brücke, die zur Mühle führt. Das Wasser, das das Mühlrad treibt, ist in einem Teich angesammelt, in dem mehrere Personen dem Schwimmen frönen. Der Teich ist zum Teil durch eine niedrige Mauer abgeriegelt, an die sich eine Figur lehnt und ein Gespräch mit einem Schwimmer führt, an einer anderen Stelle führt zum Wasser eine Holzterrasse, die gerade von einem Jungen genutzt wird. Oberhalb der Wassermühle auf einem hohen, kahlen Hügel steht eine Windmühle.

Auch entlang des rechten Bildrandes steigt ein Hügel empor. Ein Jäger zu Pferd mit einem Falken an der Hand wird von zwei Hunden begleitet, die einen Hasen verfolgen und gerade den Wald passieren. An einer erhöhten Stelle hat ein Vogelfänger, *ein vogler*, eine Falle aufgestellt und beobachtet einen Vogel, der gerade zur Landung ansetzt. Der *vogler* versteckt sich in einer Auf-Hütte, aus der zwei Holzleisten herausragen, mit deren Hilfe er die Tiere einfängt. Darunter ist eine Vogelattrappe befestigt, die die Beute heranlocken soll. An der Auf-Hütte gehen zwei Boten oder Herolde vorbei, die den Wald passieren. Gut beschuht, tragen sie Helme und kurze Mäntel, in den Händen Lanzen. Am Rücken eines der Männer hängt eine Wasserflasche.

Zwischen den beiden entlang des linken und rechten Bildrandes aufsteigenden Hügeln ist eine weite Seelandschaft zu sehen, die von zahlreichen Vögeln am Himmel bevölkert wird. Am Wasser sind zwei Fischerboote abgebildet. Auf einem der beiden werden wahrscheinlich gerade Fischernetze eingezogen. Die Landschaft verflüchtigt sich im

Hintergrund zu einer Ebene, am Seeufer zeichnen sich leicht die Konturen eines Gebäudekomplexes ab, hinter dem sich Berge erheben. Dies gehört zu den ersten Versuchen einer perspektivischen Landschaftsdarstellung im *Mittelalterlichen Hausbuch*. Da Luna die Göttin des Wochentags Montag ist, könnte man annehmen, dass sich die Handlung an einem sommerlichen (die Schwimmer) Montagmorgen (das Korn wird zur Mühle gebracht, die Fischernetze werden gesammelt, man geht auf die Jagd) abspielt.

3. 4. DIE GAUKLERMINIATUR

Wie eine vermeintliche Ergänzung des Lunabildes erscheint die Gauklerminiatur, die gleich nach dem die Handschrift eröffnenden unbekanntes Wappenbild und vor das Mnemosyne-Traktat gesetzt wurde. Eine ausführliche Analyse des Bildes ist noch ausständig. Es ist schwierig zu sagen, in welchem Verhältnis diese Miniatur zu dem Traktat und dem Planetenzyklus steht, sie wurden jedenfalls als Ganzes konzipiert.²⁰⁵ Die Zeichnung wurde mit Tinte und Feder gefertigt und mit Aquarellfarben teilweise ausgeführt (Abb. 13). Wir verdanken diese ganzseitige Illustration jenem Miniator, der auch die Initiale L im Lunagedicht ausgeschmückt hatte.

Die sogenannte Gauklerminiatur ist ein Simultanbild, in dem verschiedene zeitlich voneinander getrennte Handlungen auf einem Bildträger vereint werden. Ziel solcher Darstellungen ist, eine zusammenhängende narrative Form in einem Bild zu zeigen. In der Illustration des *Mittelalterlichen Hausbuches* sind es Kunststücke zweier Gaukler, die in drei Zeitabläufen vorgestellt werden.

Die drei Episoden finden in einer gerahmten Hügellandschaft, die wie eine dreifache Kulisse vor den Betrachter gestellt wurde, statt. Im Vordergrund, auf der ersten Ebene, einer hellgrünen Erhöhung, sind jene zwei Gaukler zu sehen, die auch in den weiteren Sequenzen abgebildet werden. Einer von ihnen trägt eine enge, rot-grüne Jacke mit einem tiefen geschnürten Ausschnitt. In einer weiteren "Episode" ist sie mit goldenen Stickereien bereichert. Dazu gehören eine rot-grüne Strumpfhose und Schnabelschuhe, den Kopf bedeckt eine rote Mütze mit Federn, die mittellangen Haare sind teilweise zu sehen. Die Figur des zweiten Gauklers ist stellenweise mit blauer Farbe verschmiert und unfertig, so dass es schwierig ist, sie genauer zu beschreiben. Auf der ersten Ebene trägt er ein ähnliches, eng anliegendes Kostüm, diesmal aber gänzlich in Rot gehalten. Die langen

²⁰⁵ Waldburg-Wolfegg (1997), S. 11. Vgl. Hess (1994), S. 136.

blonden, gelockten Haare sind offen. Wenn auch diese Kostüme durchaus prunkvoll ausfallen, ist ihre Farbkonnotation doch negativ besetzt. Gestreifte Kleidung bedeutete Deklassierung, rote Röcke trugen z. B. die fahrenden Frauen, gelb-grüne Kleidungsstücke waren für Randgruppen vorbestimmt.²⁰⁶

Es lässt sich schwer sagen, ob diese Miniatur als Anknüpfungspunkt für den Meister des Lunabildes diene, die Analogien zu den Kostümen des Quacksalbers und des Posaunenspielers sind jedoch nicht zu leugnen. Die Gauklerminiatur bot jedenfalls sicher eine Basis für die farbliche Ausführung des Lunabildes.

Die erste Szene im Vordergrund definiert die Gaukler genauer als Fechter. Auf der grünen Wiese liegen Schwerter und Holzstöcke, der mit Rot und Grün markierte Gaukler hält vertikal in den Händen einen Holzstock. Auf ihn schlägt von links und rechts derselbe Fechter ein, so dass man davon ausgehen muss, dass es sich um zwei zeitlich aufeinander folgende Sequenzen handelt.

Oberhalb dieser Szene werden beide in einer akrobatischen Stellung gezeigt. Sie strecken ihre Beine auseinander, der linke Fuß des einen berührt den rechten des anderen, die Hände werden ineinander verschränkt. Sowohl diese als auch die vorherige Körperstellung wurden einer Illustration des Meisters E. S. entnommen und leicht variiert (Abb. 13a, 13b).²⁰⁷ Ohne den aufrecht stehenden Gaukler wäre diese Darstellung eine Kopie jener Zeichnung, die der Meister E. S. für die Zahl Vier seiner populären Spielkartenserie entworfen hatte. Die Figur mit dem Holzstock entstammt der Karte Drei. Diese zwei Motive wurden kombiniert und offensichtlich direkt von der Vorlage kopiert (seitenverkehrte Wiedergabe). Bei den abgebildeten Kunststücken handelt es sich auch um einen Versuch, verschiedene Bewegungsstadien zu veranschaulichen: das Knien, Geradestrecken und wieder leicht Hinbeugen. Eine nicht unwesentliche Rolle könnten bei der Schilderung der unterschiedlichen Körperpositionen die ab Mitte des 15. Jahrhunderts populären Fechtbücher gespielt haben. In einer Pergamenthandschrift von 1467 ist eine Fassung des Fechtbuches Hans Thalhofers erhalten geblieben (Abb.13c).²⁰⁸ Die abgebildeten Illustrationen zeigen verschiedene Positionen eines Fechters während eines Zweikampfes. Diese Bilder werden nur marginal von schriftlichen Informationen begleitet, sodass die visuelle Darstellung in den Vordergrund tritt. Das mittlere Bild, das Treffen des Gegners ist vergleichbar mit der ersten Sequenz der Gauklerminiatur: der Treffer links und

²⁰⁶ Salmen (2000), S. 24.

²⁰⁷ Es handelt sich um Motive, die aus dem *Großem Kartenspiel* und dem Holzschnitt *Das Martyrium des Hl. Sebastian* des Meisters E. S. stammen. Vgl. Waldburg-Wolfegg (1998), S. 18-21.

²⁰⁸ Berns (2000), S. 83. Vgl. Alfred Schaer, *Die altdeutschen Fechter und Spilleute*, Strassburg 1901.

die vorbereitende Position rechts. Hier besteht also ein weiterer Zusammenhang zwischen den Spielkarten des Meisters E. S., den Illustrationen aus den Fechtbüchern und der Gauklerminiatur. Aus diesen Gründen ist anzunehmen, dass es sich im Fall der Gauklerminiatur um kein authentisches Zeugnis spielerischer Tätigkeiten der wandernden Gaukler handelt, wobei dennoch einige Bildmotive durchaus als realistisch gelten könnten. Auf einem weiteren Hügel ist nun der rot-grün kostümierte Gaukler bei Einzelauftritten zu sehen. Am linken Bildrand erscheint er zunächst als Schlangenfänger. Hier sind zwei Schlangen abgebildet, eine, die auf den Gaukler zukriecht, und eine zweite, die soeben von ihm gefangen wird. Erneut wendet der Miniator das Prinzip der Simultaneität an, um mehrere Handlungsstränge abbilden zu können. Beim zweiten Kunststück sieht man den Gaukler mit einem Messer. Die rechte Hand blutet bereits, in der linken steckt gerade die Klinge. Mit Hilfe einer optischen Täuschung wurde das Messer so appliziert, dass es dem Zuschauer mitten im Handgelenk zu stecken schien. Schließlich wird der Gaukler als Feuerschlucker gezeigt. Auch diese Figuren entstammen dem *Großen Kartenspiel* des Meister E. S. (den Zahlen Sieben und Neun).²⁰⁹

Seine Kunststücke beobachtet eine vornehme Gruppe von Zuschauern, ebenfalls ein Motiv aus der Werkstatt des Meisters E. S. Als Vorlage diente der Holzschnitt *Das Martyrium des Hl. Sebastian* (Abb. 13d). Im Bild des Meisters ist es eine Gruppe rund um den Kaiser Diokletian, der seinen Hauptmann Sebastian, einen Christen, aufgrund seines Glaubens zum Tode verurteilt. Diokletian, begleitet von einem Ritter, beobachtet aus dem Hintergrund die Vollstreckung des Urteils, während die Qualen des gefolterten Sebastian in den Vordergrund gestellt werden. Der Meister der Initiale L fügt dieser Gruppe noch einen zweiten Betrachter hinzu, dessen Identität unklar ist. Genausowenig lässt sich die Figur des Reisenden bestimmen, der soeben auf die Gruppe zukommt oder an ihr vorbeischiebt, was jedoch aus räumlichen Gründen unmöglich wäre. Ob es sich bei ihm um einen wandernden Kleriker handelt, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Auf dem Kupferstich des Meisters E. S. wendet er jedenfalls seinen Blick vom Geschehen ab, was durch die die Folter des Heiligen missbilligende Handbewegung seiner Rechten verstärkt wird. Auf der Gauklerminiatur schließt die Figur sogar ihre Augen. Der Reisende trägt einen weiten langen Rock und eine ebenfalls rote Mütze sowie einen grünen Sack. Die farbliche Ausführung der Figuren erfolgte jedoch wahrscheinlich nicht nach ständischen Regeln, sondern entsprach lediglich der Anzahl der Farben, die dem Miniaturisten zur Verfügung standen. Ihre Anzahl war gering und beschränkt sich auf Rot, Grün und Blau,

²⁰⁹ Waldburg-Wolfegg (1997), S. 11.

ansatzweise Gelb und Gold, die auch auf der Seite des Lunagedichtes verwendet wurden. So muss auch die farbliche Bestimmung der Personen aus dieser praktischen Perspektive neu betrachtet werden.

Die Miniatur wird im Hintergrund durch eine karge Hügellandschaft abgeschlossen. Auf jeder der Erhebungen breitet sich eine mächtige Schlossanlage mit Türmen aus.²¹⁰ Zu einer von ihnen ist ein berittener Bote unterwegs.²¹¹ Diese etwas geheimnisvollen Vorgänge, Ansammlung von verschiedenen Vorlagen, Bewegungsstudien könnten vielleicht tatsächlich mit dem Mnemosyne-Traktat zusammenhängen. Im Text heisst es nämlich, dass den Erinnerungsprozess aussergewöhnliche Symbolfiguren, darunter auch Narren, anregen könnten.²¹² Um sich etwa einige Begriffe einprägen zu können, sind ein Haus, eine Stadt oder ein Dorf mit ihren spezifischen Eigenschaften, die dann als Verbindungsglieder für das Gedächtnis dienen könnten, nützlich.²¹³ Auf diese Weise kann etwa ein Satz durch eine räumliche Vorstellung und deren Eigenschaften dem Erinnerungsvermögen nachhaltiger eingeprägt werden. Die verschiedenen Handlungsebenen und die Raumstrukturierung könnten tatsächlich einem solchen Verfahren entsprechen.

In der Gauklerminiatur hat der Künstler mit Hilfe älterer Vorlagen die unterschiedlichsten Tätigkeiten versammelt, die einem Gauklerpaar zugeschrieben werden.²¹⁴ Wir wissen zwar, dass das Spielrepertoire der Fahrenden sehr breit war, ihre Aufstellung in der Miniatur jedoch erscheint problematisch. Im Fall der kämpfenden Fechter handelt sich höchstwahrscheinlich um die so genannten Klopffechter, Illustrationen aus dem Fechtbuch des Hans Thalhoffer bestätigen diese These. Die Klopffechter waren Fahrende, die ihre Kunst in Zweikämpfen unter Beweis stellten oder auch als Fechtlehrer an den Höfen arbeiteten. Diese Nähe zum Adel führte zu ihrer Sonderstellung unter den Fahrenden.²¹⁵ Dass sie sich als "gewöhnliche" messerwerfende oder feuerspeiende Gaukler betätigt hätten, ist äußerst unwahrscheinlich. So muss in dieser Hinsicht die theaterhistorische Relevanz des vorliegenden Bildes negiert werden.

210 Auch diese Motive stammen aus älteren Vorlagen, die dem Meister E. S. zugeschrieben werden: *Geburt Christi* und *Stigmatisation des Hl. Franziskus*, vgl. Waldburg-Wolfegg (1997), S. 11.

211 Diese Figur geht ebenfalls auf einen Kupferstich des Meisters E. S., *Grosser Liebesgarten*, zurück, vgl. Waldburg-Wolfegg (1997), S. 11.

212 *Deshalb muss jede Tätigkeit des einzuprägenden Gegenstandes außergewöhnlich, sonderbar, wunderlich, lächerlich oder sonst irgendwie bemerkenswert sein.* Zit nach Waldburg-Wolfegg (1997), S. 15.

213 Ebenda, S. 14.

214 Münz (1998), S. 279.

215 Vgl. Schubert (1995), S. 234ff.

3. 5. DAS BILD DES SOL UND DER VENUS

Bereits in der Antike galten Sol und Luna als mythologische Geschwister und gelegentlich sogar als Ehepaar.²¹⁶ In den griechischen und römischen Plastiken und Bildquellen erscheinen sie am Himmel, in Zwei- und Viergespann fahrend, als Leiter der kosmischen Vorgänge. Diese mythologische Überlieferung wird in den astronomisch-astrologischen Schriften der Spätantike registriert und weiter rezipiert. Nach Ptolemaios leitet die Mondgöttin gemeinsam mit Sol die übrigen Planeten. Für Iulianos v. Laodicäa führte Luna den Kosmos im Range der Königin, wobei Vettius Valens, Rhetorios, Abu Ma'shar und Ali ibn abi 'r-igal eine Art Abhängigkeit von Sol feststellen, da der Mond kein eigenes Licht besitzt, sondern jenes der Sonne reflektiert.²¹⁷

Das mittelalterliche Weltverständnis übernimmt das mythologische Erbe und versucht, es in die christliche Heilsgeschichte zu integrieren. Dabei spielt das typologische Denken eine zentrale Rolle. Dies ist eine Form des Analogiedenkens, in der sich zwei Größen in einer Ähnlichkeitsrelation und zugleich in einem Steigerungsverhältnis zueinander befinden. Die christliche Typologie (gr. *typos*, d. h. Vorbild, Urbild) etwa fasst geschichtliche Fakten des Alten Testaments als von Gott gesetzte, vorbildliche Darstellungen (Typen) kommender und vollkommenerer Fakten des Neuen Testaments (Antitypen) auf. Typus und Antitypus (Adam/Christus, Eva/Maria) werden in einem System heilsgeschichtlicher Steigerung verstanden. Das Neue Testament ist die Vollendung des Alten und gleichzeitig der Ausgangspunkt jeder Deutung, womit die Einheit der Offenbarung in beiden Testamenten betont wird.

Sonne und Mond galten im Mittelalter als typologisches Paar.²¹⁸ In der christlichen Symbolik stand Sol für *gratia* (die Gnade), *ecclesia* (die Kirche) und *vita* (das Leben), Luna für *lex* (das Gesetz), Synagoge und *mors* (den Tod).²¹⁹ Dabei ist das typologische Denken

²¹⁶ Vgl. S. 27.

²¹⁷ Vgl. S. 28ff.

²¹⁸ Zögernd wird auch die Personifikation von Sonne (Sol) und Mond (Luna) als Planetengottheiten aus der Antike übernommen, Sol als Mann mit Strahlenkrone, Luna als Frau mit Mondsichel. Auf Kreuzigungsbildern, zu deren festen Bestandteilen sie aufgrund von Luk. 23,45 in der mittelalterl. Kunst gehören, verhüllen sie ihr Gesicht und symbolisieren, bisweilen zusammen mit Personifikationen von Wasser (Okeanos) und Erde (Terra), das ob des Todes Christi trauernde Weltall (Buchdeckel, Cod. aureus aus Echternach, 983-991, Nürnberg, Germ. Nat. Mus.). In allegor. Darstellung der Zeit bzw. des Jahres können Sonne und Mond für Tag und Nacht stehen (Tierkreis im Anatus-Cod., 10. Jh., St. Gallen). In allegor. Darstellungen der Kreuzigung Christi sind Sonne und Mond auf die Allegorien von *Ecclesia* und Synagoge bezogen (Uta-Evangelistar aus Regensburg, um 1020, München, Bayer. Staatsbibl.). Seit dem 13. Jh. wurde eine der natürl. Erscheinung angemessene Darstellungsform üblich, die Sonne als Strahlenscheibe und der Mond als Sichel, beide jeweils mit einbeschriebenen Gesichtern. In dieser Gestalt erscheinen Sonne und Mond weiterhin auf Kreuzigungsdarstellungen (in Dürers Großer Passion, 1496-1511) und in allen andern Bildbereichen, profanen und naturwissenschaftlichen. Vgl. Ldk (1994), S. 746-747.

²¹⁹ Krucke (1937), S. 1-5.

nicht auf Antagonismen ausgerichtet, sondern auf komplementäre Zusammenhänge: Denn der lebendige Mensch benötigt den Tod, um an der Heilsgeschichte teilzunehmen zu können so wie die Kirche die Synagoge, aus der sie hervorgeht und deren Werk sie vollendet. Die Kirchenväter setzten Christus mit Sol und Maria mit Luna gleich. Während Christus, von Lichtaureolen umgeben, an den griechischen und römischen Spender von Licht, Leben und Wärme anknüpfte, wird die antike Konnotation der Luna durch die Gleichsetzung mit der Synagoge, die in ihrer Blindheit den Messias nicht erkannte, jedoch abgeschwächt. Zunehmend wird die Mondgöttin im Spätmittelalter aus einem profan-symbolischen Kontext heraus als wankelmütige Fortuna interpretiert, während Sol mit Prädikaten wie herrschaftlich, bestehend glücklich, besonnen besetzt wird.

Da dieses typologische Denken eine zentrale Rolle für die mittelalterliche Weltanschauung besitzt, wird es in die Methodik dieser Arbeit einbezogen. Die Analyse der Lunabilder städtischer und höfischer Provenienz wird, wo dieses Vorgehen Sinnhaftigkeit beanspruchen kann, auch durch den Vergleich mit Darstellungen in Solbildern im weiteren Verlauf der Ausführungen vertieft und vervollständigt.

Das Bild des Sol im *Mittelalterlichen Hausbuch* stellt den Sonnenkönig als Kaiser, mit Szepter in der Rechten und Banner in der Linken reitend, dar (Abb. 14). In der irdischen Sphäre, einem durch eine Mauer beschränkten Gelände speist eine Hofgesellschaft, die von einer Musikantengruppe unterhalten wird. Ein Posaunenbläser und Flötisten begleiten musikalisch zwei sich unterhaltende Paare, ein Trommler und Mandolinespieler hört ihnen im Augenblick zu. Im Hintergrund erscheint ein weiteres Paar, der Mann überreicht einer Hofdame gerade ein Schriftstück. Der an die Mauer gelehnte Narr, Symbol der *vanitas* und somit Mahner zur Mäßigung, verrät, dass es sich wahrscheinlich um ein Liebesgedicht oder -lied handelt.

Ausserhalb der Mauer, in einer flachen Landschaft sieht man Steinwerfer, Ringer und Stangenfechter. Gerade letztere erinnern an die Kämpfer aus der Gauklerminiatur. Die genannten Kampfarten, von denen sich die späteren Sportarten ableiten werden, gehörten zur üblichen Unterhaltung der Hofleute. Dass sie aber auch als Kunststücke bei Festen gezeigt wurden, beweist eine Zeichnung aus der Wiener Handschrift des Heinrich von Veldecke aus dem Jahr 1474 (Abb. 14a). Die Gaukler präsentieren während einer königlichen Hochzeit neben akrobatischen Kunststücken, die musikalisch begleitet werden, auch ihre Geschicklichkeit im Ballwerfen. Einer von ihnen hält den Ball mit der Rechten auf Gesichtshöhe und hebt gleichzeitig sein linkes Bein über einen Stock. Ihm gegenüber stehen zwei weitere Gaukler, die sich in einer Fangposition auf den Zuwurf

vorbereiten. Das Ballwerfen mit akrobatischen Zusätzen war eine Spezialität der *pilarii*, der Ballspieler bzw. der Balljongleure. Diese Darstellung wäre somit das seltene Beispiel einer Zeichnung, in der sportive Kunststücke mit akrobatischen Elementen von einer Artistengruppe dargeboten werden. Schubert bezweifelt eher die Ausführung sportiver Kunststücke durch Akrobaten:

Daß Artisten und Gaukler so selten als patronisierte Fahrende begegnen, liegt nicht nur daran, daß ihre Künste eine zu geringe Variationsbreite haben, um langfristig unterhaltsam für die gleiche Hofgesellschaft zu wirken, sondern es liegt auch am Verhältnis dieser Artistik zur höfischen Gesellschaft. Die sportiven Künste, die von der Hofgesellschaft selbst geübt wurden, Schwimmen, Laufen, Ringen und Steinwerfen, führten nach allem, was wir wissen, die wandernden Gaukler nicht vor. Es wäre vielen von ihnen zweifellos ein Leichtes gewesen, durch entsprechenden Trainingsaufwand auch in diesen Künsten zu glänzen, aber diese sind nicht zum staunenden Zuschauen geeignet, sondern wettbewerbsbezogen. Welcher Adelige hätte sich schon von einem Fahrenden im Ringen besiegen lassen wollen, wen hätte es wirklich gefreut, beim Steinestoßen zu unterliegen.²²⁰

Das Spielrepertoire und weiters die Kunstfertigkeit der fahrenden Gaukler ist also von der Publikumswirksamkeit ihrer Kunststücke und vor allem den ständischen Begrenzungen abhängig. Die sportiven Künste des Hofes sind eine Vorstufe des heutigen Sports und wurden im Mittelalter als reine Hofkünste verstanden, die allein dem adeligen Geschlecht angemessen waren.

Ihre Ausübung gilt als Training für Turniere und den Kriegseinsatz oder z.B. als Unterhaltung für die männlichen Kinder. Das die Zeichnung begleitende Gedicht nennt noch einmal die Solkinder: Springer, Schirmer, Ringer, Sänger und Musiker. Im Gegensatz zu den Lunakindern sind sie glücklich, edel, sinnreich und klug, sie erfreuen sich auch guter Gesundheit.²²¹

Akrobatik, komplizierte Körperverschränkungen, die tabuisierte Körperzonen zur Schau stellen, oder eine Körpersprache, Gestik, die eine subversive Konnotation besitzen, gehören in die Sphäre der fahrenden Gaukler.

Während also zwischen den ehrenvollen und den *unehrlichen* Kunststücken eine klare Linie gezogen wird, verbindet die Sol- und Mondkinder ein gesellschaftlicher Aspekt, der zunächst nur sekundär relevant erscheint. In der kleinen Kapelle des Solbildes, am linken Bildrand, sitzt am Eingang ein Bettler. Der Mann ist blind und hält in seiner Rechten eine Krücke, mit der Linken empfängt er Almosen. Dieser Bettler²²² ist aber auch ein Pilger.²²³

²²⁰ Schubert (1995), S. 230-231.

²²¹ von Retberg (1865), S. 29.

²²² Ebenda, S. 28.

²²³ Vgl. Ohler (1994), S. 80ff.; Gaigg (1996), S. 33-39.

An seinem Hut sieht man zwei Abzeichen, die als Souvenirs an Wallfahrtsorten verkauft, von den Pilgern gesammelt und am Hut befestigt wurden. Auch die typische Pilgertasche spricht für diese Annahme. Als Pilger und Reisender gehört diese Figur eigentlich in die Sphäre der Luna.

Da zu den Solkindern auch Priester, Prediger und Seelsorger gehören, erklärt sich damit die Anwesenheit der Kapelle im Solbild. Die Armenfürsorge gehört zu den Pflichten sowohl der geistlichen wie auch der weltlichen Machtinstanz.²²⁴ Das Almosen ist ein Mittel zur Abbüßung der Sünden, die Fürbitte für das Seelenheil Verstorbener war mit Almosen verbunden. In der mittelalterlichen christlichen Gesellschaft bedeutete das Vorhandensein von Armen die Erfüllung des Heilsplans.²²⁵ Und auch die Armen kennen ihre Stellung und Funktion innerhalb der Gesellschaft, da sie den anderen die Möglichkeit gaben, am Heilsplan auch tatsächlich aktiv mitzuwirken.

Der angestammte Platz des Bettlers befindet sich unter den Saturnkindern, nicht nur den ärmsten und schwächsten, sondern vor allem den verächtlichsten unter allen Planetenkindern: Henker, Totengräber und Mörder sind unter dem Stern des Saturn geboren.²²⁶ Da der Blinde auch als Pilger zu deuten ist, steht er damit unter der Obhut der Luna. Die beiden untersten sozialen Schichten werden durch die Person des Bettlers unter Sol vielleicht nicht aufgewertet, aber man weist ihnen eine gesellschaftsbedingte Existenznotwendigkeit und Sinnhaftigkeit zu, die in keiner der noch zu besprechenden Illustrationen auch nur annähernd thematisiert würde. Dieser vertragsähnliche Konsens zwischen den Armen und den Mächtigen hängt mit der noch typisch mittelalterlichen, konservativ-christlichen Orientierung des *Mittelalterlichen Hausbuches* zusammen, das den Prinzipien eines höfisch-ritterlichen Ethos folgt und sich nach dem christlichen Heilsplan ausrichtet.

Um die Figur der Luna noch genauer zu skizzieren, wende ich mich der Göttin Venus zu, der zweiten weiblichen Figur im Zyklus der Planetenkinder. Eine engere Beziehung zwischen Venus und Luna entsteht auf der Basis der antiken Temperamentenlehre. Beide Planeten besitzen die kalt-feuchte Qualität, sie beherrschen das Element Wasser und das phlegmatische Temperament. In populären kalendarischen Kompendien erscheint oft ein

²²⁴ Vgl. Geremek (1988), S. 50-68.

²²⁵ In der *Vita Eligii* heisst es: *Gott hätte alle Menschen reich erschaffen können, aber er wollte, dass es auf dieser Welt Arme gibt, damit die Reichen die Gelegenheit erhalten, sich von ihren Sünden freizukaufen.* Zit. nach Geremek (1988), S. 29.

²²⁶ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl (1990), S. 287ff.

musizierendes Paar mit Harfe und Gitarre, die Untertanen der Venus, als Sinnbild des Phlegmatikers (Abb. 38). Eine angeborene Passivität wird hier durch den Kunstgenuss ausgedrückt, während der Melancholiker schlafend, also mit Müßiggang sein Leben verbringt. Unter dem Bannkreis der Venus steht die Ebene der höfischen Unterhaltung, die meist unter dem Aspekt von Erotik und Sexualität reflektiert wird (Abb. 28). In der mittelalterlichen Astrologie finden wir unter der Patronanz der Venus Musiker, Sänger und Tänzer, die die ausgelassenen Festivitäten begleiten sollen.

Die Venus des *Mittelalterlichen Hausbuches* reitet, als höfische Amazone gekleidet, zu Pferd (Abb. 15). Sie hält ein Banner, auf ihrem Haupt ruht eine Krone. Somit wird sie neben Sol und Mars in die Reihe der Herrschenden gezählt und bildet das eigentliche weibliche Pendant zu Sol. Während er den turnenden Unterhaltern am Hof vorsteht, ist Venus das musikalische und tänzerische Vergnügen untergeordnet. Diese Paarbildung widerspricht der kosmologischen Komplexität von Sol und Luna in der mittelalterlichen Weltordnung, ist aber auf den höfischen Kontext und die Provenienz der Handschrift zurückzuführen.

In einer etwas weniger frivolen Art als in den üblichen Beispielen schreiten die Hofmitglieder zum Tanz. Sie werden von einer dreiköpfigen Gruppe von Musikanten begleitet. Weiter im Hintergrund ist eine Leierspielerin zu sehen, die von einem Sackhornbläser begleitet wird.²²⁷ Weiter links am Zaun ist eine junge Frau mit zwei Männern beim Kartenspiel zu sehen.²²⁸ Im Hintergrund sorgt ein Trommler und Blockflötenspieler bei zwei Jungen für Unterhaltung. Ihre wilden Sprünge stehen im Gegensatz zu den feierlich schreitenden Paaren im Vordergrund. Die Hofkultur begegnet der Volkskultur, geradezu symbiotisch bestehen sie nebeneinander. Dieser Versuch einer Demokratie der Unterhaltung sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir uns in einer fest geregelten feudalen Gesellschaft befinden, die durch Standesunterschiede bis in die kleinste Geste bestimmt wird. Die vornehmen Paare im Vordergrund, von Flötisten begleitet, scheinen mit ihren Blicken in einem gemäßigten Rhythmus zu tanzen, während die entfesselten Bewegungen der Jungen schon fast dämonisch wirken. Die ständische Reglementierung wirkt sich bis in die Auswahl der Instrumente aus: Die Flöten gehören in die höfische Sphäre, die Leier und das Sackhorn, als grob geltend, werden vom Bauernstand benützt. Im Rahmen einer astrologischen Ordnung entfaltet sich ein ständisch geregeltes Feudalsystem, das auch die Geschlechterrollen verteilt: Während Sol

²²⁷ Salmen (2000), S. 1ff.

²²⁸ Reimöller (1992), S. 303ff.

für die männlichen, körperbetonten Hofkünste zuständig ist, erfüllt Venus die Rolle einer Hofdame, die sich bei Tanz und Musik vergnügt.

4. DER PRAESTIGIATOR IN DEN STÄDTISCHEN BILDERN

Die Säkularisierung des europäischen Christentums, die etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts einsetzte, äußerte sich unter anderem in der Personalisierung des Andachtsmomentes.²²⁹ Das intime Gebet und die Verinnerlichung des Glaubensgedankens, die in einem Liebesgefühl gipfelten, hatten die Entdeckung des privaten Sakralraumes zur Folge.²³⁰ Mit der Emotionalisierung des religiösen Aktes wird nun eine sensitive Wahrnehmung und Untersuchung der Realität ermöglicht. Der Mensch soll die Fähigkeiten nutzen, mit denen ihn Gott ausgestattet hat.²³¹ Die Innenräume der sakralen wie auch der profanen Bauten werden mit kostbaren Materialien ausgeführt, die Miniaturen der Handschriften erreichen eine bis dahin unbekannte realistische Präzision und die prunkvolle, eng anliegende Kleidung soll die Sinne provozieren.

Die neu formulierte Religiosität trifft auf eine Wirklichkeit, die der Ökonomie des frühkapitalistischen Marktes untergeordnet ist, was einerseits zu ideologischen Konflikten, andererseits einer Vielfalt des Angebots führt, die alle Wirtschaftszweige erreicht. Die vorhandene finanzielle Potenz des Bürgertums ermöglicht die Errichtung von Schulinstitutionen, was die Etablierung weltlicher Bildungseliten zur Folge hat. Mit diesen historisch-ökonomischen Prozessen hing die Erfindung und Entwicklung des Druckverfahrens aufs engste zusammen.²³² Die Zahl der geistlichen und weltlichen Kundschaft wuchs stets dank verbesserter, kostengünstiger Produktionsbedingungen.²³³

In spezialisierten Werkstätten wurden jetzt in großer Zahl relativ preiswerte Gebrauchshandschriften aus Papier hergestellt, um die anwachsende Nachfrage zu befriedigen. Lesefähigkeit und Buchbesitz waren in den Städten offenbar verhältnismäßig weit verbreitet, schon bevor die Einführung des Buchdruckes die Situation noch einmal explosionsartig veränderte. In jenen neuartigen Gebrauchshandschriften, die wir in dieser Form außerhalb des deutschen Sprachraums kaum antreffen, finden sich anstelle von Deckfarbenminiaturen häufig aquarellierte Federzeichnungen, die weniger zeitaufwendig und damit sehr viel kostengünstiger herzustellen sind. Auffällig ist jedenfalls, dass sich das Bedürfnis nach Bildern und Illustrierung im Zuge der größeren Verbreitung und der damit einhergehenden Popularisierung eher noch verstärkt als

229 Duby (1998), S. 104ff.

230 Ebenda, S. 113.

231 Ebenda.

232 Hanebutt-Benz (2006), S. 48-71.

233 Wie schnell sich der Buchmarkt entwickelte, zeigt das Beispiel des Nürnberger Druckers Anton Koberger, *der sich 1470 als Drucker, Verleger und Buchhändler niederließ. Zwischen 1473 und 1513 veröffentlichte er mehr als 200 Werke. Er war der erste, der in wirklich großem Stil arbeitete und offenkundig den europäischen Markt im Visier hatte. (...) Um den europaweiten Markt zu beliefern, unterhielt Koberger einen Agenten in Paris und ging Partnerschaften mit anderen Drucker-Verlegern in Basel, Straßburg und Lyon ein, die für ihn druckten und auch Bücher verkauften, die er in Nürnberg gedruckt hatte. Im Jahr 1509 hatte er noch unverkaufte Exemplare von Schedels "Liber Chronicarum" [veröffentlicht 1493, Anm. A.B.] auf Lager, und zwar nicht nur in Nürnberg, Paris, Straßburg und Lyon, sondern auch in Mailand, Como, Florenz, Venedig, Leipzig, Prag, Graz und Budapest.* In: Spufford (2004), S. 211-212.

vermindert. Auch das astrologische Grundwissen ist auf diese Weise breiteren Kreisen erschlossen worden, wobei ein ausgeprägtes Bildinteresse mit den himmelskundlichen Texten weiterhin verbunden bleibt.²³⁴

Dieses sowohl gattungsspezifisch wie auch thematisch vielfältige Angebot des Buchmarktes geht auf eine bereits etablierte städtische Elite von Buchhändlern und Verlegern zurück, die bereits über einen Universitätsabschluss verfügen konnten. Ihr prominentester Vertreter war Sebastian Brant, der sich gleichzeitig als Hochschullehrer und Herausgeber betätigte. Darüberhinaus existierte eine Vielzahl von kommerziellen Druckereien, die weniger anspruchsvolle Produkte wie etwa die astrologischen Baseler Holzschnitte zum Kauf anboten. Hinter der beabsichtigten literarischen Simplizität und kompositorischer Beschaulichkeit solcher Erzeugnisse liegen jedoch komplexe sozio-ideologische Konstrukte. Hier zeichnet sich ein ambivalentes Verhältnis zwischen den emanzipatorischen Bestrebungen der wiedererstarkten Städte und der Stabilisierung einer traditionellen Ständeordnung, die gesellschaftlich-ökonomischen Transformationsprozessen unterworfen wird, ab. Die Rezeption des antiken Astrologiegedankens manifestiert einerseits das Selbstbewusstsein der Städte, die in dieser Form ihre neue Gelehrsamkeit zum Ausdruck bringen, andererseits erscheint sie als Legitimationsmittel der bestehenden hierarchischen Strukturen, die sie propagandistisch unterstützt.

4. 1. DIE BASELER HOLZSCHNITTE

Die Baseler Holzschnitte von 1430 bestehen aus einer Serie von sieben Blättern, aus einem Stock geschnitten, die beidseitig mit Text und Bild bedruckt sind. Da Bilder aus der ersten Fassung in einem Schweinfurter Blockbuch erhalten blieben, ist anzunehmen, dass man die Holzschnitte sowohl für Buchproduktionen verwendete wie auch als Einzelblätter zum Verkauf anbot.²³⁵

Die Vorderseite des Blattes besteht aus zwei rechteckigen Feldern. Im oberen wurde der erste Teil des Lunagedichtes eingeschnitzt, im unteren befindet sich das Bild der Mondgöttin. Sie erscheint vor dem Betrachter nun erstmals vollkommen nackt, lediglich ihre Scham wird mit einer Mondsichel bedeckt. Die langhaarige Luna steht auf zwei von

²³⁴ Blume (2000), S. 158.

²³⁵ Blume (2000), S. 166.

Wolken umgebenen Rädern, die an die Reste des antiken Wagens, der in der Überlieferung von Rindern oder Pferden über den Himmel gezogen wird, erinnern. Zwischen Lunas gespreizten Beinen befindet sich der in zwei kleine Kreise eingeschriebene Krebs, das zodiakale Haus des Mondes. In ihrer Rechten hält die Luna ein Füllhorn, Symbol für unerschöpfliche Gaben, Wachstum und Fruchtbarkeit²³⁶, die Fackel in ihrer Rechten weist sie als die Lichtspenderin aus.²³⁷ Luna ist ähnlich wie der Krebs von mehreren Kreisen eingeschlossen, die offensichtlich die Himmelsphären markieren sollen. Diese werden wiederum in das große Rechteck eingeschrieben, die freien Stellen an den Ecken mit jeweils einem Stern besetzt.

Die Attribute Lunas: die Räder des Wagens, das Füllhorn, die Fackel weisen daraufhin, dass den Urhebern antike Bildtraditionen bekannt, aber vielleicht doch nicht ganz vertraut waren. Die Bildstruktur ist sehr einfach, von geometrischen Elementen beherrscht, die in verkürzter Form den Himmel andeuten. Blume vermutet, dass das Interesse an Gestaltung von neuen Bildtypen und -inhalten, die den intellektuellen Ansprüchen der Produzenten wie der Konsumenten entsprechen würden, viel relevanter war als die bloße Absicht, antike Vorlagen zu kopieren.²³⁸ Die von Blume angeführte Christine de Pizan, die die in diesem Zusammenhang hier erstmals auftretende Nacktheit der Figur als Weitergabe antiker Mythologie auf eine Art und Weise deutet, wie sie von den antiken Dichtern vermittelt wurde, verweist in Verbindung mit deren Einbettung in die Welt astrologischen Gedankenguts auf ihren Aktualitätsanspruch²³⁹: Eine zeitgenössische, moderne Wiedergabe antiker Vorstellungen ist hier von Wichtigkeit, alte Inhalte werden neu interpretiert.

In der oberen Bildhälfte befinden sich die ersten zwölf Verse des Lunagedichtes:

*Der Monde der letzte planet nass
heisse ich und wircke ding die synt lass.
Kalt vnd feucht meyn wirken yst,
natürlich unstete zu aller frist.
Der crebis mein haus besessen hot,
so meyne figure dorynne stat,
und Jupiter mich schauet an
keyn obils ich gewirken kann.
Derhoet werde ich yn dem Styr
im Scorpion falle ich henedir schir.
Die zwelf zeichen ich durchgange*

236 KLdS (1999), Artikel 'Füllhorn', S. 386.

237 Ebenda, Artikel 'Fackel', S. 319-320.

238 Blume (2000), S. 161.

239 Ebenda, S. 161-162.

*in seben und zwenzig tagen lange.*²⁴⁰

Der erste Teil widmet sich ausschließlich den Merkmalen des Planeten. In einfachen Reimen (aa bb cc etc.) werden Grundinformationen vermittelt: Seine Häuser werden genannt, Angaben über Erhöhung, Erniedrigung und die Umlaufzeit gemacht. Neu an diesem Gedicht ist, dass der Erzähler die Ich-Form verwendet, so auf direkte Weise den Leser anspricht und dadurch den Rezeptionsprozess intensiviert.²⁴¹

Auf der Rückseite des Blattes, der unteren Bildhälfte werden die Lunakinder auf einer relativ kleinen Fläche additiv nebeneinandergestellt (Abb. 17). In der ersten Reihe im Vordergrund erscheint zwischen dem Müller und dem Boten der Gaukler. Er sitzt hinter einem runden Tisch, auf dem er seine Utensilien ausgebreitet hat: ein Becher, Kugeln und ein Zauberstab liegen bereit. Den ersten Spielwilligen hat er bereits gefunden, den Boten. Die Läufer sind in den städtischen Illustrationen das übliche Publikum des Gauklers. Möglicherweise soll hier eine berufliche Nähe der Schausteller, die auch als Nachrichten- und Neuigkeitenvermittler²⁴² tätig waren, zu den Boten angedeutet werden. Der Läufer zeigt dem Taschenspieler zwei Finger und deutet damit an, dass unter dem Hut des Gauklers, den dieser auf dem Tisch abgelegt hat, zwei Kugeln versteckt sind. Während die Rechte des Gauklers auf der Kopfbedeckung ruht, greift er gleichzeitig in seine große Tasche, in der sich traditionellerweise die restlichen Requisiten befinden. Ob da auch eine weitere Kugel verborgen sein könnte und dieser Gestus somit bereits eine betrügerische Absicht verrät, lässt sich nicht eindeutig sagen.

Diese Szene betrachtet flüchtig der Müller, der einen Esel an der Mühle vorbeitreibt. Oberhalb des Gebäudes, in einem Baum oder Gebüsch versteckt sich der Vogelfänger, der bereits Beute machen konnte. Rechts von ihm arbeitet ein Fischer mit einem Kescher in der Hand, und weiter im Hintergrund, am rechten Bildrand, ist ein Badender mit einem Zuber zu sehen. Die Figuren erscheinen auf dem Bildträger ohne jeden narrativen Kontext, es gibt keine Kommunikationsstrukturen mit Ausnahme der Gruppe im Vordergrund. Die Figuren werden einfach geschildert und lediglich mit den grundlegendsten Requisiten ausgestattet, um ihre Identifizierung zu ermöglichen. Für diese Vorführung wird die gesamte Bildfläche genutzt, eine räumliche, perspektivische Raumvorstellung wird dabei nicht beabsichtigt.

Während das Lunabild des *Mittelalterlichen Hausbuches* zwischen dem

²⁴⁰ Zit. nach Blume (2000), S. 233.

²⁴¹ Ebenda, S. 160.

²⁴² Vgl. Vavra (1984), S. 344.

Gaukler/Quacksalber am Spieltisch und dem fahrenden Schüler am linken Bildrand genau unterscheidet, scheint der Schausteller des Baseler Holzschnittes beide Figuren in sich zu vereinen. Diese Tendenz bestätigen auch weitere Illustrationen. Aus raum-ökonomischen Gründen, um eine bessere Bildlesbarkeit bemüht, wird die Figur des Gauklers auf diese Weise inhaltlich verkürzt. Er trägt auch jene Netzschärpe, mit der der fahrende Schüler des *Mittelalterlichen Hausbuches* ausgestattet war. Offensichtlich eine realistische Wiedergabe missachtend, werden in einer Figur zwei Berufstypen vereint. Die Ausführlichkeit des jüngeren Lunabildes der Wolfegger Handschrift ermöglicht erst die Entzifferung dieser Zusammensetzung. Sie war jedoch dem Betrachter und Leser dieses Blattes offensichtlich vertraut oder wäre ihm zumindest verständlich gewesen.

Die zweite Strophe des Lunagedichtes der Baseler Holzschnitte ist beinahe identisch mit jener der Wolfegger Handschrift. Dies zeigt, wie intensiv die Rezeption des Baseler Modells ausfiel.

*Der sterne wirken gat durch mich,
ich byn unstete, wundirlich.
Meyne kynt man kaum gezeymen kann,
nymande sie gerne seynt undertan.
Ir antlitz yst bleich und runt,
grun grausam zene, eynen dicken mund.
obirsichtig, schel, eyn engen gang,
gern hoffertig, trege, der leip nicht lang,
leufer, keukeler, fyscher, marnar
farnde schuler, fogeler, molner, bader
und was sich mit wasser ernert,
den yst des Monden scheyn beschert.²⁴³*

Die traditionellen Charaktereigenschaften, das typische Äußere und die Tätigkeiten der Lunakinder werden in üblicher Reihenfolge vorgestellt. Während das Lunabild des *Mittelalterlichen Hausbuches* alle Berufe mit Ausnahme jenes der Seeleute, der *marnar*, wiedergibt, ist der Baseler Holzschnitt nachlässiger. Dass die Fusionierung des fahrenden Schülers mit dem Gaukler etwas problematisch ist, wurde bereits angesprochen. Weiters werden die Schiffer und die Bader, letztere auch im Sinne von Wundärzten, in die bildliche Ebene nicht übertragen. Während das *Mittelalterliche Hausbuch* die Option des Quacksalbers wählt, um dem *bader* gerecht zu werden, lässt ihn der Baseler Holzschnitt gänzlich aus.

²⁴³ Zit. nach Blume (2000), S. 233.

Diese schematische Vorgangsweise, Aufzählen statt Erzählen, Auslassung betreffen auch weitere Holzschnitte dieser Serie. Sol (Abb. 18) erscheint ebenfalls wie Luna nackt, als gekrönter Herrscher mit Szepter und einem Buch in der Hand. Macht und Gelehrsamkeit zeichnen ihn aus, wie es auch im dazugehörigen Gedicht heisst. Die Solkinder (Abb. 19), in beinahe verwirrender Komposition, ergeben doch ein vertrautes Bild: Der König lauscht dem Harfenspieler, ein Steinwerfer bereitet sich auf seinen Stoß vor, zwei Ringer sind zum Kampf angetreten, und vor einem Altar im Freien haben sich Betende versammelt, keine Priester oder Prediger jedoch, sondern vornehme Bürger, andächtig vor dem Allerheiligsten. Es handelt sich also erneut darum, Tätigkeiten anzudeuten, statt sie genauer zu definieren: eine schematische, verkürzte Behandlung der Figuren, die mit nur wenigen Attributen gekennzeichnet werden. Diese Sparsamkeit, die sich auch in der Raumbehandlung fortsetzt, sorgt jedoch in Hinsicht auf den Erkennungswert der dargestellten Berufe für gute Bildlesbarkeit: die Figuren werden simpel, aber klar definiert. Die Identifizierung der Figuren war ja nicht zuletzt von großer Relevanz in Bezug auf Kundschaft, die ihr eigenes Bild unter den Planetenkindern vertreten finden wollte. Die Baseler Holzschnitte, wie bereits erwähnt, setzen den Impuls für eine weitere, überregionale Verbreitung der Planetenkinderikonographie:

Beide Bildkompositionen [jene der Planetenpersonifikation und jene ihrer Kinder, Anm. A. B.] sind ohne direkte Vorläufer und vermutlich für eben diesen Zweck, die Herausgabe eines astrologischen Blockbuches, entwickelt worden. Die Modernität des Mediums korrespondiert demnach mit der Neuartigkeit der Bildentwürfe.²⁴⁴

Astrologische Inhalte halten Mitte des 15. Jahrhunderts über die lateinischsprachigen Gelehrtenkreise in populärwissenschaftlicher schriftlicher und bildlicher Form Einzug in die Kultursphäre der süddeutschen Städte, wie im 12. und 13. Jahrhundert italienische Kommunen ihre öffentlichen Gebäude mit Bildern astrologischer Thematik ausschmücken lassen. Das neue Selbst- und Machtbewusstsein der deutschen Städte wird mit neuer Gelehrsamkeit durch die Einbeziehung antiker Eloquenz der Symbole und Attribute ausgedrückt. Die gesellschaftliche Ordnung, die die Planetenkinderbilder vermitteln, wird dadurch historisch und wissenschaftlich legitimiert, die Funktion des Einzelnen in diesem sozialen Gefüge vorherbestimmt und definiert.

Wie erfolgreich sich das Baseler Modell erwiesen hat, beweisen zwei Kompendien, in denen nun die Ikonographie der Graphik in die alte Form der Handschrift einfließt.

²⁴⁴ Blume (2000), S. 161.

Die folgende Handschrift entstand vermutlich um 1440 im Auftrag der Patrizierfamilie Schermer, die im 16. Jahrhundert einen ausgedehnten Handelsverkehr mit England unterhielt.²⁴⁵ Die Familie soll von Schaffhausen am Rhein über Memmingen gegen Ende des 15. Jahrhunderts nach Ulm gekommen sein. Diese Kompilationshandschrift eines unbekanntes Künstlers befasst sich zum größten Teil mit medizinischen Inhalten (Aderlass) und astronomisch-astrologischen Themen. Die Planetenkinderbilder gehen relativ deutlich auf die Baseler Holzschnitte zurück, wobei die doppelseitige Vorlage in der Schermarschen Version zu einer einseitigen Darstellung umgearbeitet wird. Auf dem gleichem Blatt erscheinen, wie Randnotizen, in Prosa- und Gedichtform (der Sprecher tritt in erster Person auf) gehaltene Texte astrologischen Inhalts.

Die Personifikation des Mondes (Abb. 26) ist ein beinahe exaktes Abbild der Luna des Baseler Holzschnittes, lediglich die Wolkenbänder fehlen.²⁴⁶ Unter dem Medaillon befindet sich die in einen rechteckigen Rahmen eingepasste Zeichnung der Lunakinder. Lediglich die Platzierung einiger Protagonisten wurde verändert: Der Müller und der Fischer haben ihre Plätze getauscht, der Gaukler empfängt die Boten hingegen an seinem angestammten Platz rechts im Vordergrund, und auch der Vogelfänger beobachtet seine Beute unverändert links im Hintergrund.

Was die Person des Gauklers betrifft, ist wichtig zu erwähnen, dass ihm die bis dahin typische Netzschärpe fehlt, somit geht die Figur des fahrenden Schülers verloren. Stattdessen sind am Gürtel des Gauklers nun zwei Taschen befestigt.

Ähnlich geht der Zeichner beim Bild des Sol und seiner Kinder vor (Abb. 27). Auch hier wird lediglich die Position der Personen leicht verändert: der König thront nun zentral im Bild, rechts von ihm kniet ein Betender, links turnen seine Hofleute. Sowohl im Luna- als auch im Solbild blieb die Anzahl der vorgestellten Berufe den Baseler Holzschnitten gegenüber unverändert.

Ähnliches finden wir bei jenem anonymen Blockbuch von 1470, das sich heute in Kopenhagen befindet. Die kompositorischen Parallelen zu den Baseler Holzschnitten sind ebenso offensichtlich wie Ähnlichkeiten des Landschaftsaufbaus zu jenem im *Mittelalterlichen Hausbuch*. Das Motiv des Müllers (Abb. 29), rechts im Bild zu sehen, wird durch einen einen vollen Sack tragenden Mann bereichert. Die Vogelfänger hinter der Mühle müssen sich nicht mehr verstecken, sie dürfen nun in freier Landschaft agieren. Dem Gaukler wurde mehr Platz eingeräumt, die Gruppe der Boten konnte dadurch

²⁴⁵ Hauber (1916), S. 33.

²⁴⁶ Vgl. S. 68.

vergrößert werden und die Narrativik zwischen dem Schausteller und den Zuschauern hat intensiveren Charakter als in den früheren Illustrationen. Der Taschenspieler hält soeben in der Rechten den Zauberstab, mit der Linken verschiebt er einen Becher. Die Boten schauen gebannt zu. Die Unmittelbarkeit dieser Darstellung lässt auch den Betrachter dieses Stiches augenblicklich am Geschehen teilnehmen. Sogar ein Affe wird in die Szene integriert, um den Schauwert der Vorführung und des Bildes zu steigern.

Die Illustration wird im Hintergrund von einer Seelandschaft mit zwei Schlössern am Horizont abgeschlossen. Am Ufer des Sees stehen im Wasser zwei Fischer. Sie arbeiten mit Kescher und Stange, ein Badender wendet sich ihnen zu. Oberhalb dieser Szene erscheint eine genaue Kopie der Baseler Luna, die hier zusätzlich mit Spruchbändern ergänzt wird.

Die zuletzt besprochenen Illustrationen weisen ein festes Figurenrepertoire auf, Veränderungen betreffen lediglich den Landschaftsaufbau. Auch im Solbild (Abb. 30) treffen wir auf die übliche feste Personenbesetzung. Die Hofkünste werden durch Fechter ergänzt, der König lauscht nach wie vor dem Harfenspieler und die Betenden knien vor dem Altar. Die Szenen werden in eine hügelige Landschaft gestellt, wodurch die Personen mehr Raum zur Entfaltung erhalten.

Das anschließende Beispiel zeigt, dass man auch die Anzahl der Protagonisten zu reduzieren versuchte, um eine bessere Bildlesbarkeit zu erzielen.

4. 2. KALENDARISCHES HAUSBUCH - MS. GERM. FOL. 244

Diese aufwändig gestaltete Handschrift wurde für einen unbekanntem Auftraggeber aus der Diözese Mainz um 1445 hergestellt. Das Hausbuch wird mit einem Kalender eröffnet, der zwei Einträge des Besitzers enthält, offensichtlich jemandem, der über gute astronomische Kenntnisse verfügte. Die Handschrift enthält darüberhinaus eine deutsche Bearbeitung des *Liber introductorius* von Michael Scotus mit dazugehörigen Zeichnungen von Sternen und Planeten, die in starken, intensiven Farben gefertigt wurden. Dieser folgen illustrierte Traktate über den Einfluss von Tierkreiszeichen und die Monate (Monatsarbeiten). Diesem Teil schließt sich das Planetentraktat - von doppelseitigen Miniaturen bereichert - an, das den Einfluss der Wandelsterne auf die Menschen behandelt. Die Handschrift wird mit Texten zu Prophetie und Geomantie, mit Kochrezepten wie auch praktischen Hinweisen zur Herstellung von Farben und Salben abgeschlossen.²⁴⁷

²⁴⁷ Blume (2000), S. 169.

Auffallend sind die kostenintensive Ausführung der kolorierten Zeichnungen und die Tatsache, dass den Illustrationen großzügiger Raum zur Verfügung gestellt wurde.²⁴⁸

Dieser Codex eröffnet eine Reihe von kalendarischen Hausbüchern, die das Baseler Modell rezipieren und es wieder in eine handschriftliche Form, in ein städtisches Milieu zurückführen.

Es handelt sich wiederum um zwei ganzseitige Illustrationen, die jedoch ohne Gedichte konzipiert wurden. Auf der verso-Seite befindet sich die Miniatur der Luna, die parallel zum Baseler Holzschnitt nackt auftritt (Abb. 22). Sie hält erneut Fackel und Füllhorn, aber ihre Umgebung wird nun vollkommen umgedeutet. Statt von mehreren Himmelsphären wird die Mondgöttin von einem Blumenkranz umkreist. Sie stolziert darüber hinaus auf einer begrünten Wiese, auf der sich jetzt auch, mit dem Rest nicht zusammenhängend und in diesem Kontext unverständlich, zwei Räder befinden. Die Botschaft des Baseler Holzschnittes wurde offensichtlich nicht verstanden.²⁴⁹ Da der Blumenkranz auch in weiteren Miniaturen wiedergegeben wird, kann Luna nicht explizit als Naturgöttin, denkbar etwa in Anlehnung an Diana, gedeutet werden.

Die Anzahl der Lunakinder wurde etwas reduziert, der Badende fehlt in dieser Version. Die Fläche, auf der die Figuren platziert wurden, ähnelt einer Insel, die auf der ansonsten unkolorierten Seite beinahe zu schwimmen scheint. Im Vordergrund sieht man den Fischer mit Netz und Stock bei der Arbeit, neben ihm steht ein Zuber, in dem sich bereits ein paar Fische tummeln - ursprünglich war dieser Eimer ein Attribut des Badenden, das hier wohl missverstanden wurde. In der zweiten Ebene, hinter dem Fischer, befindet sich die Gauklergruppe, die erneut um einen runden Tisch versammelt wurde. Die Berufe der Personen sind jedoch diesmal schwierig zu identifizieren. Der Gaukler, die Figur rechts, mit einem kaum sichtbaren Zauberstab, streckt seine rechte Hand über den Tisch, der mit Spielwürfeln, Bechern und weiteren Utensilien überfüllt ist. Das übliche Publikum, der Bote, fehlt; die Standeszugehörigkeit der drei Zuschauer lässt sich kaum bestimmen, da die Kleidung aller Protagonisten beinahe einheitlich ist.

Hinter der Gauklergruppe, zwischen Bäumen versteckt sich der Vogelfänger, dem die obligatorische Vogelattrappe fehlt. Beinahe die Hälfte der gesamten Bildfläche nimmt das Müller-Motiv ein. Die Figur des Müllers ist überproportional groß. Die Anzahl der Esel wurde auf zwei erhöht, und die Mühle ähnelt eher einer Scheune, hinter der Bäume dicht nebeneinander wachsen.

²⁴⁸ Ebenda.

²⁴⁹ Ebenda, S. 170.

Dem Miniaturisten bereiten sowohl die Raumstrukturierung wie auch die Definition der Personen größte Schwierigkeiten. Missverständnisse sind feststellbar, inhaltliche Auslassungen sollen die Probleme mildern, traditionelle Attribute werden umgedeutet. Vergleichsweise harmlos sieht die Lage in der Solminiatur (Abb. 23) aus. Der Herrscher erscheint wie gewohnt gekrönt, mit Szepter und Buch in den Händen. Auch er wird von einem ornamentalen Kranz umkreist, und aus der kleinen Erdfläche, auf der er stolziert, wachsen nun sogar Bäume. Das Blatt der Solkinder ist genauso flächig aufgebaut wie jenes der Lunakinder. In drei Ebenen werden die Personen vorgestellt. In der höchsten thront der König, der einem Harfenspieler zuhört oder ihm sogar mit einer Handbewegung zu spielen befiehlt. Dieses Motiv gehört zum festen Repertoire der Solkinder und geht auf Darstellungen des biblischen Königs David zurück. Dieser königliche Harfenspieler ist das ideale Vorbild eines christlichen Herrschers und Vertreter der Hofkünste, die auf diese Weise eine biblische Legitimation erhalten.

Eine Ebene darunter beschäftigen sich die jungen Hofleute mit dem Ringen, Steinstoßen und, zum ersten Mal, dem Turnen. In der untersten Ebene sieht man die üblichen Betenden, die vor einem äußerst reduzierten Altar, zwei Kerzen und der Kopf Christi in die Landschaft gestellt, knien.

Analog zur Raumstruktur des Lunabildes sind auch die Schauplätze des Solbildes inselartig auf dem Blatt positioniert: sowohl der König in der oberen Bildhälfte wie auch seine Kinder darunter halten sich auf einem brüchigen Grundstück auf.

4. 3. ZWISCHEN LUNA UND SATURN - DIE SOZIALE DEKLASSIERUNG DES FAHRENDEN SPIELMANNS

1445 gab ein gewisser Konrad Rösner aus Passau, dessen genauere Identität uns leider nicht bekannt ist, ein kalendarisches Hausbuch in Auftrag.²⁵⁰ Es handelt sich um ein künstlerisch sehr anspruchsvolles Kompendium, das aus einem Kalendarium und einem astronomisch-astrologischen Teil besteht. Das Planetentraktat besteht aus Prosa-Abschnitten, denen die Baseler Gedichte und die Verse des Mönch von Salzburg beigelegt wurden. Dadurch entsteht ein besonders umfangreiches astrologisches Bild des jeweiligen Planeten.²⁵¹ Zu den üblichen Eigenschaften des Planeten, den Schilderungen des Äußeren und der Charaktereigenheiten seiner Kinder kommen ausführliche

²⁵⁰ Blume (2000), S. 170.

²⁵¹ Vgl. Hauber (1916), S. 48ff.

landwirtschaftliche Kommentare hinzu.

Die aufwändigen kolorierten Miniaturen zeigen eine eigenständige Entwicklung. Sowohl die Bilder der Planetengottheiten wie auch jene ihre Kinder wurden in Kreisschemata eingeschrieben, die die Wandelsterne den einzelnen Tages- und Nachtstunden der Wochentage zuordnen.²⁵² Oberhalb der perspektivisch angelegten Landschaften schweben jeweils in Kreise eingepasste Planetengottheiten, die von den ihnen untergeordneten Tierkreiszeichen flankiert werden.

Während unter Sol (Abb. 25) keine nennenswerten Veränderungen zu beachten sind, erscheint das Lunabild (Abb. 24) aus theaterhistorischer Perspektive wesentlich reduziert. Während Fischer, Müller, Läufer und sogar der seltene Badende in gewohnt ruhigem Rhythmus ihren Tätigkeiten nachgehen, sind Vogelfänger und Gaukler aus dem Bild entfernt worden. Stattdessen erscheint der Taschenspieler unter den Saturnkindern (Abb. 24a).

Das Bild zeigt eine karge Landschaft, über die sich Saturn erhebt: ein kranker, mit Krücke und Sichel ausgerüsteter Bauer. Sein kurzes Hemd ist zerrissen, auf dem Banner, das er in seiner Linken hält, ist ein Wildschwein abgebildet, ein Tier, das in der irdischen Sphäre meist von seinen Planetenkindern getrieben wird. Saturn wird von Wassermann und Steinbock flankiert.

Auf einer beinahe wörtlich zu nehmenden verbrannten Erde scheinen die Saturnkinder gelandet zu sein. In der rechten Bildhälfte erledigen die Bauern ihre schwere Arbeit. Im Vordergrund wird das Feld mit einem Pflug bearbeitet, woanders ist die Schaufel im Einsatz, und weiter im Hintergrund wird eine Hacke benötigt. Die Welt des schwer arbeitenden, Not leidenden Bauern wird vom Bild eines Gehängten abgeschlossen, das ebenfalls in dieses düstere Umfeld gehört.

In der linken Bildhälfte erscheint die zweite dunkle Seite des Saturn: des Spielers, Betrügers und Verbrechers. Hier hat der Gaukler seinen runden Tisch aufgestellt, auf dem diesmal ausnahmsweise nur Würfel liegen. Seine Identität wird dadurch angedeutet, dass er von zwei Spielern offensichtlich heftig zerzaust wird, während auf der anderen Seite des Tisches ein Taschendieb sich am Eigentum eines weiteren Zuschauers bedient.

Die Welt des Saturn, des Planeten mit der längsten Umlaufzeit, also des langsamsten, ist geprägt von Not, Leid und Verbrechen.²⁵³ Auf der sozialen Skala bildet sie die unterste Stufe. Dergestalt nicht überraschend ist die negative Konnotation, die die Saturnkinder

²⁵² Blume (2000), S. 171.

²⁵³ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl (1990), S. 269ff.

erfahren. Vom Aussehen her sind sie bleich, also ähnlich wie bei Luna ungesund, von abstoßender Gestalt, ihr Charakter, von Neid, Bosheit, Untreue, diebischen und mörderischen Absichten markiert, driftet ins Kriminelle ab.

Im Mittelalter galt Saturn als Unglücksstern. Er ist der entfernteste der Sterne, der Gott des Dunklen, Schweren und Kalten. Die griechische Mythologie zeigt ihn als den die eigenen Kinder fressenden Vater. In der Astralmedizin ist Saturn der Herrscher der schwarzen Galle, der Milz, der kalten, trockenen Erde. Er verkörperte das Temperament der Melancholie, das negativ besetzt war. Der mittelalterliche Christ erklärte die Melancholie zur Sünde. Mit dem Begriff der *acedia* bezeichnete man die Todsünde der Tücke, der Trägheit, der Trauer, der Verhärtung gegenüber der Gnade. Der Melancholiker, mit seiner Passivität, geistigen Abwesenheit, Einsamkeit inmitten der wunderbaren, göttlichen Schöpfung, gerät zum Außenseiter. Er negiert mit seinem Verhalten die göttliche Ordnung und damit die bestehende Gesellschaftsstruktur. Der Melancholiker widerspricht den Hauptzielen des menschlichen Handelns, der Gottgefälligkeit, dem Glück, Erfolg und Reichtum. Er entzieht sich dem rechten Glauben, den göltigen Sitten und Kulturformen.²⁵⁴

Die Tendenz zu Trägheit und Müßigang lässt eine Nähe zum phlegmatischen Temperament erkennen. Der Unterschied zwischen den beiden Typen besteht darin, dass es sich bei dem Melancholiker um eine Trägheit aus einem Übermaß des Denkens heraus handelt, das mit seiner depressiv-pessimistischen Stimmung zusammenhängt, während das phlegmatische Temperament grundsätzlich eine langsame und lethargische Wesensart besitzt.²⁵⁵ In der bildenden Kunst des 15. Jahrhunderts wird der Melancholiker als Denker oder Geldzählender, der Phlegmatiker hingegen als Schlafender auf Kissen in einer Landschaft (Bequemlichkeit und Trägheit) oder am Leseputl dargestellt. So wird der Unterschied zwischen einem geistig tätigen Menschen und einem, der sich mit nichts beschäftigt, deutlich.²⁵⁶

Eine zweite Bildvariante zeigt den Melancholiker, den Kopf auf eine Hand gestützt, als Sinnbild für Resignation und Trägheit. In dieser Kombination erscheint der Phlegmatiker als musizierende Figur. Die Aufwertung des Melancholikers, der hauptsächlich im 16.

254 "So ist es kein Zufall, daß Melancholie in Gegensatz zur Utopie tritt. Seit den großen Gesellschaftsutopien der Renaissance besteht geradezu ein Melancholie-Verbot. Wo von den Höhen des Staates herab alles bis in die Formen der Sexualität als lückenlose Ordnung des Glücks entworfen wird, dort ist der Melancholiker eine Unperson. In der Melancholie wird verfolgt, was dem verordneten Glück sich entzieht. Das freilich läßt sich auch andersherum lesen: nicht wer satt, glücklich, erfolgreich und mächtig ist, malt Utopien aus. Sondern aus dem kritischen Bruch, dem Leiden an der Gesellschaft, aus der Ohnmacht gegenüber der Gewalt des Staates und dem Schmerz über die Ungerechtigkeit, zur Vertreibung also der Trauer entstehen Utopien." Böhme (1988), S. 259.

255 Lütke-Notarp (1997), S. 248. Hier auch Bildbeispiele.

256 Ebenda.

Jahrhundert zum Prototyp des Intellektuellen wird, scheint im Spätmittelalter noch unvorstellbar. Im *Mittelalterlichen Hausbuch* erscheint die ohnehin harte Realität noch drastischer (Abb. 24b). Gehängte, zum Tode Verurteilte und Gefolterte bestimmen die düstere Wirklichkeit des Saturn, ein Abdecker zerlegt im Vordergrund ein totes Pferd. Der rechts von ihm am Feld schaufelnde Bauer wird durch die an seinem Gürtel hängende Tasche mit Würfeln als Spieler entlarvt. Hier wird eine strikte Linie zwischen dem berufsmäßig wandernden Gaukler und dem Gelegenheitsspieler gezogen.²⁵⁷

Genauso differenziert geht mit der Figur des Gauklers das um 1475 entstandene *Kalendarische Hausbuch des Meister Joseph* um, wahrscheinlich die eigenwilligste und eigenständigste Handschrift unter den hier vorgestellten Codices. Der Auftraggeber dieses astrologisch-medizinisches Kompendiums ist unbekannt, die zahlreichen Details aus dem städtischen Leben (Tätigkeiten der städtischen Handwerker) in den Illustrationen lassen jedoch vermuten, dass er aus urbanem Milieu stammte.²⁵⁸ Der Inhalt der Handschrift, die heute in der Tübinger Universität verwahrt wird, besteht aus astronomischen Berechnungen für Feiertage, medizinischen Texten des Galenus und Moses Maimonides, einer beeindruckenden Fülle von Illustrationen zu den vier Lebensaltern und den Tierkreiszeichen, deren Einfluss auf die Menschen genau thematisiert wird. Die Texte zu den Planetenkinderbildern wurden diesmal ausschließlich in Prosa verfasst.

Das Lunabild (Abb. 31) besteht aus zwei Sphären: der himmlischen und der irdischen. In

257 Die soziale Minderwertigkeit des Gauklers, die das hier besprochene Beispiel illustriert, findet ihre Bestätigung auch in literarischen Texten des Hoch- und Spätmittelalters. Berthold von Regensburg (1210?-1272), der bedeutende franziskanische Prediger, entwarf in *Von zehen koeren der engele unde der kristenheit* eine durch die göttliche Immanenz bestimmte gesellschaftliche Ordnung. Analog zu den Engelsgruppen, die von Gott in zehn Chöre gegliedert wurden, teilt Konrad auch die sozialen Schichten in zehn Abteilungen: 1. Chor - geistliche Obrigkeit; 2. Chor - übrige Geistliche; 3. Chor - weltliche Obrigkeit; 4. Chor - Kleiderhersteller; 5. Chor - Eisenverarbeiter; 6. Chor - Händler; 7. Chor - Gastwirte; 8. Chor - Bauern; 9. Chor - Heilkundler; 10. Chor - Unterhalter. Im zehnten und letzten Chor versammelt er die Spielleute: die Possenreisser, Geiger und Trommler. Ihr ganzes Leben ist auf Sünde und Schande ausgerichtet, da sie ihre Ehre für Geld verkaufen. Vgl. Hofmeister (2002), S. 22-23. *Das Schachzabelbuch* (1337) des Konrad von Ammenhausen formulierte die Ranglosigkeit des *ioculators* noch radikaler. Das Werk des benediktinischen oder dominikanischen Mönchs basiert auf dem lateinischen Schachtraktat des Jacobus de Cessolis, eines lombardischen Dominikaners (nachweisbar zw. 1288 und 1322). Dort werden die Schachspielfiguren mit den weltlichen Ständen als Allegorie auf die mittelalterliche, durch Gott gelenkte Gesellschaft in einem Predigtzyklus in Verbindung gebracht. Konrad nennt die Figur des Bauern, die es im Schachspiel achtmal gibt, auch Vende und teilt jedem von ihnen ohne erkennbare Rangfolge eine städtische oder dörfliche Berufsgruppe zu: 1. Vende - Bauer; 2. Vende - Schmied, Maurer, Zimmermann, Müller; 3. Vende - Weber, Schneider, Schuster, Sattler Schreiber; 4. Vende - Kaufmann, Geldwechsler; 5. Vende - Arzt, Apotheker; 6. Vende - Gastwirt; 7. Vende - Gemeindebeamter, Zöllner, Verwalter; 8. Vende - Verschwender, Spieler, Läufer. An diese werden dann sittliche Postulate verteilt. Bezeichnend für das Schachzabelbuch ist die gegenüber den älteren Texten offene Kritik an der Moral des Klerus (eine gewissenhafte Aufzählung der Fehlritte der Geistlichkeit) und eine differenzierte Beschäftigung mit dem Bauernstand, was offensichtlich mit Konrads Herkunft zusammenhängt. Diese Ordnung wurde auch gern mit Hilfe der Unterstützung von Bildern interpretiert. Eine Wiener Handschrift (Abb. 43) von 1479 stellt den Gaukler (in einem kurzen Wams mit Würfeln und Kugeln in den Händen), orientiert man sich an der Aufstellung der Schachfiguren, vor den Bauern an der letzten Stelle in der sozialen Ordnung. Vgl. DLM Vflex (1987), Bd. 5, Artikel 'Konrad v. Ammenhausen', Sp. 137; DLM Vflex (1987), Bd. 8, Artikel 'Schachzabelbücher', Sp. 589-592; Hofmeister (2002), S. 61; Hundsbichler (1984), S. 331-332.

258 Hauber (1916), S. 10-14.

der oberen Bildhälfte, in den Vollmond eingeschrieben, sitzt Luna vollkommen nackt auf einem Rad. Mit langen, offenen Haaren hält sie in ihrer rechten Hand das Füllhorn, in der linken die Fackel. Der Mond ist auf einem Krebs platziert, dem zodiakalen Haus der Luna. Er wird vom Stier (Erhöhung) und überraschenderweise von einem Widder flankiert. In der Luft hängt unverständlicherweise auch eine Krone, unter der ein Hund (?) wandert, der noch zuvor auf der linken Seite den Mond oder den Krebs angebellt hatte.

Die irdische Sphäre präsentiert sich um einiges vertrauter: Fischer fahren mit ihrem Boot den Fluss hinaus, ein weiterer trocknet die Netze auf einer Wiese neben dem Vogelfänger in einer Aufhütte, der seine Fallen bereits aufgestellt hat. Hinter dem Fluss, auf einem Dorfplatz wartet der Gaukler mit seinem runden Tisch, Kugeln, Bechern und dem obligatorischen Zauberstab auf die ersten Zuschauer. Diese eilen auch schon herbei und begrüßen sogar durch Lüften ihrer Hüte freundlich den Taschenspieler. Ein Esel wird zur Mühle getrieben, hinter der sich überraschenderweise eine dreischiffige Kirche erhebt. Sie ist noch nicht fertiggestellt, am Turm wird noch gearbeitet, ein Kran steht hier, der die fehlenden Steine hinaufbefördert. Diese rege Tätigkeit wird jedoch mit keinem Lob bedacht, im Gegenteil erhebt sich entlang des linken Bildrandes eine Kanzel und der Prediger, ein Mönch mit Tonsur, erhebt anklagend seine Hände, in denen er eine unbeschriftete Rolle hält. Darunter kniet andächtig das Volk Gottes. Ganz zentral zwischen der Kanzel und der Kirche stolziert ein Bote oder Herold und scheint etwas zu verkünden. Die Notwendigkeit, die unsteten und ungezähmten Lunakinder durch Predigten zu bessern und ihnen sogar eine Kirche zu stiften, nimmt einen anekdotischen und gleichzeitig erfrischenden Charakter an, der auch in weiteren Illustrationen zu finden ist.

Mit ähnlicher Selbständigkeit, wenn auch weniger Humor geht der Miniaturist im Saturnbild vor. Schwer arbeitende Bauern, Gefangene im Block, ein Lahmer, ein Gehängter sind ebenso zu sehen wie Schweine, die im Vordergrund nach Nahrung suchen. Neu in diesem Zusammenhang ist die Szene des Bäckers, der in der oberen Bildhälfte, direkt unter dem Symbol des Saturns, seine Arbeitsstätte gefunden hat. Die Bäckersfrau und ein Gehilfe arbeiten am Teig, der Bäcker am Ofen. Neben ihm steht ein Zuber, in den eine Gestalt aus der himmlischen Sphäre Wasser gießt: der Wassermann, der mit dem Tierzeichen des Steinbocks Saturn, als Bauer mit Schaufel und Hacke dargestellt, flankiert.

Das Bild des Wassermanns, überwiegend als männliche Figur mit einem Wasserbehälter wiedergegeben, zeigt neuen ikonographischen Inhalt. Die Figur hält zwar in der rechten Hand eine Wasserkanne, mit der linken aber drückt sie an den Körper drei Spielwürfel. Diese Unregelmäßigkeit innerhalb der Planetenkinderbilderikonographie bemerkte bereits

1920 Aby Warburg: Ihn erinnerte dieses Motiv an den Würfelspieler der altrömischen Saturnalien, dessen Abbildung er in einem antiken Kalender von 354 gefunden hatte (Abb. 31b).²⁵⁹ Das Fest zu Ehren Saturns fand im Dezember statt, und dementsprechend symbolisiert der Saturnalienspieler, der altrömische *praestigiator* eben den Monat Dezember: Er steht unter einem Portikus, in seiner linken Hand eine Fackel, die Rechte streckt er über einen runden Tisch, auf dem Würfel liegen. Warburg hielt jedenfalls dieses Blatt für einen manifesten Beweis der Beständigkeit antiker bildlicher Motive in mittelalterlicher Volkskalenderkultur.

Vier Jahre vor Warburg beschäftigte sich auch der Kunsthistoriker Anton Hauber, der eine der bis heute wichtigsten Abhandlungen über die Planetenkinderproblematik verfasst hat, mit dem Wassermann-Motiv. Er brachte diese Figur mit der mythologischen Gestalt des griechischen Flussgottes Eridanus in Verbindung.²⁶⁰ In einem der Traktate des Michael Scotus wird Eridanus als Schwimmer dargestellt. Neben ihm erscheint sein Begleiter, die *Figura sonantis canoni*, der Lautenspieler. Das Spiel dieses Lautenspielers soll die Pferde des Sonnengottes Helios, der täglich am Himmel seine Quadriga führte, beunruhigt haben, worauf ihn dieser mit einem Blitz tötete. Scotus, Servius folgend, bezieht sich dabei auf das Sternbild des Eridanus südlich des Himmelsäquators. In diese Sterngruppe schreibt er die sog. *Figura sonantis canoni*, die sich aus siebzehn weiteren Sternen zusammensetzt. In jüngeren Abschriften der Traktate Scotus' verschmilzt Eridanus durch Missverständnisse mit der Figur des Musikers und mutiert gänzlich zu einem *joculator*, einem Gaukler.

Der Miniaturist der Tübinger Handschrift benutzte offensichtlich solche falsch interpretierte Vorlagen oder unterlag einer falschen Lesart. Links vom Wassermann schwebt in der Luft ein leeres Spruchband, das in einer älteren Darstellung wohl der Fluss des Eridanus gewesen ist, und der Münzen zählende König könnte auf den falsch gedeuteten Lautenspieler zurückgehen.²⁶¹

259 Warburg (1932), S. 507.

260 Hauber (1916), S. 185ff.

261 Ebenda, S. 190.

5. DER GAUKLER UND NARR - DIE HÖFISCHEN BILDER

Im vorangegangenen Kapitel wurde festgehalten, dass der Gaukler als einziges der Lunakinder sporadisch unter der Patronanz des Saturn auftritt. Die Gründe dafür liegen einerseits in der seit dem 12. Jahrhundert erneuerten Praxis der Rezeption antiker Literatur und ihrer Bildtraditionen. Der Wassermann aus der Tübinger Handschrift geht deutlich auf die altrömische Ikonographie zurück, wie Hauber und Saxl zu beobachten wussten. Andererseits ist die soziale Deklassierung des fahrenden Spielmanns zugleich auch seine Kriminalisierung, wie das *Kalendarische Hausbuch des Konrad Rösner* deutlich beweist, gehören die Saturnkinder gehören doch zu den ärmsten und verächtlichsten aller Menschen.²⁶² Unter ihnen finden wir die Totengräber, die Krüppel, die Almosenempfänger und die Kriminellen, Saturns Untertanen zählen zur untersten sozialen Schicht. Am Ende des 15. Jahrhunderts gerät unter die Obhut Saturns auch die jüdische Bevölkerung, die auf diese Weise desavouiert wird. Die Holzschnitte sprechen hier eine klare propagandistische Sprache, wie das Beispiel aus Nürnberg zeigt (Abb. 31c): Der Jude als Saturn, durch den "Judenring" an seinem Mantel und den charakteristisch zugespitzten Hut erkenntlich gemacht, verschlingt Kinder. Damit werden Assoziationen an den biblischen Kindermord von Bethlehem wachgerufen. Und die Holzschnitte, hundertfach vervielfältigt, zeigen ihr politisches Potential als Instrumente in der Bildung der öffentlichen Meinung. Da solch ein Motiv in einer Planetenserie um 1531 erscheint, muss diese mögliche Wirkung der astrologischen Blätter ihrer Popularität und Verbreitung entsprechend bedacht werden.²⁶³

Was die Darstellung des Fahrenden betrifft, ist nun wichtig zu unterscheiden, ob es sich um einen berufsmäßigen Taschen- oder einen Gelegenheitsspieler handelt. Das Saturnbild des *Mittelalterlichen Hausbuches* zeigt lediglich einen Bauern, der offensichtlich über eine Neigung zum Hasardspiel verfügt. Der Wassermann der Tübinger Handschrift gehört in die Ikonographie antiker Allegorien und hat daher mit dem mittelalterlichen Gaukler nichts zu tun. Allein das *Kalendarische Hausbuch des Konrad Rösner* von 1445 zählt den Gaukler eindeutig zu den Saturnkindern.

Im folgenden Kapitel kehre ich nach einer einführenden Besprechung des Lunabildes im

262 Klibansky/Panofsky/Saxl (1990), S. 287ff.

263 Auch die osmanische Bedrohung wird direkt in einigen Wiener Holzschnitten aus dem Jahr 1523 thematisiert, allerdings um die angespannte Lage zu beruhigen: *Oben muß die hausfrauliche Venus ihren Pseudogemahl Mars zärtlich besänftigen, welcher als Türke verkleidet erscheint. (...) Das Bild darunter zeigt Hermes im langen Reisemantel und mit den Flügeln auf der Reismütze, als er die gesiegelte Friedensurkunde verliert, wobei er einen dräuenden Seitenblick gegen Mars wirft, der nun sein Türkenschwert einsteckt. Herr Uranos legt selbstzufrieden seine Arme übereinander.* In: Gollob (1954), S. 144-145; Zum Einsatz von astrologischen Flugschriften zu Luthers Zeit: Köhler (1986), S. 153-175; Kurze (1986), S. 177-193; Steinmetz (1986), S. 195-214.

Wolfegger Codex zu Handschriften höfischer Provenienz zurück. Beide hier zu besprechenden Quellen stammen aus Italien, sie sind aber in erster Linie als norditalienische Reaktion auf die Baseler Holzschnitte zu sehen. Es wird nun interessant sein, zu beobachten, ob die hier zuletzt besprochenen Entwicklungen auch innerhalb der höfischen Bilder zu konstatieren sind.

5. 1. *DE SPHAERA* - MS. LAT. 209

Zwischen 1450 und 1460 entsteht am Mailänder Hof für Francesco Sforza und Bianca Maria Visconti eine kleine, aber prachtvoll ausgestattete Handschrift, die sich heute in der Biblioteca Estense in Modena befindet. Neben einigen astronomischen Schemazeichnungen enthält dieses Bändchen ausschließlich aufwändig gestaltete Miniaturen der Planetenkinder, die von vierzeiligen Gedichten in italienischer Sprache begleitet werden. Ein engerer Zusammenhang zwischen Bild und Text ist nicht gegeben, mit Ausnahme des Lunabildes: Hier sind die Seefahrer, Fischer, Vogelfänger und Gaukler sowohl im Text als auch in der Miniatur vertreten.

Erneut scheinen die Baseler Holzschnitte für die doppelseitigen Illustrationen als Vorlage gedient zu haben. Die Personifikation des Mondes erscheint von mehreren Sphären umgeben, nackt, mit Füllhorn und Fackel ausgestattet (Abb. 32). Sie steht auf zwei Rädern, zwischen ihre Beine wurde ein Medaillon mit dem Krebs platziert. An die Stelle des einfachen Schematismus der Baseler Holzschnitte treten bei dem Mailänder Miniaturisten jedoch überzeugende landschaftliche Kompositionen. Die konzentrischen Kreise, die Luna umgeben, hängen oberhalb einer Wassermenge, auf der vier Segelschiffe samt der Besatzung ein am Horizont sichtbares Land ansteuern. Bis dahin wurden die Schiffsleute, die *marner* lediglich in den deutschen Texten genannt, zum ersten Mal werden sie hier auch in Bildform vorgestellt.

Auf der gegenüberliegenden Seite gehen die Lunakinder ihrer Arbeit nach. In der oberen Bildhälfte treibt ein Müller den obligatorischen Esel, am linken Bildrand versteckt sich zwischen den Bäumen ein Vogelfänger, und weit am Horizont, inmitten einer Wasserlandschaft, sind Fischer, ausgerüstet mit Stöcken und Netzen, sichtbar.

Die untere Bildhälfte, ein Dorfplatz, beherrscht der fahrende Taschenspieler. Dieser Platz wird von einer Hauszeile, die vom linken Bildrand in die Bildmitte verläuft, gegliedert. Rechts wurden kleine Felsgruppen mit Bäumen um den Schauplatz formiert. Der

Taschenspieler steht hinter einem rechteckigen Tisch, auf dem seine üblichen Requisiten, Becher und Kugeln, liegen. Er trägt eine kurze, enge Jacke, die am Gürtel hängende große Tasche ist deutlich sichtbar. In seiner Linken hält er den Zauberstab, mit der Rechten verschiebt er die Becher. Um den Tisch haben sich einige Zuschauer versammelt, darunter ein Pilger, der am typischen breitkremigen Hut zu erkennen ist. Ein weiterer sitzt unter einer Baumgruppe an den Fels gelehnt, der Pilgerstab und die Reisetasche liegen nebenan.²⁶⁴ Der Pilger massiert seinen schweren Fuß, was offensichtlich den nicht weit von ihm liegenden Hund zu stiller Anteilnahme bewegt. Trotz dieser humorvollen Details ist die Arbeit des Taschenspielers mit solcher Nüchternheit und Sachlichkeit vorgeführt, dass auch die Reaktionen des Publikums nicht gerade intensiv ausfallen, wenn auch kleine Momente der Verwunderung zu vernehmen sind. Es scheint, dass die Probleme der Landschaftsausführung dem Miniator ein größeres Anliegen waren als eine detaillierte Schilderung der genannten Berufsgruppen. Der Vergleich mit den Miniaturen des Sol lässt ebenso keine weiteren Schlüsse ziehen (Abb. 33). Die Sol-Personifikation geht gleichfalls auf die Baseler Vorlage zurück. Unterhalb dieser Darstellung tummeln sich auf freiem Feld die bereits vertrauten jungen Hofleute, die ihre Freizeit mit Ringen, Steinwerfen, Fechten und Turnen verbringen. Auf der gegenüberliegenden recto-Seite wird ein neues Thema in Angriff genommen: Die aufwändig gestaltete Miniatur zeigt nun die Empfangshalle oder den Sitzungssaal eines königlichen Palastes. Der gekrönte Herrscher thront in der Mittelachse des Bildes frontal in einer architektonischen Nische, von seinen Hofleuten umgeben, die ihn zu beraten scheinen. In der Säulenhalle befinden sich weitere, in Gruppen formierte Hofmitglieder, die in Diskussionen vertieft sind. Oberhalb dieses Bildes, in ein lang gestrecktes Rechteck eingeschrieben, erscheint die Darstellung einer Messe, die wahrscheinlich in der Schlosskapelle stattfindet. Der Priester, mit dem Rücken zum Betrachter, kniet vor dem Altar. Er ist genau oberhalb des Königs positioniert, also ebenfalls in der Mittelachse der Miniatur, und wird von den Hofherren links und den Hofdamen rechts flankiert.

Während die turnenden Jugendlichen wie ein Ornament der Sol-Personifikation gestaltet wurden, ist die eigentliche Seite der Solkinder gänzlich der weltlichen und kirchlichen Machtebene gewidmet, was in Zusammenhang mit dem Mailänder Hof nicht weiter verwunderlich ist. Die links und rechts frontal positionierten Wächter in der Säulenhalle machen es dem Betrachter klar, dass hier nicht jeder willkommen ist. Die zentrale Stellung der Machthaber und der perspektivische Szenenaufbau (die Fluchtlinien laufen im

²⁶⁴ Vgl. S. 63, Anm. 223.

Hintergrund in der Person des Königs zusammen) erhöhen den Eindruck ihrer Maßgeblichkeit und Autorität.

Die turnenden Hofleute und damit die Hofkünste verlieren an Aufmerksamkeit, geraten in den Hintergrund und machen den Entscheidungsträgern Platz. Es ist wichtig, festzuhalten, dass bis dato diejenigen, die der Macht nahe standen, Inhalt des Solbildes waren, nun hingegen erstarken die Machthaber selbst, hier durch den König personell vertreten.

5. 2. KUPFERSTICHE DES BACCIO BALDINI

Um etwa 1460 wird die Idee der Planetenkinderbilder von dem Florentiner Goldschmied und Kupferstecher Baccio Baldini († 1487) in einer Druckserie umgesetzt. Es ist anzunehmen, dass dieses Vorhaben in Zusammenhang mit dem Hof der Medici stand.²⁶⁵

Es handelt sich um sieben ganzseitige Kupferstiche, die am unteren Bildrand mit kurzen astrologischen Angaben in italienischer Prosa zum jeweiligen Planeten versehen sind. Es werden die entsprechenden Häuser, Erhöhung und Fall und die Umlaufzeiten der Planeten genannt. Eine exakte Aufzählung der Berufsgruppen, wie in den deutschen Gedichten, und ihre Übereinstimmung mit dem Bildteil sind jedoch nicht zu finden.²⁶⁶

Auf dem Lunabild ist eine Flusslandschaft zu sehen, die im Vordergrund von einer mächtigen Brücke beherrscht wird. Blume konnte sie als die florentinische Ponte alla Carraia, die westlichste der vier damals existierenden Brücken in Florenz identifizieren. Baldini situiert in die Mitte des Baus eine in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tatsächlich existierende Säule mit einer Sonnenuhr, die auf dem sogenannten Kettenplan, einer Stadtansicht von 1480, ebenfalls verzeichnet ist.²⁶⁷ Unter den Bögen der Steinbrücke breiten die Fischer ihre Netze aus, Schwimmer genießen das Wasser, auf einem Vorbau der Brücke, zwischen zwei Bögen, liegt ein Angler, der gerade einen Fisch gefangen hat. Rechts führt die Brücke zu einer Wassermühle, deren Seitenwand zu sehen ist. Der Müller trägt einen vollen, schweren Sack vor das Gebäude hinaus, während auf dem gegenüberliegenden Ufer ein prächtig gekleideter Kunde von einem der Fischer offensichtlich einen Fisch gekauft hat.

Ein Bote zu Pferd überquert soeben die Brücke, hinter ihm wird ein widerwilliger, mit Säcken beladener Esel aufzustehen gezwungen. Hinter der Brücke verzweigt sich der

²⁶⁵ Blume (2000), S. 183.

²⁶⁶ Ebenda.

²⁶⁷ Ebenda, S. 187.

Fluss: am rechtem Ufer hat ein Vogelfänger seine Utensilien, Körbe und Netze, ausgebreitet, am linken jagen zwei Schützen Vögel. Erst weit im Hintergrund, am oberen linken Bildrand erscheint der Taschenspieler, der gerade an seinem Tisch mit einem Zauberstab hantiert. Er ist hier eindeutig als Narr wiedergegeben, trägt eine typische schellenbehängene Eselohrenkappe und einen weit herabhängenden Umhang. Der Ikonographie des Taschenspielers entspricht die weiterhin an seinem Gürtel befestigte große Tasche und der an seinem linken Bein hängende Affe. Auf den Tisch wurden die üblichen Instrumentarien verstreut: Kugeln, Becher, auch der Zauberstab fehlt nicht. Der Narr unterhält eine vornehme Gesellschaft, Männer verschiedenen Alters in prunkvollen, wahrscheinlich im Sinne von antik zu verstehenden orientalisches anmutenden Gewändern. Sie tragen Turbane, die zu dieser Zeit der französischen Mode nach sehr beliebt waren, und reich ornamentierte kostbare Stoffe, die wie Tuniken über dem Arm auf die Schulter geworfen wurden. Baldini bemüht sich, verschiedene Reaktionen der Figuren zu verbildlichen, die bereits im Lunabild des *Mittelalterlichen Hausbuches* für einen spontanen narrativen Zusammenhang gesorgt haben. Einige der vornehmen Zuschauer betrachten ruhig das Geschehen, andere kommentieren es gestikulierend. Der am linken Bildrand stehende Jüngling blickt den Betrachter direkt an, der so in diese exotische Gruppe einbezogen wird. Alles scheint inszeniert und stilisiert zu sein wie der Spieltisch, dessen Beine mit reichen kunstvollen Schnitzereien versehen sind, oder die bereits im Zerfall begriffene Brücke, die nun eine antike Ruine imitieren soll. Die halbnackten Fischer, die im Wasser mit Stöcken hantieren, und die nebenan schwimmenden Jungen erinnern an spätantike Flusslandschaften, die von Putti bevölkert waren.

Die Qualitäten der Luna werden nicht mehr mit Mobilität in Verbindung gebracht, sondern mit einer Flusslandschaft, also dem Element Wasser assoziiert. Die die Szene üblicherweise beherrschende Berufsgruppen wie Vogelfänger, Jäger, Gaukler wurden deutlich zu episodischen Figuren reduziert. Der Müller am unteren linken und der wohlhabende Adelige oder Patrizier am unteren rechten Bildrand flankieren die Szene unterhalb der Brücke und treten in seltsamer Symmetrie und Partnerschaft auf. Auf der einen Uferseite erscheint der Produzent, auf der anderen der Konsument. Diese ungewöhnliche Verbundenheit findet Bestätigung in einem weiteren Medium. Seit etwa 1488 organisierte Lorenzo de Medici wieder prunkvolle Feste in der Stadt, die, auf literarischen Themen basierend, einen ideellen Konsens zwischen den Bürgern und den Machtinstanzen manifestieren sollten.²⁶⁸ Aus einer Schilderung des Niccolò Macchiavelli

268 Ebenda, S. 192.

wissen wir, dass Medici die Stadt im Überfluss halten und das Volk mit dem Adel vereinen wollte.²⁶⁹ Diese geradezu utopische Idee, die an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden soll, wird mit literarischen und ästhetischen Ansprüchen in Form höfischer und städtischer Feste umgesetzt. Für den Karneval von 1489 ließ Medici einen Umzug mit sieben Planeten organisieren, zu dem er selbst einige Zeilen gedichtet hatte. Aus den wenigen Berichten erfahren wir nur, dass auf reich geschmückten Wagen die Götter, nun für die Bevölkerung beinahe zum Greifen nah, durch die Stadt geführt wurden. Auch auf Baldinis Stich erscheint Luna antikisiert gekleidet, mit Pfeil und Bogen, den Attributen der römischen Diana, auf einem reich geschmückten Wagen. Dass hier eine Wechselbeziehung zwischen Baldinis Kupferstichen und den öffentlichen Festen besteht, kann angenommen werden.

Diese öffentlichen Umzüge wurden im intimeren Kontext der höfischen Feste bereits auf wirkungsvollste Art sozusagen erprobt. Ein Jahr später veranstaltete Lodovico il Moro in Mailand ein Fest für Isabella d'Aragon und Gian Galeazzo Sforza, das noch eindringlicher als das Beispiel aus Florenz Aufwand und Glanz solcher Vorführungen zeigt:

Die erstaunten Gäste blickten in eine Halbkugel, welche den Himmel darstellte und in der mit einer Vielzahl von Lichtern Sternbildern, Planetenbahnen und Tierkreiszeichen vorgeführt wurden. Davor wurde sodann ein Paradies enthüllt, in dem Jupiter mit den übrigen Planeten versammelt war. Jupiter und Apoll rühmten darauf das junge Fürstenpaar, und Merkur wurde vorgeschickt, um die Tugenden und die Grazien herbeizuholen. Nach allerlei Lobgedichten übergaben die Sterngötter schließlich Jupiter ihre verschiedenen Gaben, damit er sie dem jungen Fürstenpaar auf der Erde überbringe.²⁷⁰

Mit ähnlichen Mitteln erstaunt Medici die Bevölkerung von Florenz, um die Stiftung eines kollektiven Identitätsgefühls und die Bildung der öffentlichen Meinung bemüht. Aus dieser auf sich schwörenden Gemeinschaft wird der fahrende Gaukler ausgeschlossen. Die Lunalandchaft, die in den bisherigen Beispielen ausschließlich den ländlichen Gebieten entnommen war, versetzt Baldini durch die Markierung der Ponte alla Carraia an den Stadtrand und integriert sie damit in die Stadtlandschaft. Luna selbst ähnelt eher der römischen Diana und ist lediglich durch die an ihrem Kopf befestigte Sichel und das Medaillon mit dem Krebs an ihrem Wagen identifizierbar.

Die Inszenierung der höfischen Festkultur bringt die völlige Eliminierung des Mobilitätsgedankens und damit der Existenz der Randgruppen mit sich. Die Ausschaltung des fahrenden Taschenspielers zugunsten des Hofnarren, dessen Hofimmanenz im

²⁶⁹ Ebenda.

²⁷⁰ Ebenda.

Spätmittelalter selbstverständlich war, ist signifikant für spätere Lunabilder, aus denen der fahrende Gaukler dann völlig vertrieben wird. Was an den Spielmann noch erinnert, ist der Affe zu Füßen des Narren und die große, am Gürtel hängende Tasche, in der der Fahrende seine Spielutensilien aufbewahrte. Assoziationen an den Gaukler lassen sich aber auch auf einer anderen Ebene erkennen: an der Tatsache, wie der Narr selbst geschildert wird. Sein Kostüm ist das erste Signal seiner Unterlegenheit gegenüber dem exotischen, würdevollen Publikum. Seine kurze, enge, lächerliche Kleidung steht in starkem Gegensatz zu den altertümlichen, feierlichen weiten Mänteln der Männer. Da sie so offensichtlich in einen antiken Kontext gestellt werden sollen, werden aus dem spätmittelalterlichen Verständnis heraus ihre Weisheit und Autorität reflektiert. Der Narr ist ihr typologischer Antitypus: er verkörpert die Torheit (Eselsohrenkappe), die Nichtigkeit, die Umkehrung der Weltordnung.²⁷¹ Der am Bein des Narren hockende Affe, das unreine Symboltier, weist zusätzlich auf das Prinzip der *vanitas*, der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens hin. Diese Gegensätzlichkeit zwischen der weisen Obrigkeit und dem törichten Narren, die im 15. und 16. Jahrhundert am stärksten rezipiert wird, wurde bereits im 12. Jahrhundert in einer Art Zwei-Lichter-Theorie in der *Doctrina magistri Petri Abaelardi* formuliert. In diesem lateinischen Gedicht besteht ein Zusammenhang zwischen dem *sapiens* und dem beständigen Sonnenlicht wie auch zwischen dem *stultus* (lat. Tor, Narr) und dem unsteten Mondschein.²⁷² Auch einige lateinische Sprichwörter bezeugen die Verbindung zwischen dem *stultus* und dem Mond: *Stultus autem sicut luna mutabitur* oder *Mutantur stolidi veluti vaga luna quotannis*.²⁷³ Die Unstetigkeit des Mondlichts erzeugt die Unbeständigkeit, die Wankelmütigkeit der Narren, sie ändern sich so oft und schnell wie der Mond. Bereits in einem früheren Kapitel der vorliegenden Arbeit wurde die gesundheitsschädliche Wirkung seines Lichtes thematisiert.²⁷⁴ Die Unberechenbarkeit, die Labilität des Narren steht in Gegensatz zu dem statischen Bild der Mächtigen und Weisen, wie sie etwa das Solbild der Mailänder Handschrift (Abb. 33) unbeweglich, zentral, in der Mittelachse zeigt.

Zurück zu den Kupferstichen des Baccio Baldini. Während die gerade angesprochene Sol-Miniatur des Mailänder Codex modernisiert wird, indem sich die Mächtigen selbst zum Bildthema machen, bleibt der Sol-Stich des Baldini traditionell (Abb. 35). Der jugendliche Herrscher wohnt einer Turnstunde seiner Hofleute bei. Er wird wahrscheinlich von seinem

271 Vgl. Mezger (1981), S. 15ff., 24ff.

272 *Instabilis lunae stultus mutatur ad instar, / sicut sol sapiens permanent ipse sibi*. Zit. nach Mezger (1981), S. 19.

273 Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi (1999), Bd. 8, Artikel 'Narr', S. 384; § 648, § 649.

274 Vgl. S. 29, Anm. 123.

Vater und einem Berater in die Hofkünste eingeführt. Zwischen dem Palast und einer Kapelle, auf einer hügeligen Wiese tummeln sich die jugendlichen Untertanen. Den üblichen Sportarten wie Ringen, Steinwerfen und Fechten werden nun auch akrobatische Übungen und, weiter im Hintergrund, das Bogenschützen hinzugefügt. Die Körperertüchtigung und der Wettkampf stehen im Mittelpunkt des Bildes, der Prinz bleibt noch am Rande des Geschehens.

6. DAS LUNABILD - ZWEITE BETRACHTUNG

Die Entwicklung sowohl der städtischen wie auch der höfischen Planetenkinder-Illustrationen findet ihre Basis in einem festen Gefüge, das sich aus einer schriftlichen und einer bildlichen Ebene zusammensetzt. Abweichungen von diesem Modell gehen überwiegend auf Konto der Provenienz dieser Bilder: Der bürgerliche oder adelige Auftraggeber entscheidet über die Anzahl der Protagonisten, das Auslassen von Texten oder die völlige Veränderung des ursprünglichen Kontextes.

Die städtischen Bilder zeichnet Simplizität und Schematismus sowohl des Bildprogramms wie auch der Texte aus. Mit Ausnahme des Kalendarischen Hausbuches des Konrad Rösner folgen die Illustrationen der Vorlage der Baseler Holzschnitte mit nur marginalen Veränderungen. In der Rösner-Handschrift dagegen lässt sich die Verbannung des Gauklers unter die Kinder des Saturn als soziale Deklassierung und nicht zuletzt Kriminalisierung bewerten.

In den höfischen Darstellungen kommt es zu einer verstärkten Kontamination der astrologischen Inhalte mit Elementen der Kultur des Adels, wie etwa in den Kupferstiche des Baccio Baldini. Hier wird der astrologische Gehalt der Bilder soweit verändert (aus dem fahrenden Gaukler wird ein Hofnarr), dass man beinahe von Entfremdung, von Verfremdung oder sogar Verfälschung des ursprünglichen Kontextes sprechen kann.

Zu Beginn wurde bereits festgestellt, dass sich das Lunabild aus dem *Mittelalterlichen Hausbuch* in die Rezeptionsgeschichte der Baseler Holzschnitte einfügt. Damit ist keine direkte Verwandtschaft dieser Bilder gemeint, sondern eine gemeinsame ikonographische Sprache, die hier zum ersten Mal erfunden und postuliert wird. In der Regel bewahrt man den festen Kanon einiger Berufstypen, die dem jeweiligen Planeten unterzuordnen sind, gleichzeitig bemühen sich die Künstler jedoch um lokale und ständebewusste Differenzierung. Im *Mittelalterlichen Hausbuch* werden die Personifikationen der Planeten in Ritterrüstungen, Königsgewänder oder moderne Amazonenkleidung gesteckt. Die Pfauenfeder, mit denen das Pferd der Luna geschmückt wurde, führen in die Sphäre des adeligen Hoflebens und symbolisieren dessen Ansprüche, Exotik, Extravaganz und Luxus.²⁷⁵ Und Luna selbst ist eine verträumte junge Hofdame, die dem mittelalterlichen Bild der Minne entsprechen könnte.

²⁷⁵ Pfaue wurden als exotische Rarität an den europäischen Höfen gehalten. Ihr Fleisch galt als Delikatesse, die man zur Stärkung der Kranken zubereitete, die Federn wurden zu Dekorationszwecken verwendet. In der Minnedichtung galt der Pfau allerdings als Verkörperung der *superbia*, des überheblichen Stolzes und der Eitelkeit.

Die Serie der Planetenkinderbilder der Wolfeggischen Handschrift demonstriert den kulturellen Austausch, der im ausgehenden 15. Jahrhundert zwischen den deutschen Städten und Höfen stattfand. Bald jedoch führte dieser Austausch zu einer Abhängigkeit der adeligen Residenzen von den wachsenden, modernen Metropolen. Reinhard Seyboth führt in seinem Aufsatz *Reichsstadt und fürstliche Residenz* diese Entwicklung am Beispiel von Nürnberg und dem Hof der Hohenzollern in Ansbach vor.²⁷⁶ Während die Getreideüberschüsse aus dem Besitz der Hohenzollern an Nürnberg verkauft wurden, sorgte die Stadt für reibungslosen Service und Erfüllung der speziellen Ansbacher Wünsche. Die Hohenzollern kauften nicht nur Unmengen an Lebensmitteln, um den bis zu zweihundert Personen umfassenden Hof zu versorgen, sondern bestellten auch seltene Stoffe, Handwerkserzeugnisse, Schmuck - oder man borgte sich die städtischen Künstler aus. In Nürnberg wohnte der Hofapotheker, hier wurden Kredite aufgenommen, um den aufwändigen Lebensstil des Hofes in Ansbach zu gewährleisten. Die nicht immer durchschaubare Geldleihe beunruhigte den Stadtrat, der z.B. die Transaktionen von 1422/1423 bei 31 hiesigen Kaufleuten überprüfen ließ.²⁷⁷ Dabei befanden sich Nürnberg und die Hohenzollern eigentlich in einem politischen Konkurrenzverhältnis. Einerseits lag die mächtige Reichsstadt mitten in den Besitztümern der Hohenzollern, die sie trennte, womit sie ihre Vereinigung blockierte, andererseits führten die Handelswege durch die Ländereien des Kurfürsten, sodass man immer um gute Beziehungen mit dem Nachbarn bemüht war.

6. 1. DER QUACKSALBER

Die Darstellung des Quacksalbers im Lunabild des *Mittelalterlichen Hausbuches* ist im Rahmen der in dieser Arbeit vorgestellten Illustrationen einzigartig (Abb. 4). Der Grund seiner Anwesenheit unter den Lunakindern lässt sich nicht eindeutig ausmachen. In dem begleitenden Gedicht wird traditionellerweise der *pader* zitiert, der im Baseler Holzschnitt als Badender und im Kalendarischen Hausbuch des Konrad Rösner tatsächlich als Bader wiedergegeben wird. Der mittelalterliche Bader wird aber auch im Sinne von Wundarzt verstanden und möglicherweise in diesem Verständnis in der Wolfegger Handschrift interpretiert.

²⁷⁶ Seyboth (1995), S. 65-81.

²⁷⁷ Ebenda, S. 78.

In der theaterhistorischen Deutung dieser Gestalt folge ich einem methodologischen Verfahren von Stefan Hulfeld, das er in einer kurzen Studie über das *Theatrum des Herrn Mary* anwendet. Es handelt sich hier um ein dreistufiges Modell, bestehend aus der Selbstinszenierung des Protagonisten, der Inszenierung der Wirksamkeit seiner Praktiken und der sinnlich-symbolischen Interaktion unter Einbezug musikalischer und spielerischer Agenden.²⁷⁸ Hulfeld wendet dieses Verfahren in Bezug auf ein späteres Phänomen an, aus methodologischer Hinsicht ist es sinnvoll, diese Methode auch im Fall des *Lunabildes* zu benutzen.

Die Selbstinszenierung des mittelalterlichen Quacksalbers äussert sich unter mehreren Aspekten. Seine prächtige Kleidung, die bereits besprochen wurde, überschreitet die ständischen Schranken und ist wesentlich anspruchsvoller als die seiner adeligen Zuschauer.²⁷⁹ Dieser Prunk, der als lächerlich angesehen werden könnte, verrät jedoch, dass er bereits die Bewunderung eines hochangesehenen Publikums für sich gewinnen konnte, was seine soziale Stellung wesentlich verbessert. Sein freundlich-ernsthafte und gefasste Gesichtsausdruck während der Behandlung eines Patienten suggeriert eine gewisse Seriosität und Kompetenz, auch, wenn sie nur gespielt sein sollte.

Die Vielfalt der von ihm beherrschten Künste (Taschen- und Kartenspiel, Akrobatik, Zahnheilkunde, Behandlung mit Arzneien) ist beeindruckend, aber im Mittelalter üblich. Besondere Aufmerksamkeit verdient jene Fahne mit akrobatischen Kunststücken, die sich hinter dem Quacksalber befindet und einen wesentlichen Beitrag zu seiner Selbstinszenierung beisteuert (Abb. 5).

Bei den akrobatischen Sequenzen der Fahne handelt es sich ausschließlich um Kopfüberkunststücke: Kopfstand, Handstand, Brücke, Bogen. Diese Fahne ist im Vergleich zu späteren, ähnlichen Darstellungen aus der Neuzeit relativ detailliert wiedergegeben und dadurch gut lesbar. In den jüngeren Quacksalberbildern ist diese schon traditionellen Requisite des fahrenden Arztes nur sehr schemenhaft und unkenntlich skizziert oder gar nicht ausgeführt.²⁸⁰ Diese Fahnen oder Rollbänder (respectif) begleiteten auch die singenden und musizierenden Spielleute. In diesem Zusammenhang verbildlichten sie meist den Inhalt der vorgetragenen Gesänge, womöglich nicht zuletzt auch, um Sprachbarrieren zu umgehen.²⁸¹ Diese Praktik wird offensichtlich seit der zweiten Hälfte

278 Hulfeld (2002), S. 83ff.

279 Siehe S. 50ff.; vgl. Vavra (1984), S. 347ff.

280 Vgl. Katritzky (2007), Abb. 3 (Jan van de Velde).

281 Salmen (2000), S. 44.

des 15. Jahrhunderts gängig.²⁸² Die Zeichnung aus dem *Mittelalterlichen Hausbuch* wäre damit ein frühes Beispiel für diese Praxis, die man in vorliegendem Fall als Reklame, Promotion aller anderen Künste, die der Quacksalber beherrscht, sehen muss. Und es sind ganz besondere Kunststücke, die hier dargestellt werden. Sie verlangen perfekte Körperbeherrschung, langjähriges Training und Disziplin vom Akrobaten. Ikonographisch gesehen sind es aber auch Übungen, die eine besondere kulturelle Aussage vertreten, und die bereits in der romanischen Sakralarchitektur zu finden sind: in Form von Reliefs. In der kirchlichen Außenarchitektur und in den Innenräumen, als Kapitell details, sind die steinernen Akrobaten beinahe im gesamten europäischen Raum vertreten. Ihre Deutung in Zusammenhang mit religiösen Inhalten ist alles andere als einfach und bis heute nicht eingehend erforscht.²⁸³

Die Stellung der Kirche gegenüber solchen Kunststücken ist bekannt: einerseits ihre absolute Ablehnung und Verteufelung innerhalb der theologischen Traktate und durch die Kirchenväter, andererseits eine oft praktizierte Unterstützung der Gaukler durch die geistliche Obrigkeit in jeglicher Form.

Dergestaltige Plastiken finden wir nicht an prominenten Stellen der sakralen Architektur, aber sie sind doch an Säulenkapitellen, in den Archivolten der Portale, an den Konsolen gut zu sehen. Meist ist es das Westportal, wo sie auftreten, also die weltliche Sphäre der Kirchen. Von Glasenapp gibt einige Interpretationsvorschläge, die aber, wie er selbst bemerkt, unzureichend sind.²⁸⁴ Die Figuren der Akrobaten könnten als Symbol und Exempel der *Vanitas*, der irdischen Nichtigkeit und des Scheins in den Kirchenraum aufgenommen worden sein. Als Meister des trügerischen Scheins galt der Teufel selbst, sodass die Spielleute erneut in die Umgebung Satans fallen.²⁸⁵ Falls man das Kirchengebäude mit dem gesamten Kosmos gleichsetzt, dann gehören sie zum Universum, sind ein Teil des Gottesvolkes²⁸⁶, werden aber, wie bereits angemerkt, der weltlichen Sphäre zugeordnet.

Im allgemeinen wird die Anwesenheit der Drollerien an den Westfassaden besonders jener Kirchen, die sich entlang der Wallfahrtswege befinden, in einem magisch-kultischen Kontext gesehen: Sie sollen als Abwehr gegenüber bösen Dämonen dienen.²⁸⁷ Da die

282 Ebenda.

283 Vgl. von Glasenapp (1971), S. 9ff.; vgl. Jurgis Baltrušaitis, *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès*, Paris 1931; ders., *Le Moyen Age fantastique: Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1955.

284 von Glasenapp (1971), S. 9.

285 Burke (1981), S. 106.

286 von Glasenapp (1971), S. 9.

287 Vgl. Burke (1981), S. 202ff.

Akrobaten wie auch allgemein die Gaukler dem Magischen nahe stehen, könnte auch diese Deutung zutreffen. Während der Ausübung von Kunststücken konnte es zur Entblößung des Körpers und der Geschlechtsorgane kommen, die auch nicht selten beabsichtigt waren, und so könnten derartige vulgäre Akte in die Reihe dieser kultischen Praktiken Eingang gefunden haben. Reliefs von Geschlechtsorganen sind auf jeden Fall an den Westfassaden von Kirchen zu finden, wie etwa am Westportal des Wiener Stephansdomes.

Mit dem Kopfstand wird eine "andere Welt", eine "verkehrte Welt" angedeutet. Der Akrobat im Eckkapitell einer Blendarkade der Kirche St.-Paul-lès-Dax (Abb. 44) macht einen Kopfstand, während seine Knie gebeugt sind. Mit den Füßen balanciert er einen Ball oder stützt sich an einem Vorsprung ab.²⁸⁸ Er wird von zwei Saiteninstrumente spielenden Musikanten begleitet. Die Akrobatin auf einem Vierungspfeiler des nordwestlichen Langhauses der Kirche La Chaize-le-Vicomte ist ebenfalls bei einem Kopfstand zu sehen (Abb. 45), da ihre Beine offenbar nach hinten hängen, könnte es sich aber auch um eine Brücke handeln. Ihr Unterkörper ist nicht sichtbar. Sie wird von einem Musikanten mit einer Fidel unterstützt.²⁸⁹ Die Stellung des Akrobaten aus der Archivoltzone des Westportales der Kirche in Foussais (Abb. 46) kann man nicht eindeutig bestimmen. Es handelt sich mit größter Wahrscheinlichkeit um eine Brücke, die frontale Darstellung des Gesichts widerspricht jedoch der restlichen Körperhaltung.²⁹⁰ Für den Bildhauer war diese Komponente des Portals offensichtlich ein willkommenes Betätigungsfeld. Das Streichinstrument des Musikanten ist überdimensional groß, sodass die Details gut sichtbar sind.

Dass das Auftreten derartiger Reliefs nicht ausschließlich auf die westlichen Partien von Kirchenbauten beschränkt war, zeigt das Beispiel Thines (Abb. 47). Die Figur der Akrobatin befindet sich auf einem Dienstkapitell des nördlichen Teils des äußeren Chores, also an der Außenwand des Allerheiligsten eines Kirchenraumes. Sie macht einen Bogen und stützt sich allein mit dem Kopf, der die Erde berührt, ab. Sie wird von einem Wesen mit Flügeln begleitet, das ein Saiteninstrument spielt.²⁹¹

Den mittelalterlichen Körper prägt die Dualität der immateriellen, göttlichen Seele und der unreinen Materie, in die sie verhüllt ist. Wenn auch der Körper ein Hindernis auf dem Weg des Heilsprozesses darstellt, so hat er doch eine substanzielle Form im Sinne bloßer

288 von Glasenapp (1971), S. 24.

289 Ebenda, S. 25.

290 Ebenda.

291 Ebenda, S. 26.

Potenz,²⁹² er ist die Manifestation des göttlichen Schöpfungsaktes. Im Unterschied zum Stoff, der sich für eine künstlerische Formung eignet, also einer Substanz, einem determinierten Akt ist der menschliche Körper unantastbar.

Der verformte, entstellte oder sogar entblößte Körper, also die deformierte gottbestimmte Materie stößt auf scharfe Kritik seitens der Theologen. Thomas von Aquin (1224/25-1275) verurteilt Tänzer und Gaukler, die ihre Gestalt durch Maskierung verändern, sogar noch vor den entkleideten Histrionen. Ihre Vorstellungen dagegen sind nur in einer Hinsicht nützlich, indem sie zur Entspannung nach der Arbeit beitragen.²⁹³ Thomas Capham weist auf die Schändlichkeit der Sprünge (*turpes saltus*) der Akrobaten und Tänzer hin, die ihre Körper verfremden.²⁹⁴ Das mittelalterliche Kunstverständnis oder seine Kunstproduktion in Bezug auf die dienenden Künste entspricht dem aristotelischen Nachahmungsprinzip: Wenn die Kunst eine Nachahmung der Natur ist, im Sinne einer Erfindung, einer Wahrscheinlichkeit, geht die Kunstfertigkeit eines Akrobaten diesem Verständnis nicht konform²⁹⁵, ist sogar in zweifacher Hinsicht verwerflich. Sie widerspricht dem gängigen Kunstverständnis und verunstaltet die göttlich determinierte Materie.

Der deformierte Körper wird entfremdet und entspricht dem Prinzip der Ähnlichkeit nicht mehr, er gerät in die Sphäre des Dämonischen:

Durch die Formel der *'unähnlichen'*, weil widernatürlichen Zeichen (*dissimilia signa*) wurde ebenfalls den dunklen Mächten ein Platz in der universalen Hierarchie zuerkannt. Auch das Monströse und Häßliche habe eine Aufgabe in dem großen Weltgebäude zu erfüllen, damals Emanation des Göttlichen, das von den himmlischen Sphären zu dem ungestalteten Chaos reichte. Das Fremdartige und Furchterregende gewinnt in dieser von neuplatonischem Gedankengut durchsetzten Weltordnung insofern neue Aktualität, als der Mensch in diesem dynamischen Gebilde unentwegt dem Einfluß der göttlichen und dämonischen Kräfte ausgesetzt ist, und ihm somit jene dunklen Kräfte in Gestalt von Dämonen und Ungeheuern als Teil seines eigenen, der Sünde und dem Tod anheim gefallenen Ichs vor Augen stehen.²⁹⁶

Auf dem Tympanon der gleichen Portale, auf deren Säulenkapitellen Kunststücke der Spielleute zu sehen sind, thront meist zentral und statisch der Pantokrator, der in einer erhabenen Geste das Gottesvolk segnet. Währenddessen, in den Archivolten versteckt, weit vom Weltherrscher entfernt, präsentieren die Akrobaten die verschlungensten Körperverrenkungen, von dressierten Tieren und Musikanten begleitet. Diese vielleicht etwas plakative, aber veranschaulichende Zusammensetzung erklärt ein wenig die

292 Eco (1991), S. 153. Vgl. Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder, Frankfurt/M. 1977.

293 Ebenda, S. 158.

294 Vgl. Vavra (1984), 342ff.

295 Aristoteles (1993), S. 7ff. sowie S. 29.

296 Pochat (1997), S. 44

Bedeutung der Gestik für den mittelalterlichen Menschen.²⁹⁷

Die Vermittlerrolle des Quacksalbers zwischen der realen und der mystischen, dämonischen Welt bekräftigt auch sein Begleiter, jener Posaunenspieler mit der Meereskatze, die ebenfalls, neben einer real-historischen Aussage, eine Metaebene repräsentiert. Denn moraltheologisch gesehen ist der Affe das Sinnbild des Sünders, der an das Böse gefesselt ist. Das Tier ist fast immer angekettet abgebildet, weil es die Freiheit für Nichtigkeiten aufgibt und sich in Ketten legen lässt.²⁹⁸ Als Symboltier des Lasters, der Eitelkeit und Hemmungslosigkeit ist der Affe Nachfolger des Teufels, der genau wie dieser den Menschen blenden kann.²⁹⁹ Dabei verursacht der Spielmann mit seiner Posaune, also immerhin keinem gemeinen Musikinstrument, ziemlichen Lärm und erzeugt keine harmonische, wohlklingende Musik. Dieses Klangchaos gehört ebenfalls in die Sphäre des Teuflischen.

Die zweite Ebene der von Hulfeld entworfenen Methode muss für vorliegende Arbeit etwas modifiziert werden. Während sich im Fall des Herrn Mary die Frage nach der Inszenierung der Wirksamkeit seiner Praktiken und Heilmittel stellt, ermöglicht das Lunabild eine Schilderung der Inszenierung des Quacksalbers. Die Frage nach der Wirksamkeit seiner Tätigkeit weist hier noch keine Relevanz auf. Das Signifikante an dieser Darstellung ist die Verbindung des heilenden Momentes mit der spielerischen Komponente, die ebenfalls in einem magischen Kontext auftritt. Ein Patient wurde bereits behandelt, einem weiteren wird gerade eine Arznei verabreicht. Während der Behandlung hält der Quacksalber den Zauberstab in der linken Hand. Für das Publikum soll der Eindruck erweckt werden, es handle sich um einen magischen Moment. Der Quacksalber vereint in diesem Augenblick sowohl Qualitäten des Gauklers als auch solche des Heilers. Das jugendliche Publikum wurde offensichtlich mit Taschen- und Kartenspielen an den Tisch gelockt, man nutzte gleichzeitig diese spielerische Phase, um Vertrauen, aber wahrscheinlich mehr noch Bewunderung für den kunstfertigen Gaukler zu erwecken.

Das Karten- und/oder Würfelspiel treten hier auch anders konnotiert auf als etwa in der Rösner-Handschrift, wo sie eindeutig kriminell bewertet werden (Abb. 24a). Das *Mittelalterliche Hausbuch* schildert das Spiel vielmehr als eine Ausnahmesituation, als Heraustreten aus dem täglichen Leben "in eine zweiteilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz".³⁰⁰ Die Zentralität dieses Spiels liegt in seinem freien Handeln, das die

297 Vgl. Schmitt (1992), S. 35ff.; Haitzinger (2004), S. 17.

298 LdTs (2004), S. 23ff.

299 KLdS (1999), S. 44.

300 Vgl. Huizinga (2001), S. 16.

Entfaltung des Individuums bedient.³⁰¹ Das Spannungselement ist von großer Bedeutung: "Spannung besagt: Ungewissheit, Chance. Es ist ein Streben nach Entspannung. Mit einer gewissen Anspannung muß etwas *glücken*."³⁰² Die Anspannung, Bewunderung des jugendlichen Publikums verrät ein ähnliches Erleben. Dabei wird das Würfelspiel offensichtlich als nicht so negativ begriffen, wie es die kirchlichen Instanzen taten.³⁰³ In der Tat galt das Würfeln in der Antike ursprünglich nicht als verwerfliches Hasard, sondern als Wahrsageinstrument, das die Römer zur Wintersonnenwende pflegten, das jedoch später in Vergessenheit geriet.³⁰⁴ Die Germanen spielten Würfel mit einer großen Ernsthaftigkeit, die die Römer in Verwunderung setzte.³⁰⁵

Die Anspannung im Spiel wird im Heilsprozess fortgesetzt, dem man ebenfalls mit Neugier, Bewunderung oder Misstrauen begegnet. Da der Gaukler einen Zauberstab in der Hand hält, wird die Behandlung zu einem magischen Moment, der beinahe eine schamanistische Konnotation umschließt, denn offensichtlich ist hier auch der Einbezug von Dämonen notwendig. Dahinter liegt natürlich eine Vereinfachung der medizinischen Vorgänge und vielleicht eine betrügerische Absicht, die Inszenierung scheint jedoch ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben. Mit jedem neuen Fall scheint die Spannung erneut zu steigen. Das Krankheitsbild ändert sich wie auch die Behandlungsmethoden: Mal ist es Zahnziehen, ein andermal eine Behandlung mit Arzneien.

Im Unterschied zu den neuzeitlichen Wanderärzten, die auf der Bühne im Zuge einer Spezialisierung mit einem Helfer auftreten und ihre Kompetenz und Ehrlichkeit in einem Dialog zu beweisen suchen, ist der mittelalterliche Quacksalber ein Einzeldarsteller, der in Personalunion die Kunstfertigkeit eines Gauklers und die medizinische Bewandtheit eines Arztes vereint. Seine absolute Autorität liegt in seiner Vermittlerrolle zwischen dem Patienten und den magischen Instanzen begründet, die er, für das Publikum zumindest, beherrscht. Dieses Publikum wird zunächst zum aktiven Partner und Gegenspieler des Gauklers während des Würfelspiels, ehe es zum Patienten wird. Diese Interaktion kann so den Abbau von Barrieren und Misstrauen ermöglichen.

Vor dem Betrachter des Bildes erscheinen Quacksalber und Publikum schließlich beide als Akteure, die auf einer gemeinsamen Bühne auftreten, im Gegensatz zu späteren Darstellungen, die die Trennung zwischen Akteur und Zuschauer deutlich wiedergeben.

Das Einbeziehen von musikalisch-spielerischen Elementen bezieht sich zunächst auf den

301 Ebenda.

302 Ebenda, S. 19.

303 LdM (1993), Bd. 7, Artikel 'Spiele', Sp. 2108ff.

304 Ebenda, Sp. 2106.

305 Meyers Konversationslexikon (1885-1892), Bd. 16, Artikel 'Würfel', S. 767.

Posaunisten und seine Meereskatze. Das Tier soll die Neugier der Zuschauer wecken und sie am Spielort verbleiben lassen, was auch tatsächlich funktioniert, wie die hinter der Fahne versteckte Gestalt beweist. Das Spiel der Posaune ist sicherlich nicht als harmonisch zu verstehen, es soll mitunter die Schreie jener Patienten übertönen, denen gerade ein Zahn gezogen wird.

Die Tätigkeit des Quacksalbers ist jedoch primär im Sinne einer Dienstleistung zu verstehen. Der bereits behandelte Patient hat wahrscheinlich für die Behandlung seines Zahnes den Quacksalber entlohnt. Diese Art von medizinischer Versorgung war üblich und, nicht nur für ländliche Gebiete, die einzige Möglichkeit, ärztliche Hilfe in Anspruch zu nehmen.

Die bereits im 16. Jahrhundert pejorative Bedeutung des Begriffes *landstreicher* bezog sich fast ausschließlich auf die wandernden Ärzte und Theriakskrämer, die auf dem Land, auf Märkten und Messen auftraten.³⁰⁶ Den akademisch gebildeten Ärzten³⁰⁷ war ein handwerklich gedachter Umgang mit dem Körper untersagt, daher betätigten sich die Fahrenden fast ausschließlich als Wundärzte und Chirurgen.³⁰⁸ Da ihre Tätigkeit in den Städten in einem Konkurrenzverhältnis zu den dort ansässigen Wundärzten und Barbieren stand, mussten sie mit Restriktionen rechnen: hohe Standgebühren waren üblich, ebenso gelegentlich das Ablegen von Prüfungen, um Lizenzen zu erhalten, die meist zeitlich begrenzt waren.³⁰⁹ Ob in ländlicher oder städtischer Umgebung, die Aufnahme der Arbeit war erst dann möglich, wenn sie für ihre Tätigkeiten geworben hatten.³¹⁰ Das Karten- und Taschenspiel diente eben zu diesem Zweck.

In jenem Dienstleistungsunternehmen fällt die Aufgabe der Finanzverwaltung einer Frau zu. Während die männlichen Protagonisten vom Künstler durchaus individuell gestaltet werden, man denke nicht nur an den Quacksalber und den Spielmann, sondern auch an die unterschiedlichen Reaktionen des Publikums, fällt die Gestaltung dieser Frau äußerst dürftig aus. Es wurde bereits festgestellt, dass diese weibliche Gestalt nach einer Vorlage kopiert wurde und beinahe identisch mit einer Hofdame aus dem Solbild ist. Die Arbeit nach Vorlagen ist typisch für das *Mittelalterliche Hausbuch*, innerhalb des Lunabildes, das ein hohes Interesse an differenzierter Wirklichkeitsschilderung aufweist, spricht sie für eine marginale Beschäftigung mit der Figur der jungen Frau. Sie ist aber immerhin positiv zu interpretieren. Erstens erkennt man in ihr durch das Tragen des Kopftuches eine

306 Kröll (1992), S. 155 (Anm. 2). Vgl. DtWb Grimm (1854-1960), Bd. 6, Artikel 'Landstreicher', Sp. 144.

307 Vgl. Holländer (1903), S. 167. Vgl. Toeller (1992), S. 781.

308 Vgl. Reddig (2002), S. 56.

309 Jütte (1991), S. 27.

310 Probst (1992), S. 23.

verheiratete Frau. Zweitens verhindert die Tatsache, dass sie ein Geldstück von einem Kind empfängt, im Rahmen dieser Darstellung Vorurteile, die mehrfach in der älteren Literatur fielen, wonach Frauen in dieser Umgebung sämtlich als Straßenmädchen gearbeitet haben sollen.³¹¹ Das Lunabild bestätigt solche Spekulationen nicht. Im Gegenteil erscheint diese Gauklergruppe nicht nur als Dienstleistungs-, sondern auch als familienähnliches Unternehmen, in dem die Aufgaben der einzelnen Mitglieder klar verteilt sind.³¹² Im Rahmen der Wolfegger Handschrift erscheinen Frauen nicht nur als Hofdamen, Ehefrauen oder Geliebte, sondern eben auch als berufstätig.³¹³ Die Leierspielerin aus dem Venusbild macht ebenfalls deutlich, womit sie ihren Lebensunterhalt bestreitet: vor ihr steht auf dem Boden ein kleiner Korb, in dem sie Spenden sammelt.

6. 2. DER FAHRENDE SCHÜLER

Der fahrende Schüler, der neben einem Bauernpaar im Bild links zu sehen ist, stellt eine Sondererscheinung unter den fahrenden scholaren dar.³¹⁴ Städtisch gekleidet, rhetorisch

311 Hampe (1901), S. 71ff.

312 „In un documento dell'inizio del XV secolo si legge che un certo Prinet Sanson, esibitore di animali ammaestrati, dava spettacolo per strada coadiuvato dalla moglie e dai figli.“ In: Pietrini (2001), S. 64.

313 "(...) im späten Mittelalter fanden sich Frauen in vielen Arbeitsbereichen, nicht nur als Abhängige, sondern auch als Meisterin; Frauen entzogen sich dem Zwang zur Ehe, indem sie entweder in ein Kloster eintraten, Begine wurden oder nach den Regeln der Tertianerinnen lebten. Selbstbestimmung schien in vielen Bereichen Realität gewesen, erst im 16. Jahrhundert seien die Frauen aus dem Handwerk verdrängt, von Luther domestiziert und durch die Hexenverfolgung vernichtet worden. Aus dieser Sicht stellte das 16. Jahrhundert die große Zäsur in der Geschichte der Frauen dar; eine Periodisierung, die sich an der 'traditionellen' Epochenbildung der deutschen Geschichtswissenschaft orientierte." In: Wunder (1992), S. 74. Vgl. Salmen (2000), S. 1ff.

314 Der Begriff des fahrenden Schülers, der einerseits eine starke Dichotomie zwischen den einzelnen Tätigkeitsfeldern aufweist, wodurch sein Aktivitätsbereich als breit und differenziert zu umreißen wäre, scheint andererseits aufgrund sozialhistorischer Prämissen völlig inflationär verwendbar, lassen sich doch unter diesem Terminus die verschiedensten Alters- und Sozialgruppen, Studenten ebenso wie Akademiker und nicht zuletzt auch Bettler und Betrüger subsumieren. Dieses heterogene und kaum durchschaubare kollektive Gefüge veranlasste den Historiker Ernst Schubert, Verfasser der bis dato umfangreichsten Studie über das fahrende Volk des Mittelalters, eine wichtige Frage zu stellen: "Was alles ist nun der fahrende Schüler?" Die Fluktuation seiner beruflichen Tätigkeiten, die die Lebensumstände ihm abverlangen, erschwert das Verständnis erheblich: Er kann einer der mittellosen Studenten sein, die in den Städten singend um Almosen bitten, Wanderbettler und damit oft listiger Betrüger, kann aber auch zur Popularisierung geistlicher Stoffe beitragen und wird als Spezialist der Nekromantie gerne beim Adel gesucht. Vgl. Schubert (1995), S. 254. Einen weiteren Schwierigkeitsgrad stellen die erhaltenen Zeugnisse selbst dar. Stephanie Irrgang sieht sich in ihrer sozialgeschichtlichen Untersuchung akademischer Itineranz in Anbetracht der Schwankliteratur und Vagantenpoesie des 15. Jahrhunderts mit der Romantisierung der Figur des fahrenden Schülers konfrontiert, welche eine kritische und differenzierte Betrachtung der studentischen Wanderungen erheblich erschwere. Vgl. Irrgang (2002), S. 10f. Den Gattungen der literarischen Satire könnte man mit Dokumenten wie etwa dem *Liber vagatorum* (vgl. S. 114 vorliegender Arbeit) einen antiromantischen Gegenpol setzen, wobei diese mit ihrer tendenziösen Haltung natürlich ebenfalls die realhistorischen Fakten mystifizieren. In der Schwankliteratur und Vagantenpoesie des ausgehenden Mittelalters zu spaßigen Trunkenbolden stilisiert, finden die fahrenden Schüler bis heute als theaterhistorisches Phänomen kaum Beachtung. Pauschalisierungen, es handle sich hier um eine marginale Sondererscheinung, findet man sogar in Publikationen, die sich der Problematik der fahrenden Unterhaltungskünstler gegenüber offen zeigen und sie differenziert behandeln wollen. Es sollte jedoch bedacht werden, dass sich hinter diesem literarischen Topos ein realhistorischer Forschungsgegenstand verbirgt, der zu einer Erweiterung des spätmittelalterlichen Theatralitätsbegriffes verhelfen kann.

gebildet, was seine Geste, der Ikonographie der Christi-Darstellungen entnommen, verrät, trägt er an der Brust eine seltsame Netzschärpe, die sich auf der Basis des Bildkontextes nicht weiter deuten lässt. Der Gaukler des Baseler Lunabildes ist ebenfalls mit einem netzartigen Band ausgestattet. Aus dem kontextuellen Zusammenhang lässt sich die Funktion dieser Figur als *praestigiator*, Taschenspieler eindeutig klären. Offensichtlich sind hier der Terminus des Gauklers und jener des fahrenden Schülers als Synonyme zu verstehen. Dieser Typus des fahrenden Schülers wäre damit klar der Sphäre der Unterhaltung zugewiesen, in der Wolfegger Zeichnung fehlt jedoch dieser Aspekt. Das Bild liefert keine weiteren Hinweise zur Klärung der Identität dieser Figur und setzt offensichtlich die Kenntnis solcher Gestalten voraus.

Eine genaue Beschreibung dieses Typus finden wir in der Prosaschrift *Liber Vagatorum*, einer Kompilation neuzeitlicher Fahndungsbriefe. In 28 Kapiteln werden genaue Schilderungen betrügerischer Praktiken von Landstreichern gegeben, die sich als bedürftige Bettler ausgaben. Als Redaktor und Herausgeber dieser Schrift gilt Matthias Hüttlin, der ab etwa 1500 als Mitglied des Heiliggeistorden in der Nähe von Pforzheim im Rang des Provisors ein Spital führte.³¹⁵

Diese Schrift bezeugt nicht nur die Verschärfung sozialer Probleme, sondern auch einen Wandel in der Einstellung des städtischen Bürgertums gegenüber dem Bettlerwesen. Eine neue Leistungsgesellschaft schließt diese bis dahin weitgehend geduldete Randgruppe aus und erklärt sie zu einem Reservoir krimineller Aussenseiter. Diese Genealogie von Typen und Zusammenstellung betrügerischer Tätigkeiten stellt eine Bevölkerungsschicht zur Schau, die bis dahin, von Gott gewollt, innerhalb eines sozialen Konsens bewahrt blieb. Im Zuge der Säkularisierungsprozesse und der Entwicklung neuer wirtschaftlicher Strukturen verliert diese Schicht zunehmend an ihrer gemeinnützigen Bedeutung. Eine ungeheure Vielfalt von sozialen und kulturellen Gruppierungen wird artifiziell geordnet, typisiert und kriminalisiert.

Der Erfolg des *Liber Vagatorum* war europaweit beträchtlich, was sicherlich mit Zügen dieser Schrift zusammenhängt, die das Sensationelle in den Vordergrund stellen. Bis 1755 wurde der Text in Nürnberg, Augsburg, Basel, Frankfurt/M., etc. immer wieder neu aufgelegt. Im siebten Kapitel, unter dem Titel "Von vagierern", erfolgt eine genaue Beschreibung der Netzträger:

315 DLM Vflex (1987), Bd. 4, Artikel 'Hüttlin, Matthias', Sp. 332ff.

"Von Vagierern

Das uij capitel ist von vagierern, das sind betler oder abentürer dy die gelen garn antragen und us fraw Venus berg komen und die schwarzen kunst künden und werden genant farend schüler, die selben wo sie in ein haus komen so fahen sy an zu sprechen, Die kumt ein farnder Schüler der siben freien künsten ein meister (die houzen beseflen) ein beswerer der tüfel für hagel für wetter und für als ungehör, darnach spricht etlech character und macht ij oder iij crüz, und spricht wo dise wort werden gesprochen da wirt nieman erstochen, es gat auch nieman unglück zuhanden hie und in allen landen, und vil andere kostliche wort, so wenen dann die houzen es sy also, und sind fro das er komen ist und sie hon nie kein farnden schüler gesehen, und sprechen zu dem vagierer, das is mir begegnet oder das, künnten ir mir helfen ich wolt üch i gulbin oder ij geben, so spricht er ia und besefelt den houzen ums mess, Mit den experimenten begond sie sich, die hozen meinen umb das sie sprechen sie künden den tüfel besuern, sokünnten sy eim helffen alles das inen anligen ist, dan du kanst sy nüt fragen sy kunden dir ein experiment derüber legen, das ist sy künnen dich {4b [Paginierung, Anm. A.B.]} bescheissen und betriegen umb dein gelt, Conclusio, Vor disen vagierern hüt dich, dan wo mit sie umb gond ist als erlogen."³¹⁶

Diese deutliche Kriminalisierung der Gruppe der *vagierer* stimmt jedoch mit der Aussage der überlieferten Bildbeispiele aus Basel und Wolfegg nicht überein. Als Lunakinder gehören sie sehr wohl zu den fahrenden Aussenseitern, die Illustrationen geben jedoch keine Hinweise auf eine Kriminalisierung, die in den Saturnbildern sehr wohl zu beobachten ist. Auch die realhistorischen Fakten stehen zum Text des *Liber Vagatorum* in Widerspruch. Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts stehen die Nekromanten zwar offiziell auf den Listen der Inquisition. Trotz kirchlicher Verbote, die den sogenannten Teufels- und Dämonenpakt als eigenständiges Delikt einstufen, und vereinzelter weltlicher Reglementierung bleibt der fahrende Schüler als weitgereister Intellektueller aber in seiner rechtlichen Freiheit unantastbar.³¹⁷

Merkwürdigerweise wurde seine Autorität von breiten Bevölkerungsschichten anerkannt, obwohl auch weitere Quellen aus dem 16. Jahrhundert ihn als Landstreicher und Schwindler desavouieren. Die *vagierer* sollten Amulette verkaufen, sich auf Zauberformeln, Wunderkuren, Schatzgräberei, Teufelsbannerei, auf das Prophezeien, auf Ratschläge, wie ein kommendes Unheil abzuwenden sei, auf das Wiederbeschaffen gestohlener Gegenstände verstanden und mit alten Zauberbüchern hantiert haben.³¹⁸ Sie treten oft in Schweizer Sagen auf, wo es etwa heisst, dass sieben Schüler gleichzeitig eine Lehre beim Teufel antreten müssen, wobei nach sieben Jahren entschieden werde, welcher von ihnen seine Seele dem Teufel übergeben müsse.³¹⁹ In diesem Kulturkreis galten sie offensichtlich auch als Glücksbringer, die, selbst nicht wohlhabend, anderen zu

316 Kluge (1901), S. 42.

317 Vgl. LdM (1993), Bd. 1, Artikel 'artes incertae', Sp. 1058; Schubert (1995), S. 252ff.

318 HandWdA (1936-1987), Bd. II, Artikel 'Fahrender Schüler', Sp. 1123.

319 Ebenda, Sp. 1123-24.

Reichtum verhelfen konnten.³²⁰

In einer St. Galler Legende wird von einem berühmten Arzt berichtet, der eine Wundersalbe von einem fahrenden Schüler bekommen hatte, den man auf einem feurigen Drachen einen See hinunterfahren sah.³²¹ Diesem Bild liegen astrologische Kenntnisse zugrunde: Drachenkopf und Drachenschwanz waren als gebräuchliche Namen für den auf- und absteigenden Mondknoten in Verwendung. In einer mythologischen Überlieferung, die Strauss nicht näher nennt, heisst es, dass bei Sonnen- und Mondfinsternissen ein Drache die Himmelskörper verschlingt.³²² Der Drachenkopf verheisst Glück, dem Drachenschwanz wird eine unglückbringende Bedeutung zugeschrieben.³²³

Die Herkunft des fahrenden Schülers, wie sie im *Liber Vagatorum* angegeben wird, hängt mit dem sogenannten "Venusberg" zusammen, der ebenfalls über eine reiche Konnotation verfügt. Im deutschen Volksglauben der Vorreformationszeit galt u.a. der Hörselberg als Venusberg, wo Ritter Tannhäuser bei Frau Venus weilte. Ein Venusberg befand sich auch bei Uffhausen im Breisgau. Weiters heisst der Venusberg das Paradies - allerdings jenes, wohin die Hexen fahren. Im frühen 17. Jahrhundert vermerkte man in Protokollen hessischer Hexenprozesse, die Angeklagten seien in *Frau Venus Berg* zum Sabbath gefahren. In zahlreichen Legenden wird von Menschen berichtet, die in die Berge gingen, dort eine glückliche Zeit verbrachten und nach mehreren Jahren zurückkehrten. Venus beherrschte ursprünglich eine reiche Unterwelt, das Land der Seligen, das erst durch die christlichen Einflüsse entwertet und zu einem furchterregenden Ort verwandelt worden war. Im 15. und 16. Jahrhundert wird die Göttin Venus zur sagenumwobenen Frau Venus umgestaltet, die in prächtigen unterirdischen Höhlen wohnt und immer noch einige wenige Menschen zu sich kommen lässt.³²⁴ Weiters war dies ein Ort der Dichtung und Musik, denkt man etwa an die Tannhäuser-Ballade, die ab der Mitte des 15. Jahrhunderts durch die Vermittlung in Handschriften sehr populär wird.³²⁵

Im Verständnis des Volksglaubens des 15. Jahrhunderts wird der Venusberg zumindest dreifach konnotiert: als Ort der schwarzen Magie, von Hexen beherrscht, als schlaraffenlandähnliche Erscheinung und als Unterwelt. Dass diese Legenden auch als handfeste Tatsachen angewendet bzw. ausgebeutet wurden, beweisen die

320 Ebenda, Sp. 1124.

321 Ebenda.

322 Strauss (1926), S. 37.

323 Ebenda.

324 Hocker (1857), S. 90.

325 DtLM (2003), Artikel 'Tannhäuser', S. 1389.

Hexenprozesse.³²⁶

Sowohl das *Liber Vagatorum* wie auch die Wolfegger Zeichnung verorten den fahrenden Schüler im bäuerlichen Milieu. Das Bild geht jedoch mit der Realität offensichtlich differenzierter um als der Text: Betrachtet man die Bäuerin, ihre distanzierte Körperhaltung, die verschränkten Hände, den misstrauischen Gesichtsausdruck, wird klar, dass sie den Ausführungen des scholaren nicht viel abgewinnen kann. Ganz anders wird ihr Begleiter geschildert, der müde Landwirt, der ergebungsvoll dem Städter zuhört. Mit subtilen und differenzierten Mitteln stellt der Zeichner dem Betrachter Interpretationsmöglichkeiten frei.

Was die schriftlichen und bildlichen Quellen nicht vermitteln, ist die Tatsache, dass die Bauern nicht allein zur Klientel der fahrenden Schüler gehörten. Ihre Dienste nutzte gern auch die adelige Schicht. Bereits das kurz erwähnte *Ingenieur-, Kunst- und Wunderbuch* aus dem späten 15. Jahrhundert zeigt das Interesse der Obrigkeit an der Nekromantie. Diese Kompilationsschrift enthält neben Beschreibungen und Bildern von Kriegsgerätschaften, Brücken, Mühlen und Pumpen auch solche mechanischer Apparaturen für Zauberkünste und Taschenspielereien, Anleitungen für Handlungen aus dem Feld der natürlichen Magie und ihre Resultate.³²⁷ Zahlreiche spätmittelalterliche Rechnungsbücher belegen, dass Vertreter des hohen Adels fahrende Schüler für ihre Künste entlohnten.³²⁸ Einige Herren gingen noch weiter: Bewohner eines schwäbischen Dorfes wurden dazu verpflichtet, Verpflegungskosten zu tragen, falls ihr Herr zum dörflichen Gericht mit drei Pferden und in Begleitung eines fahrenden Schülers eintraf.³²⁹ Auch der berühmte Graf Froben Christoph von Zimmern, Verfasser der Zimmerschen Chronik, wusste die Künste der scholaren zu nutzen: "*der weist vil künsten und ist im auch manich wunder begegnet.*"³³⁰ Diese Ernsthaftigkeit, mit der man die fahrenden Schüler behandelte, lag nicht zuletzt daran, dass man sie als die natürlichen Vertreter der *arte incertae* betrachtete. In einigen Quellen wird der scholar als Kenner der sieben freien Künste bezeichnet, wobei es sich hier um die sogenannten verbotenen Künste handelt. Das scholastische Bildungssystem verzeichnete neben den *artes liberales* und *artes mechanicae* eine dritte wissenschaftliche Gruppe, die *artes incertae* (auch *artes magicae*, *artes prohibitae*, mhd. *verboten künste*). Unter diesem Begriff subsumierte man die weit verbreiteten mantischen und magischen Denkbilder und Praktiken. Diese Vorstellungen

³²⁶ Vgl. Burke (1981), S. 203.

³²⁷ DLM Vflex (1987), Bd. 4, Artikel 'Ingenieur-, Kunst- und Wunderbuch', Sp. 380-381.

³²⁸ Schubert (1995), S. 253.

³²⁹ Ebenda.

³³⁰ Zit. nach Schubert (1995), S. 252. Vgl. Christa Habiger-Tuczay, *Magie und Magier im Mittelalter*, München 1992.

gingen auf antike und arabische Quellen zurück, deren Rezeption auch im Westen zur Entstehung einiger spezifischer Literaturgattungen führte. Von der Kirche als Aberglaube verfolgt und durch weltliche Beschlüsse verboten, werden die *artes incertae* teilweise als Wissenschaft oder Künste akzeptiert. Sogar Nikolaus von Kues und Hans Hartlieb gingen nachweisbar den *verbotenen künsten* nach.³³¹

Die Selbstinszenierung der fahrenden Schüler erwies sich offensichtlich genauso wirksam bei den adeligen wie den bäuerlichen Schichten. Ihre wirksamsten Bestandteile lagen in der Kostümierung und in ihrer angeblichen aussernatürlichen Herkunft vom Venusberg. Die bereits in diesem Zusammenhang vorgestellten Denkmuster des Volksglaubens beweisen, wie lebendig diese Vorstellungen im ausgehenden 15. Jahrhundert noch waren. Der Venusberg scheint nach dem Vorbild des Schlaraffenlandes konstruiert zu sein, als reiche, glückliche Gegend, eine wunderbare Parallelwelt, zu der nur wenige Zutritt erhalten. Die fahrenden Schüler waren somit Garanten für die Aufrechterhaltung und Entfaltung der Phantasiewelten des Volksglaubens.

Einen weiteren signifikanten Aspekt bildet das Bündnis der fahrenden scholaren mit dem Teufel, der hier als Lehrer der *artes incertae* fungiert. Nach den erwähnten Schweizer Sagen benötigt es sieben Schüler, die sieben Jahre lang vom Teufel ausgebildet werden und sich schließlich, einen von ihnen opfernd, loskaufen müssen. Die Verwendung der Zahl sieben hängt mit der Anzahl der *artes incertae* zusammen: Gegenpol der sieben *artes liberales*, der beherrschenden scholastischen Lehre, und nicht zuletzt der christlichen Tradition, die auf diese Weise herausgefordert wird.

6. 2. 1. DAS NETZ

Ein weiterer zentraler Bestandteil der Selbstinszenierung der fahrenden Schüler ist jenes mysteriöse Netzband, das sie an der Brust, in der Hand oder am Hals trugen. Interessanterweise finden wir eine solche Netzscharpe in der näheren Umgebung Basels wieder, sie gehört hier jedoch in die Sphäre des Narrenwesens und der Fastnachtspiele, die von der Laufenburger Fischerzunft organisiert wurden und bis heute werden.³³² Die

³³¹ Vgl. LdM (1993), Bd. 1, Artikel 'artes incertae', Sp. 1058.

³³² In dem etwa 15 km östlich von Basel entfernten Laufenburg an der deutsch-schweizerischen Grenze finden wir diese Netzscharpe wieder. Sie gehört zu der traditionellen festnächtlichen Ausstattung der Laufenburger Naronninen und Narronen und wird um die Lenden getragen (Abb. 48). Das gesamte Kostüm, eine lange Hose und ein hüftlanger Kittel, bestehen aus schuppenartigen übereinandergewebten Blätzli, die meist in den Stadtfarben Gelb und Rot gehalten

Verwendung der Netzscharpe geht hier offensichtlich auf das Berufsleben dieser Zunft zurück.³³³

Die starke Verankerung der scholaren im volkstümlichen Glauben nun lässt vermuten, dass gerade in diesem Bereich genauere Auskünfte über Bedeutung und Verwendung dieser Bänder zu eruieren sind.

Das Netz³³⁴ wird im deutschen Volksglauben allgemein positiv konnotiert, als Glücksbringer wird es mit dem Begriff "Knoten" in Zusammenhang gebracht: der "Knoten"

werden. Den Rücken schmückt das Wappen der Stadt, der große weiße Rüschenkragen und die ebenfalls weißen Handschuhe vervollständigen das Kostüm. An einer Schellenkappe, die aus Blätzli besteht, wird die am Oberrhein bekannte Holzmaske getragen. Es gibt mittlerweile über hundert verschiedene Typen, die älteste stammt aus der Zeit vor 1700. Interessant ist dabei, dass sie tatsächlich alle beinahe individuelle Gesichtszüge tragen: diese weinenden, grinsenden, lachenden und griesgrämigen Larven werden in den Familien ausschließlich über die Söhne weitervererbt, heisst es auf der Homepage der Mainzer Narrengesellschaft. Die älteste männliche Larve, die der Schweizer Altphilologe und Volkskundler Karl Meuli im Band *Schweizer Masken* abbildet, zeigt fratzenhafte, entstellte Gesichtszüge, die, von starken Konturen, einer Hakennase und einem spitzen Kinn ergänzt, einen dämonischen Charakter vermitteln sollen. Eine weitere Besonderheit unter den Laufenburger Holzmasken bildet die seltene weibliche Larve, ein glattes, puppenähnliches Gesicht mit Kinngrübchen und geschminkten Wangen. Sie wird ausschließlich von groß gewachsenen Männern getragen, die in ein langes Kleid mit reichen Rosetten und eine Samthaube mit einem Rosettenmuster gesteckt werden. Sie zeigen sich immer unter einem roten Schirm. Vgl. Lüthi (1986), S. 232ff.; Jehle (1979), S. 38ff.; Schib (1935), S. 29. Der Veranstalter der Fastnachtstete war die Zunft der Fischer (heute die Altfischer-Zunft). Die Fischerei, neben dem Gewerbe der *leuffer*, der Boten, die die Waren über den Rhein transportierten, gehörte zu den Haupteinnahmequellen der Stadt. Der Fischhandel, was besonders die archäologischen Funde bestätigen, hängt mit der Entstehung der Städte zusammen, mit den Konservierungsmöglichkeiten, die hier praktiziert werden - und das bereits seit dem 11. Jh. Noch im Spätmittelalter wird der Fisch in den Städten öfters konsumiert und verarbeitet als in ländlichen Gebieten. Vgl. Lampen (2000), S. 205. Die städtischen Fischer lebten unter relativ günstigen Bedingungen, da sie zumeist freie Bürger sein konnten. Ein Beispiel aus Hamburg schildert sicherlich eine Ausnahmesituation, zeigt aber zugleich die Möglichkeiten, die einem wohlhabenden städtischen Fischer zur Verfügung standen: *"Diese freien Fischer arbeiteten teilweise für die Städte: 1309 und 1311 verpachtete der Hamburger Rat, der mehrere große Fischwehre in der Bille und der Alster kontrollierte, ein Fischerwehr u.a. an den Fischer Grimmeke. Der Fischer Grimmeke war demnach ein freier Bürger, der auf eigene Rechnung wirtschaften konnte und eventuell bereits als Fischereiunternehmer bezeichnet werden kann. Im Württembergischen Urkundenbuch wird ein piscator Rvdel de Blochingen erwähnt, der als Landbesitzer und Zeuge in den Urkunden genannt wird. Bürger, die als Fischer arbeiteten, konnten sogar städtische Ämter übernehmen. Im lübischen Kämmererbuch sind 40 Schilling aufgeführt, die der Fischer Marquard als Beamter des Rates erhalten hatte."* Vgl. Lampen (2000), S. 123.

333 Die Fischerzünfte konnten über Sonderrechte und beachtliches Eigentum verfügen: Die Würzburger Fischerzunft besaß bereits im frühen 14. Jahrhundert eine ausreichende Finanzquelle, über die sie sich die Fischereirechte erkaufen konnte. Die organisierten Fischer waren freie Bürger, aber auch gleichzeitig fürstbischöfliche Lehensträger, was ihnen zu einer privilegierten sozialen Stellung innerhalb der städtischen Sozietät verhalf. Die Söhne der Familie Fischer bekleideten wahrscheinlich seit dem 16. Jahrhundert das fürstbischöfliche Amt des Seemeisters. Und die Fischerzunft war weiterhin finanziell erfolgreich, sie besaß im 16. Jahrhundert nicht nur teures Mobiliar und Kunstwerke, sondern auch ausgedehnten Grundbesitz an Weinbergen. Aus einer Fischerordnung von 1508 wissen wir, dass sie zu ihrem Hauptfest zu Pfingsten die Musik bestellte, die Blumenkränze für Mädchen stiftete, also zum kulturellen Leben der Stadt wesentlich beitrug. Das traditionelle Fischstechen war ein fürstbischöfliches Privileg, an dem ab dem 16. Jahrhundert nur die Meister teilnehmen durften. Vgl. Brod (1954), S. 34, 46, 81. Die soziale Stellung der städtischen Fischer ist insofern für diese Arbeit von Bedeutung, als offensichtlich die Fischerzunft in mehreren deutschsprachigen Städten, was einige Quellen deutlich bezeugen, als erste Anlaufstelle für eingebürgerte Spielleute fungierte. Aus der Stadt Basel stammen gleich mehrere Beispiele. Der prominenteste Vertreter unter ihnen war Hermann Gugenhart. Etwa zwischen 1406 und 1435, also fast 30 Jahre lang, diente Gugenhart als Pfeifer der Stadt. 1406 nahm er an der Pfeiffingerfehde teil und sicherte sich dadurch nach damaliger Praxis die Bürgerrechte. Kurz darauf kaufte er sich bei der Fischer- und Schifferzunft ein. Zwölf Jahre später heiratete er die Schwester des Oberstzunftmeisters. Seit 1423 wird er in den Steuerbüchern als Hausbesitzer erwähnt, ein Jahr später finden wir ihn in den Reihen der Weinleutezunft. Ab 1432 ist er Mitglied der Safranzunft. 1429 wird sein Vermögen nach der Besteuerung im Steuerbuch zwischen 750 und 1.000 Gulden geschätzt, was eine beachtliche Summe gewesen ist. Im Jahr 1411 dienten der Stadt Basel drei Pfeiffer: Alle drei sind seit 1406 Bürger und bei den Fischern und Schiffen zünftig. Vgl. Ernst (1945), S. 95ff., weiters

bekommt etwa eine apotropäische, also Unheil abwehrende Kraft beim Binden der Obstbäume (Lausitz, Mecklenburg). Eine ähnliche Wirkung wurde den nachweisbaren Knotenamuletten in Altägypten, Indien und der Südsee nachgesagt. Der verbreitete Gebrauch des Netzes fügt sich dieser Tradition an.³³⁵ Man glaubte etwa, dass ein Stück Netz, das man einem *glücklichen* Fischer entwendete, Glück brächte.³³⁶ Man legte die Kinder, das Mädchen auf einen Spinnrock, den Jungen auf ein Netz oder in einen Kornscheffel, damit er ein fleißiger Fischer oder Bauer, sie eine gute Hausfrau werde.³³⁷ Ein Malaie breitete über den Kopf der Wöchnerin ein Netz aus, dabei spielte eventuell die Schutzfunktion vor Dämonen, die sich in den Maschen des Netzes verfangen könnten, eine nicht unbedeutende Rolle.³³⁸ Eine ähnliche Bedeutung wird dem Fischnetz zugewiesen, mit dem Bräute in Russland über ihr Hochzeitskleid bedeckt werden.³³⁹ Das Netz steht des öfteren in Verbindung mit dem Schleier. Die jüdischen Zauberinnen sollen netzartige Schleier gefertigt haben, die sie vor feindlichem Zauber zu schützen vermochten.³⁴⁰

Das Fischnetz verwendete man darüberhinaus als Grabbeigabe, um die Toten in der Unterwelt festzuhalten, bzw. sollten diese mit der nie endenden Aufgabe des Aufknüpfens der Maschen bedacht werden.³⁴¹ Die volkstümliche Bedeutung des Fischernetzes beruht offensichtlich einfach auf der Tatsache, dass Fische sich damit fangen lassen.³⁴² Das Fischernetz spielt in Märchen und Sagen eine Rolle, da es seinem Träger die rätselartige Bedingung, weder nackt noch bekleidet zu sein, erfüllt.³⁴³

Aus dem Bereich des Totenkultes entwickeln sich im Frühmittelalter, auf dem langobardischen Gebiet Masken, die in enger Verbindung zum Netz stehen. Karl Meuli, dem Schweizer Altphilologen und Volkskundler, ist der Verweis auf diese Zusammenhänge

Adolf Mönckenberg, Die Stellung der Spielleute im Mittelalter, Freiburg i. Br., Diss., 1910.

334 Netz n. 'geknüpftes Maschenwerk, Gespinst der Spinne, Gesamtheit vieler sich kreuzender und voneinander abzweigender Verbindungen', ahd. *nezzi* (um 800), mhd. *netze*, asächs. *net(ti)*, mnd. *nette*, mnl. *net(te)*, nl. *net*, aengl. *net(t)*, engl. *net*, anord. *net*, schwed. *nät*, got. *nati* führen als *ja*-Stämme (germ. **natja-*) mit dehnstufigem anord. *not* 'Netz' (woraus finn. *nuotta* 'Netz') sowie nesteln [knüpfen, schlingen, Anm. A. B.], vermutlich auch Nessel [Name für Vertreter der Pflanzenfamilie der Nesselgewächse, Anm. A. B.], und mit lat. *nassa* 'Fischreuse, aus Binsen geflochtener Korb mit engem Hals', (dehnstufig) *nodus* 'Knoten, Wulst, Schlinge, Band' air. *nascim* 'binde, verpflichte', *naidm* 'das Binden, Vertrag' auf ie. **ned-* 'zusammendrehen, knüpfen', eine Dentalerweiterung der unter *nähen* (s. d.) angeführten Wurzel ie. *(s)ne- 'Fäden zusammendrehen, mit dem Faden hantieren, weben, spinnen, nähen-', in: EtWbdDt (1999), S. 920.

335 HandWdA (1936-1987), Bd. V, Artikel 'Knoten', Sp. 23.

336 Ebenda, Bd. VIII, Artikel 'stehlen', Sp. 370.

337 Ebenda, Bd. IV, Artikel 'Kind', Sp. 1317.

338 Ebenda, Bd. VII, Artikel 'Schleier', Sp. 1213.

339 Ebenda, Bd. VII, Artikel 'Schleier', Sp. 1210-1211.

340 Ebenda, Bd. VII, Artikel 'Schleier', Sp. 1208.

341 Ebenda, Bd. III, Artikel 'Grabbeigabe', Sp. 1095.

342 Ebenda, Bd. II, Artikel 'Fischer', Sp. 1553.

343 Ebenda, Bd. II, Artikel 'Fischer', Sp. 1554-1555.

zu verdanken:

Ebenso steht es mit dem gleichfalls langobardischen *mascus* oder *masca*; auch dieses Wort ist wahrscheinlich deutsch. Es bezeichnet eine Masche oder ein Netz, weiterhin einen Leichnam, der in ein Netz eingewickelt wurde, um sein gespenstisches Wiederkommen zu verhindern, schließlich diesen netzummüllten Wiedergänger selbst, das Totengespenst, die Hexe. Neben dem Walapauz*, einem Angehörigen des wilden Heeres wohl, erschien also bei den Langobarden ein zweiter, andersartiger Totengeist als Maske: ein bössartiger Wiedergänger in Netzkleidung. Sogar unsere so kläglich dürftige Überlieferung läßt erkennen, daß das Maskenheer der Toten von Anfang an vielgestaltig war. In Harlekin endlich lernen wir den Herrn des wilden Heeres kennen; der lange umstrittene Name darf heute als geklärt gelten: es ist 'harilo-king', 'Heerkönig', und seine Heimat ist das germanische Spätaltengland. Die Entwicklung dieser berühmten Gestalt ist so eigentümlich wie lehrreich. Eine Erzählung des 11. Jahrhunderts aus der Normandie schildert den finster-unheimlichen Zug der 'familia Herlechini', des wilden Heeres, in der Neujahrsnacht; eine Schilderung des 14. Jahrhunderts aber führt uns die Harlekinsleute schon als wüst verummte, possenhafte Gesellen bei einem 'chalivali', einer Katzenmusik anlässlich einer mißliebigen Hochzeit in Wort und Bild vor. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts endlich erobert der zum akrobatischen Tänzer und Possenreißer gewordene Harlequin mit Hilfe italienischer Komödianten die Pariser Bühne und von da aus als Narr die Welt. Welch eine Entwicklung vom grausamen König des Totenheeres zur komischen Maske! Wie ist das möglich? Seit wann ist die Gestalt der Sage leibhaftig durch einen Verummten dargestellt worden? Nur die Annahme, daß Sage und Brauch gleichzeitig und gleich alt sind, daß der Glaube an den Umzug des Totenheeres, der 'maisnie Hellequin', von Anfang an nie gestaltlos war, sondern daß er in lebendig greifbarem Maskenzug durch Walapauze und ähnliche Figuren dargestellt wurde, nur diese Annahme löst die Schwierigkeit. Denn die Geistermaske wird leicht und allgemein zur komischen Person, wie die Entwicklung bei Naturvölkern vielfach zeigt; eine Gestalt reiner Sage und bloßen Glaubens hätte sich kaum jemals so seltsam gewandelt. Daß wir erst im 14. Jahrhundert von Harlekinsmasken hören, ist ein Zufall der Überlieferung; der Brauch, den sie üben, ist schon damals alt.³⁴⁴

Im Langobardischen bezeichnet der Begriff *masca* zunächst einen unholden Geist, der ähnlich den römischen Strigen lebende Menschen innerlich ausfrisst. Meuli konkludiert, dass mit *masca* ursprünglich ein Wiedergänger gemeint war, ein Toter, den man in ein Netz gehüllt hatte, um ihn eben an einer Rückkehr zu hindern.³⁴⁵ Viele der sogenannten "primitiven" Völker hüllen ihre Toten mehrfach in Netze oder spannen Netze über das Grab. Für alemannische Gräber sind die Netze wahrscheinlich sogar maßgefertigt worden. Auch konnten Stücke von Netzen in das Grab gelegt werden, damit die Arbeit des Aufknüpfens den Toten von einer Wiederkehr abhalte. Dass diese Wiedergänger "böse Geister", *strigae* hießen, kann nicht verwundern: ital. *masca*, franz. *masque* dienten neben anderen Bezeichnungen bis zum Sieg von *strega* und *sorcière* als Namen der Hexe.³⁴⁶

344 Meuli (1943), S. 60-62. Vgl. Johannsmeier (1984), S. 44ff. *"Der langobardische *Walapauz* war nach dem unwiderleglichen Zeugnis seines Namens eine Maske, die den Geist eines gefallenen Kriegers darstellte; wie unsere Stopfer, die 'harnasch und gwoer' trugen, und wie so viele Masken des lebendigen Brauchtums war auch er bewaffnet; wie die Roitschäggätä, die Sarganser Huttler oder die Wiler Tüfel hat auch er nach gutem Butzenrecht gestohlen; wegen dieses Stipizens wird er im langobardischen Gesetz von 643 verboten. Die Sitte wird hier bereits als unmöglicher Unfug verpönt; sie muß also weit älter sein." In: Meuli (1943), S. 60.

345 HandWdA (1936-1987), Bd. 5, Artikel 'Maske', Sp. 1759-1760.

346 Ebenda, Sp. 1760.

Zugleich muss aber das Wort auch "Gesichtsverhüllung", "Vermummter" bedeutet haben, wie aus dem späteren Sprachgebrauch, aber auch aus frühangelsächsischen Glossaren (7. Jh.?) hervorgeht, die *mascus*, *masca* gleich *gríma*, *egesgríma* (ahd. *gríma*, wie ahd. *scímo* zu *scínan*, so steht *gríma* zu *grínan* "das Gesicht verziehen", nhd. greinen; das Wort meint "verzerrtes Gesicht, Fratze")³⁴⁷ setzen. Demnach sind folgende Bedeutungsentwicklungen für das langobardische *masca* anzunehmen: a) Masche, Netz; Netz, in das ein Leichnam gehüllt wird; b) wiederkehrender Toter in Netzhüllung, böser Geist, der die Eingeweide der Lebenden verzehrt; c) Mensch, besonders Frau, die ein solcher Dämon ist, Hexe; Schimpfwort; d) Vermummter, der mit Netzhüllung einen solchen Geist darstellt.³⁴⁸

Die Gleichsetzung mit den *strigae* lässt vermuten, die *mascae* seien als in der Nacht durch die Luft fahrend vorgestellt worden. Das Verzehren der Eingeweide erinnert an die sagenhaften Strafen des wilden Heeres: den Bauch aufschlitzen und die Gedärme herausreißen.

Solche Netzmasken waren wahrscheinlich noch im 16. Jahrhundert in den Niederlanden zu finden. Mndl. *netboef* "Netzbube" wird erklärt als *persona histrio ludis balatro mimilogius*, d.h. Possenreisser, Gaukler, Hanswurst, Landstreicher und Bettler - Bedeutungen, die den Entwicklungsweg der heischenden Seelenmaske hin zur komischen Person und ihren Verfall zum Bettler deutlich zeigen.³⁴⁹

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entdeckte Frantzen eine bedeutende Sammelhandschrift, die u.a. Texte über die niederländischen Netzträger beinhaltet. Aufgrund der Relevanz der Ausführungen von Frantzen zitiere ich den Autor ausführlich :

Diesem Typus des fahrenden Schülers - mit einem netzartigen Geflecht bekleidet, oder ein (gelbes?) Netz in der Hand (auf dem Kopf?) tragend, - daher der Name *nettebove* - begegnen wir in ndl. und niederrh. Literatur des 15. Jhrs., was Sp. [Spiegel, Anm. A.B.] entgangen ist. Eine im Jahr 1600 zu Antwerpen gedruckte Sammlung: *Veelderhande geneuchelijcke Dichten* (1899 aufs neue hgg. von der Matschappij d. N. L. zu Leiden) enthält unter anderen verwandten Erzeugnissen eine Gruppe von Gedichten, die unter dem Namen: 'Den reghel van Aernouts arme braederen' geht. Es handelt sich um einen Orden von fahrenden Schülern, die sich nach ihrem ersten 'Abt' Aernout nennen; den Hauptinhalt bilden, wie der Titel angibt, die Statuten des sog. Ordens. Da finden wir denn merkwürdiger Weise gewisse Formen und Motive der alten Vagantendichtung wieder, verknüpft mit Elementen des späteren Vagabunden- und Gaunertums, wie wir es aus der *Vita Vagatorum* usw. kennen. Das burleske Mandat des Abtes der Aernoutsbrüder erinnert an die des Primas Suvianus, des Abbas Cucaniensis, der C. B. [Carmina Burana, Anm. A. B.], des Abbas Cornardorum in Rouen; die 'Reghel' an das Bundeslied und andere Vagantenprogramme; die Schilderungen des wüsten Leben der Brüder, z. B. des Würfelspiels, stimmen oft wörtlich mit Vagantenliedern überein. Zugleich aber tritt der Aernoutsbruder auf als Mediziner, Wahrsager,

³⁴⁷ Ebenda, Sp. 1770.

³⁴⁸ Ebenda, Sp. 1760.

³⁴⁹ Ebenda, Sp. 1761.

Zauberkünstler aus Paris. Merkwürdig ist auch dies: in dem Stück, das des jungen Aernout Geburt und Erziehung schildert, heißt es am Ende (Neudruck S. 109.): *Om nu sinte Everarde recht te eeren / soo gaet hij dan een netteken draghen*. Hier taucht also auf einmal wieder der Hl. Eberhard auf, dessen Spuren wir schon in Wolfgers Reiseverrechnungen und in dem Mainzer Konzilbeschuß fanden. Ganz unbekannt war er freilich in der ndl. Literatur nicht; als falscher Klausner, der die Magd Maerte verführt, sich ihm als fahrende Schwester anzuschließen, erscheint er in dem von Leendertz Mnl. Dram. Poezie herausgegebenen mnl. Fragment *Truwanten*. Seine lit. Herkunft war aber bisher nicht bekannt.³⁵⁰

Eine niederrheinische Version der mittelniederländischen Verse wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt. M.J.A.G. Campbell veröffentlicht 1868 in der Zeitschrift *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* das Schwankgedicht *Der Buben Orden*, offensichtlich ohne Kenntnisse der niederländischen Vorlage. Er begründet den Druck damit, "daß er dieses Häftchen nirgends erwähnt gesehen hat"³⁵¹ mit Ausnahme des *Orden (der vollen brüder)* bei Grässe.³⁵² 1901 druckte Friedrich Kluge, der als Herkunft des Textes den *Anzeiger* nennt, in seinem *Quellenbuch* zum Rotwelsch diese Verse ab; obwohl sie kaum rotwelsches Sprachgut enthalten, sind sie jedoch als Vorläufer des niederrheinischen *Liber Vagatorum* zu klassifizieren.³⁵³ Schließlich veröffentlichen Frantzen und Hulshof 1920 einen Band mit drei niederdeutschen Schwankgedichten, darunter *Der boiffen Orden (Der Bubenorden)*, einer weiteren Übertragung der niederländischen Verse, die mit den bereits erwähnten nicht ident ist.³⁵⁴ Während der von Campbell und Kluge zitierte Text aus einem Band der Königlichen Bibliothek in Haag stammt, fand Hulshof die zweite Version in einer nicht genauer genannten Privatbibliothek. Erst durch die Zusammenarbeit von Hulshof und Frantzen wird die niederländische Provenienz der niederdeutschen Übertragungen und die Entstehungszeit im späten 15. Jahrhundert klargestellt. Die kritische Ausgabe bringt denn auch mehrere Details. Während in dem niederländischen Text der Bruder Aernout als der erste Abt genannt wird, ist es in dem niederdeutschen *Der Bubenorden* Eberhard, der bereits in der niederländischen Vorlage im biographischen Teil des Schwankgedichtes statt Aernout erscheint. Frantzen meint daher, dass zwischen den beiden ein Konkurrenzverhältnis bestanden habe.³⁵⁵ Darüberhinaus lässt sich feststellen, dass Aernout für die niederländische Literatur, Eberhard dagegen für den deutschen Kulturraum typischer Vertreter ist. In Deutschland galt der hl. Eberhard bereits im 13. Jahrhundert als Patron der

350 Frantzen (1920), S. 78.

351 *Der Buben Orden* (1868), Sp. 113ff.

352 Ebenda.

353 Kluge (1901), S. 31-35.

354 Frantzen/Hulshof (1920), S. 29-41.

355 Frantzen (1920), S. 79.

Vaganten. Die Eberhardiner waren ein falscher Orden, dessen Existenz mehrfach bezeugt wird und etwa mit den französischen Goliarden vergleichbar ist.³⁵⁶ In den Reiserechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von 1203-1204 wird eine Summe genannt, die ein "Herr Bischof" und Eberhardiner in Begleitung eines Spielmanns erhalten hatte.³⁵⁷ Zur selben Zeit regiert in Salzburg der vagantenfreundliche Erzbischof Eberhard (1200-1249), worauf Frantzen spekuliert, es könnte sich bei ihm um den Namensgeber des Ordens handeln.³⁵⁸

Diese niederländischen und niederdeutschen Texte aus dem späten 15. Jahrhundert gehen auf die Vagantendichtung des 13. Jahrhunderts zurück.³⁵⁹ Als Vorbilder werden u.a. die *Carmina Burana* genannt. In diesen Texten wird der so genannte "Orden der Goliarden", der unterhaltenden Kleriker, erwähnt. Während Schubert den Terminus "Orden" einer literarischen Fiktion zuschreibt³⁶⁰, versuchte Münz, eine Gruppe kirchenkritischer Kleriker zu isolieren, deren Organisationsstruktur denen eines "Ordens" ähnlich aufgebaut wäre.³⁶¹ Tatsächlich wurde dieser Begriff im Mittelalter in einem sehr weiten Verständnis gebraucht, im Sinne einer Gemeinschaft, einer *familia*. Reinmar von Zweter stellt etwa den Orden der Ehe über alle anderen: es gibt den *mannes*, *wibes orden*, auch den *minner orden*, die Gemeinschaft der Liebenden.³⁶² Der Begriff des Ordens setzt jedoch allein schon seinem etymologischen Ursprung nach feste Strukturen, Regelmäßigkeit, voraus, alles Komponenten, die die *goliarden* wohl ablehnten.³⁶³ Darüberhinaus fehlen uns historische Nachweise für die Existenz eines "Ordens der Goliarden". Erhalten sind dagegen Beschlüsse der Konzile, die den vagierenden Klerikern und Gauklern mit dem Ausschluss aus der Kirche drohen. Wenn hier ein Gruppenbewusstsein vorhanden war, dann äußerte es sich wohl in erster Linie in einer kritischen Distanz zur Kirche.

Graus sieht in der spätmittelalterlichen Gesellschaft eine Tendenz zu kollektiven Aktivitäten beinahe aller Sozialgruppen.³⁶⁴ Die Studenten bildeten ihre Uniones, Städte die Städtebünde, die Ritter formierten sich in Ritterbünden. Die Handwerkerzünfte bildeten nicht nur Gemeinschaften von Produzenten, sondern gruppierten sich zu zentralen

356 Ebenda, S. 63. Vgl. Münz (1998), S. 279.

357 Frantzen (1920), S. 63.

358 Ebenda.

359 Vgl. Süßmilch (1917), S. 16ff.

360 Schubert (1995), S. 249.

361 Münz (1998), S. 119.

362 Frantzen/Hulshof (1920), S. XVI.

363 Vgl. EtWbdDt (1999), Artikel 'Orden' S. 954.

364 Graus (1989), S. 233ff. Vgl. Scribner (1997), S. 21-46.

politisch-organisatorischen Machträgern. Der gruppenspezifischen Konsolidierung von Machtstrukturen folgt die Ausgrenzung sozialer Unterschichten. Die städtischen Sondergruppen wurden etwa in bestimmten Quartieren, Stadtbezirken isoliert.³⁶⁵ In Salzburg bewohnten etwa die Musikanten die Pfeifergasse, in Wien gab es bis ins 16. Jahrhundert die Trompetergasse.³⁶⁶ Auch wenn die Spielleute einen gesellschaftlichen und finanziellen Aufstieg hinter sich gebracht hatten, blieben sie, etwa als Ratsangestellte, weiterhin von der städtischen Oberschicht ausgeschlossen.

Die Bildung von Sozietäten war auch unter den Fahrenden üblich. Die Bewohner Kohlenbergs, jenes Baseler Vororts, an dem sich eine Bettlerkolonie entwickelt hatte, verfügten über ein eigenes Siedlungsgebiet, eine soziale Hierarchie, symbolische Gerichtsbarkeit und eine eigene sprachliche Identität, das Rotwelsch³⁶⁷:

Sondersprachen zeigen in der Geschichte der dt. Sprache Kontrast- und Komplementärgruppen an, in denen die Sprache nur ein Mittel der gesellschaftlichen Distanzierung war und ist; hinzukommen können eine besondere Kleidungskonvention (etwa das Tragen von Schlafröcken durch die Studenten des 19. Jhs. auf offener Straße), eine besondere Haartracht und vor allem der Aufbau gruppeneigener Organisationsformen, für welche oft die umgebende Gesellschaft Anlaß und Abbildfunktion war (...).³⁶⁸

Derartige Kollektivitäten bestanden jedoch meist nur kurz oder standen unter Überwachung der Obrigkeit wie auch wahrscheinlich Kohlenberg, worauf das Bettlergericht hinweisen würde.

Die Art der sozialen Gemeinschaft unter den Goliarden wie auch den fahrenden Schülern scheint lose, ideologisch, ohne konkrete Regel gewesen zu sein. Während der Terminus "Orden" eine geschlechtsspezifische Gruppierung evoziert, zeigen die Sozietäten der Fahrenden eine Tendenz zu geschlechtsübergreifend-partizipatorischen Gemeinschaften. Nicht nur die Abbildungen des *Mittelalterlichen Hausbuches* deuten den regen Anteil weiblicher Unterhaltungskünstlerinnen an, sondern auch die besprochenen Plastiken der französischen Kirchen zeigen die Kontinuität des weiblichen Anteils an der "Unterhaltungsindustrie" des Mittelalters. Diese Kollektivitäten sind daher vielleicht eher im Sinne spätmittelalterlicher jugendlicher Subkulturen zu verstehen:

Subkultur kann gemäß den zwiespältigen Nebenbedeutungen der Vorsilbe 'sub' in doppelter Weise verstanden werden: sowohl als ein für spezifische Gruppen kennzeichnendes Gesamt kultureller Ausdrucksformen '*unterhalb*' des als legitim definierten 'Niveaus' der herrschenden Kultur wie auch als eine 'von unten' initiierte '*Gegenkultur*'. In beiden Fällen handelt es sich nicht um isolierte,

³⁶⁵ Graus (1989), S. 236.

³⁶⁶ Hübner (2003), S. 80, 111.

³⁶⁷ Boehncke/Johannsmeier (1987), S. 34ff.

³⁶⁸ Sprachgeschichte (2003), S. 2395.

eigenständige Kulturen eigener Art, sondern um - in Beziehung zu einer herrschenden Kultur gedachte - 'Teilmengen', die sich durch je spezifische *Unterscheidungszeichen* (Lebensstil, Bekleidung, Jargon u.a. Symbolisierungen sozialer Identität) aus- bzw. eingrenzen.³⁶⁹

Die so modern erscheinende Anklage der Konzile des 13. Jahrhunderts gegen die jungen rebellierenden, vagierenden, langhaarigen, mit Netz bekleideten Kleriker richtet sich gegen ihren provozierenden, die Kirche diffamierenden Auftritt. Aus ihrer weltanschaulichen Ideologie entfaltet sich eine künstlerische Betätigung, die schließlich zum Beruf wird. Gerade die franziskanische Bewegung zeigt eine junge, alternative, beide Geschlechter einbeziehende Formation, die das Weltbild ihrer nicht selten wohlhabenden Eltern radikal ablehnt.

Die Art des Auftrittes der *goliarden* fällt dabei besonders radikal aus: nackt, waren sie nur mit einem Netz bekleidet. Die von Anton Hilka 1929 publizierten und von Rudolf Münz wiederentdeckten Anekdoten erwähnen Netze als Bekleidung der Spielleute:

18. Einmal hatte sich ein Histrione ein Netz als Kleidung umgeworfen. Auf die Frage, ob ihm kalt sei, entgegnete er: 'Nein, ich habe ja das Netz.' [Übersetzung S. Wölfl] (...)

29. Ein Goliarde, der nur mit einem Netz bekleidet war, hatte den Portikus eines Reichen betreten und wollte dort die Nacht verbringen. Ihn sehend, fragte der Herr, von welchem Stand er wäre und von welcher Nation:

'An der Ritterrüstung seht Ihr wohl,

daß ich in den Sümpfen des Gatinaus geboren bin.' [Übersetzung R. Münz]³⁷⁰

Die *giullari nudi* entsprechen damit sowohl der volkstümlichen Vorstellung der Dualität, bekleidet und doch nackt zu sein, wie auch der Definition der langobardischen *masca*, auf die diese Kleriker offensichtlich bewusst zurückgreifen.

Die Kostümierung der niederländischen *netteboven* und der deutschen *Netzbuben* aus dem 15. Jahrhundert besteht hingegen lediglich aus städtischer Kleidung und einem Netzband, das auf der Brust oder, nebst einem Zauberstab, in der Hand getragen wird (Abb. 50), und verliert dadurch ihren intensiv symbolischen Ausdruck. Der niederrheinische *Der bove Orden* oder *Der boiffen Orden* beschreibt genau das Betätigungsfeld dieses fahrenden scholaren. Als fahrender Arzt weiss er, Arme und Beine zu heilen, den Puls zu messen, Steine auszuschneiden, den Husten zu kurieren (Verse 120-132). Als Wahrsager stammt er angeblich aus Paris und ist bereits eine Berühmtheit, die im Feuer oder Spiegel oder aus der Hand zu lesen weiss (Verse 151-161). Als Herold

369 WdChr (1995), Artikel 'Subkultur', S. 1195-1196. Vgl. Rolf Schwendter, Theorie der Subkultur, Köln 1979.

370 Münz (1998), S. 138, Anm. 5. Vgl. Hilka (1929), S. 417-424.

kann er von Jagden, Hunden und Vögeln, Turnieren und Tafelrunden, Rennen und Schirmen erzählen und singen (Verse 180-192). Das Würfelspiel ist ein Anlass, um zu betrügen, aber auch, um andere Brüder kennen zu lernen und nach einem Streit Frieden zu schließen und Wein zu trinken (Verse 258-285).

Rudolf Münz sprach im Zusammenhang mit diesem Text von der Deklassierung des ursprünglichen sozialkritischen Gedankens, den die *goliarden* noch vertreten hätten, Herabstufung der metaphysischen Heil-Fähigkeit der *giullari* "zu bloßen Mitteln des Überlebenskampfes."³⁷¹ In der Kölner Ausgabe des Bubenordens von 1490 erscheint der fahrende Schüler auf einem Holzschnitt tatsächlich etwas entzaubert (Abb. 49): in zerrissener Kleidung jongliert er mit drei Würfeln, kein Zauberstab und kein Netzband sind zu sehen. Die schriftlichen Quellen bestätigen zunächst auch diese These. Es handelt sich bei den Genannten um Personen, die nur zeitweise als fahrende Schüler fassbar sind.³⁷²

Robert Jütte verdanken wir die Erforschung der Person des Hans von Strassburg, eines getauften Juden, der gleich in zwei Quellen nachweisbar ist.³⁷³ Namentlich wird er im *Liber Vagatorum* in insgesamt acht Kategorien erwähnt, in unserem Zusammenhang sind drei relevant.³⁷⁴ Er gibt sich als fahrender Schüler aus, der Bäuerinnen wahrsagt und sie dadurch um Eier und weitere Gegenstände betrügt. In Worms pries er als blinder Arzt seine Fähigkeiten als Wahrsager, in einem weiteren Fall, als Kartenspieler, habe er beim Kartenausteilen betrogen. Aus den Nördlinger Protokollen vom zweiten September 1487, die Jütte sichtete, womit er das Leben des Strassburgers genauer fassen konnte, erfahren wir, dass Hans unter anderem in Passau, Köln, Frankfurt, Strassburg und Nördlingen, wo er verhaftet wurde, seinen Praktiken nachgegangen ist. Er arbeitete u. a. bei einem Krämer, wobei er diese Stelle aber wegen eines Diebstahls verlassen musste. In einem anderen Fall wird er zwar nicht als fahrender Schüler bezeichnet, seine Methoden kommen aber diesem sehr nah. Mit vier weiteren Begleitern hatte er Bauern vorgemacht, mit ihren verstorbenen Vorfahren in Kontakt zu sein. Die Fahrenden gaben darüber hinaus an, einen Verkündiger, offensichtlich im Sinne von Hellseher, unter sich zu haben. Er arbeitete als Seelenmeister (*magister oblationum piarum*) in Strassburg. Arbeitsstätte war

371 Münz (2002), S. 370.

372 Kurzfristigkeit ihrer jeweiligen Profession und berufliche Fluktuation waren bei den mittelalterlichen Unterhaltungskünstlern aufgrund ihrer existenziellen Not üblich und gehörten darüber hinaus zur Selbstinszenierung erfahrener und weitgereister Gaukler. Dass sich diese stets in einer Grauzone zwischen Legalität und Kriminalität bewegten, schildert ein Pariser Beispiel. 1416 wurde dem hiesigen Gericht ein Karmeliter-Kleriker vorgeführt, dem man Mord und Diebstahl zur Last legte. Nachdem er das Ordenskleid abgelegt hatte, ließ er sich vom Militär anwerben, später wurde er zum Diener einer Hofdame, vor seiner Festnahme trat er in den Pariser Hallen als *buffo*, *gouliart* und *Jongleur* auf. Vgl. Geremek (2004), S. 384.

373 Jütte (1988), S. 71ff.

374 Ebenda, S. 80.

wahrscheinlich eine Herberge für Pilger, die er bestahl, worauf er von seinem Vormund bestraft wurde.³⁷⁵

Hans von Strassburg wurde zum Tode durch Ertrinken verurteilt, nach Bitten ehrbarer Frauen aber begnadigt und verbannt.

Der zweite historisch nachweisbare fahrende Schüler ist ein Baccalaureus Johannes Rover, ein Student der Kölner Universität. Professor Jacob van Straelen hielt in Köln 1456 bei seiner Promotion eine Rede, aus der wir erfahren, dass Rover während seiner Studienzeit mit einem gelben Netz in den umliegenden Dörfern herumlief und die Bäuerinnen mit einigen Streichen überlistete.³⁷⁶

Stefan Hulfeld ortet im Rahmen seiner Beschäftigung mit den fahrenden Operatoren einen zentralen Aspekt ihrer Selbstdarstellung und Inszenierung, nämlich die Komplexität möglichst ambivalenter Bestandteile, die ein sinnreiches, atmosphärisches Erleben auf mehreren Wahrnehmungsebenen evozieren.³⁷⁷ Eine ähnliche Strategie benutzen die fahrenden Schüler: Hier trifft Betrug auf Wahrheit, Lebensnot auf Lebenshilfe, Unterhaltung auf Wissenschaft, die zu einem sensitiven Ganzen verschmelzen.³⁷⁸ Gerade diesen Aspekt der Publikumswirksamkeit können Texte wie das *Liber Vagatorum* nicht berücksichtigen, da sie ein vollkommen anderes Ziel verfolgen. *Der Bubenorden* ist ein populäres satirisches Werk, das die Figur des fahrenden Schülers romantisiert und mystifiziert.³⁷⁹

Neben dem Würfel- und Kartenspieler, Betrüger und Scharlatan gibt es ein weiteres Profil des fahrenden Schülers: den Nekromanten, den Vertreter der wissenschaftlichen *artes incertae*, dessen Dienste die adelige Obrigkeit gerne nutzt; gleichzeitig ist er Bewahrer des volkstümlichen Gedankenguts, der die sagenumwobene parallele Welt des Venusberges weiterträgt. Gerade diese faszinierende (Schein-)Ambivalenz zwischen Wissenschaftsanspruch und Aberglaube macht die Figur des fahrenden Schülers zum Experten der "anderen Welt", an dem sich Rationalisierungs- und Säkularisierungsprozesse manifestieren.³⁸⁰ Vom Netz ist nur ein Band geblieben, das man vielleicht am Hals oder in der Hand trägt, die Kirchen- und Sozialkritik eines *goliarden* unterschwelliger geworden. Was aber verblieb, zeigt das Wolfegger Lunabild anhand der Publikumsreaktionen: die Distanz und das Misstrauen der Bäuerin, die vom faszinierten,

375 Jütte (1988), S. 73ff.

376 Ebenda, S. 80. Vgl. Frantzen/Hulshof (1920), S. XLI.

377 Hulfeld (2002), S. 94.

378 Ebenda.

379 Vgl. Irrgang (2002), S. 10ff.

380 Vgl. Hulfeld (2002), S. 93.

versunkenen Blick des Bauern konterkariert werden; Gelächter, Bewunderung, Neugier, Vorsicht und Angst der Zuschauer des Quacksalbers, die nicht nur subtile Zeichnerstudien sind. Wir begegnen hier der Komplexität, der Widersprüchlichkeit dieser Figur wieder, von denen sie stets im Alltag begleiten wurde. Die Landschaft des Lunabildes, eine abgelegene Gegend, vom Element Wasser³⁸¹ beherrscht, reflektiert in seiner nebligen Atmosphäre das traditionelle metaphysische Bild des Mondes, in das sich die beiden Figuren des Quacksalbers und des scholaren einfügen. Durch das Einbeziehen symbolischer Elemente des Dämonenhaften wie dem Affen, der Netzscharpe und der Fahne mit den akrobatischen Kopfüber-Kunststücken kristallisiert sich neben der realhistorischen Ebene eine tiefere metaphysische Struktur heraus, die jedoch durch die Publikumsreaktionen im selben Moment relativiert wird. Die Betrachter sollen selbst entscheiden, ob sie einem Empiriker oder Scharlatan, einem Experten der Nekromantie oder Betrüger begegnen.

381 Vgl. Danckert (1963), S. 218ff.

7. EXKURS - DIE FIGUR DES FAHRENDEN SCHÜLERS IN DRAMATISCHEN UND GRAPHISCHEN WERKEN DES 16. JAHRHUNDERTS

Was im Lunabild des *Mittelalterlichen Hausbuches* sowohl mit deskriptivem Realismus wie auch weltanschaulichem Konservatismus in Hinblick auf die Gestalt des Fahrenden Schülers reflektiert wird, erscheint etwa hundert Jahre später als Thema der Fastnachtspiele von Hans Sachs. Das Motiv, wie es die Wolfeggsche Handschrift formuliert, die belehrende Haltung des Fahrenden einem Bauernpaar gegenüber, wird mit erstaunlicher Exaktheit in einer dramatischen Form analytisch tradiert. Dabei tritt der scholar in einer ihm vertrauten bäuerlichen Umgebung, in den komischen Bauernspielen auf.³⁸² Sie reflektieren das veränderte sozio-ökonomische Gefüge ihrer Zeit, wie es das Bild bereits etwa ein Jahrhundert zuvor erkannt hatte.

Die frühneuzeitliche wie auch die mittelalterliche Feudalgesellschaft sind auf einer unwiderruflich geltenden, gottgewollten ständischen Ordnung begründet.³⁸³ Innerhalb dieser statischen Hierarchie wird den sozialen Schichten ebenso wie dem Einzelnen ein ständespezifischer Aufgabenbereich zugeteilt. Die weltliche Machtebene, personell durch den Kaiser oder Fürst vertreten, hat das Recht und die Pflicht zugleich, Ordnung und Gerechtigkeit zu bewahren und ihrer Beschützerfunktion nachzugehen.³⁸⁴ Dem Bauerntum, aufgrund seiner landwirtschaftlichen Tätigkeit, wird eine zentrale Rolle zugewiesen. Für Luther galten die Bauern, der Nährstand schlechthin, als die wichtigste Gesellschaftsschicht. Er benutzt jedoch dieses Argument repressiv und spricht den Bauern jedes Widerstandsrecht gegen die Obrigkeit ab.³⁸⁵ Im Sinne eines gemeinnützigen Verhaltenskodex ist für den Bauern die ethische Rolle eines fleissigen, gehorsamen, zufriedenen und bescheidenen Arbeitnehmers vorbestimmt³⁸⁶, jede Abweichung von diesem Normenkodex wird bestraft.

Diese traditionelle Weltordnung prallt jedoch im ausgehenden 15. Jahrhundert auf eine durch soziale und wirtschaftliche Transformationsbewegungen geprägte Realität. Die Abwertung der Landwirtschaft innerhalb des gesamten Wirtschaftssystems, die Abwanderung der Arbeitskräfte in die Städte, was mit sich in den dörflichen Strukturen den Entzug von Erwerbszweigen bringt, führt zu den bekannten Krisensituationen der

382 Zu Bauernspielen sh. Kindermann (1966), S. 416-420.

383 Kenda (1985), S. 24.

384 Duby (1998), S. 104ff.

385 Kenda (1985), S. 25.

386 Ebenda, S. 79.

beginnenden Neuzeit.

Sachs, Sohn eines Schneiders und Nürnberger Bürger, der von Lutheranischen Sozialideen stark beeinflusst ist, steht für die unveränderliche, gottgewollte Ordnung ein. Jedes den sozialen Konsens gefährdende Verhalten analysiert er in seinen Fastnachtspielen kritisch. Dabei handelt es sich nicht um eine Desavouierung des Bauernstandes, dessen existenzielle Relevanz Sachs natürlich bewusst war, sondern um Kritik an einem Realverhalten der Bauern, das den integrativen Funktionszusammenhang gefährden könnte.³⁸⁷

7. 1. *DER FARENDT SCHUELER IM PARADEISS*³⁸⁸ UND *DER FARENDT SCHUELER BANNT DEN TEUFEL*³⁸⁹ VON HANS SACHS

Die erste bezeugte Aufführung von *Der farendt Schueler im Paradeiss* fand am 8.10.1550 in Nürnberg statt.³⁹⁰ Bereits ein Jahr zuvor ist Sachs in dem Meistergesang *Der farendt Schueler mit der reich einfeltigen Pewrin* an das Thema des einfältigen, gutgläubigen, aber auch geizigen und Bloßstellung fürchtenden Bauerntypus herangegangen.³⁹¹ Die Bauern erscheinen auch schon bei Brant als einfältig. Eine sicherlich nur punktuelle Erhöhung ihres Lebensstandards wird mit Bissigkeit karikiert. Der Kauf von teurer Kleidung und Pelzen führt bei Brant geradezu automatisch zur Überschuldung, die Bauern werden für die steigenden Korn- und Weinpreise verantwortlich gemacht und allgemein als Betrüger und Schwindler diffamiert.³⁹² Der den Text begleitende Holzschnitt zeigt eine Bäuerin, die, mit einem seltsamen Kopfschmuck aus Federn und einem Blumenkranz behängt, einen Stern in einen Sack unterzubringen versucht.³⁹³

Die Ausgangssituation des Sachsschen Stückes entspricht in etwa der Szene aus dem Lunabild: Ein fahrender Schüler trifft auf eine verwitwete Bäuerin, die gerade zum zweiten Mal geheiratet hat. Als ihr der Student, der ein gelbes Netz trägt, erzählt, er käme aus Paris, missversteht sie ihn und verwechselt den Namen der Stadt mit dem Wort "Paradies". Dies ist ein wichtiger Moment in unserem Zusammenhang. Denn auch wenn die Angabe des Schülers nicht der Wahrheit entspräche, möchte er die Bäuerin als

387 Ebenda, S. 136ff.

388 Hans Sachs, *Der farendt schueler im Paradeiss*, Wien 1921.

389 Hans Sachs, *Der farendt schueler bannt den Teufel*, Leipzig 1920.

390 KNLitlex (1991), Bd. 14, Artikel 'Der farendt schueler im Paradeiss', S. 552.

391 Ebenda.

392 Brant (1944), S. 117.

393 Ebenda, S. 116.

Reisender von einem weit entfernten Ort zunächst lediglich um Lebensmittel oder eine Übernachtungsmöglichkeit bitten. Da sie ihn missversteht, macht ihn die Gelegenheit zum Betrüger. Der Aspekt der Unwissenheit und Einfältigkeit der Bäuerin wird dadurch noch verstärkt. Die Ausgangssituation des Stückes widerspricht also den Behauptungen des *Liber Vagatorum*, die dem *vagierer* ausschließlich kriminelle Interessen zusprechen.

Der fahrende Schüler berichtet der Bäuerin von ihrem verstorbenen Mann, der völlig mittellos im Paradies vagieren soll. Die besorgte Witwe bittet den Studenten, ihrem Mann Geld und Kleidung zu übergeben, nachdem der scholar die Absicht äusserte, wieder ins Paradies gehen zu wollen. Es braucht also nicht einmal Beschwörungspraktiken, um die ahnungslose Frau zu manipulieren.

Als ihr neuer Mann heimkehrt und den Betrug erkennt, gibt er vor, dem himmlischen Boten noch einige Gegenstände übergeben zu wollen, und reitet dem Studenten nach. Als der Schüler den Bauern erkennt, versteckt er seine Beute und bietet diesem seine Hilfe auf der Suche nach dem Betrüger an: Er weist ihm eine Straße, der dieser gefolgt sein soll. Der Bauer lässt sein Pferd in der Obhut des Fahrenden, da sich der Gesuchte ganz in der Nähe befinden soll. Das Tier und der Student sind gleich darauf nicht mehr zu finden. Heimgekehrt, erzählt der Betrogene seiner Frau, auch das Pferd dem Boten geschenkt zu haben, damit dieser rascher ins Paradies gelange. Die Leichtgläubigkeit wird damit nicht geschlechtsspezifisch konnotiert: Auch der von seiner Überlegenheit überzeugte Mann wird auf die falsche Fährte geführt.

Die Figur des Fahrenden ist auffallend nüchtern geschildert, trotz seines gelben Netzes, bei dem es sich offensichtlich um ein dem Publikum gut vertrautes, eloquentes Attribut handelte, das keiner ausführlicher Erklärung bedurfte. Den Rezipienten wird jedenfalls eine Gestalt vorgestellt, die angeblich aus Paris angereist ist. Die Annahme, der Student verfüge über Jenseitswissen und -erfahrung, entstammt einem unwissenden und ungebildeten Milieu und erweist sich unter dieser Prämisse naturgemäß als falsch. Die vom *Liber Vagatorum* ausführlich beschriebene märchenhafte Herkunft und Vielfalt der Praktiken fahrender Studenten wird nicht weiter geschildert, da der Verfasser diese Gruppe rational und pragmatisch zu definieren versucht: Als mittellose Kleinbetrüger auf Wanderschaft. Hinter dieser Sachlichkeit kann sich aber auch die Absicht verbergen, den vermeintlichen Teufelsbeschwörer zu entzaubern.

Was im Sachsschen Text deutlich wird, ist die katastrophale sozial-ökonomische Lage, in der die Bauern und Fahrenden lebten. In der parabelartigen Schilderung des scholars fristet der verstorbene Bauer in den himmlischen Sphären völlig mittellos sein Dasein, wie

im übrigen auch der obdachlose Schüler selbst. Die Kritik an sozialen Missständen bezieht sich auf beide Gruppen.

Nach den Erfahrungen der Bauernkriege von 1524 und 1525, nachdem die statische Hierarchie des Feudalsystems bedroht worden war, mussten Maßnahmen gefunden werden, die Lage zu stabilisieren. Die protestantische Ethik und Didaktik beeinflussen auch die Produktion der Fastnachtspiele. Das karnevaleske Treiben verliert im 16. Jahrhundert zunehmend den Aspekt dionysischer Befreiung und wird institutionalisiert, von den städtischen Räten überwacht.³⁹⁴ Die Obszönitäten und derben Elemente des frühen 15. Jahrhunderts weichen einem moralisierend-didaktischen Ton.³⁹⁵

Zwischen 1549 und 1554 widmet sich Sachs drei Mal dem Thema des Fahrenden Schülers. Neben dem bereits besprochenen Text entstehen *Der farend schueler mit der reich einfeltigen pewrin* (1549) und *Der farend schueler bannt den teufel* (1554).³⁹⁶ Das Motiv des fahrenden Schülers und des einfältigen Bauern sorgten durch ihre Wort- und Situationskomik offensichtlich für Bühnenerfolge. Darüberhinaus zeigen diese Dramen negative Verhaltensmuster, die für das städtische Publikum ad exemplum zu vermeiden waren. Das Bauernstück von 1554 schildert zahlreiche Formen der Standesüberschreitung.

Eine Bäuerin betrügt heimlich ihren Mann mit einem Pfarrer. Während der fleißige, aber tollpatschige Bauer im Wald arbeitet, trifft seine Frau den Geistlichen, für den sie bereits Würste, Semmel und Wein vorbereitet hat. Schon der Anfang des Stückes signalisiert den moralischen Verfall sowohl der Bäuerin als auch des Priester, der Tadel ist also nicht geschlechtsspezifisch bedingt. Sexuelle Freizügigkeit, auch der Vorwurf der Völlerei und Trunksucht werden auf ein katholisches bäuerliches Ambiente projiziert. In dieser Umgebung erscheint sogar der fahrende scholar geradezu züchtig und bescheiden. Als er bei den beiden vorspricht, wird er vom Priester als Landstreicher und Gauner beschimpft, worauf sich der ängstliche Junge im Haus versteckt. Aus dem Gelegenheitsbetrüger in *Der farend schueler im Paradeiss* wird tatsächlich ein mittelloser Student, mit dem die Zuschauer nun Mitleid haben sollen.

Da der Bauer plötzlich zurückkommt, versteckt die Frau das Essen, der Priester kriecht in den Ofen und der fahrende Schüler bietet seine Dienste an: den Teufel zu bannen, der die angeblich nicht vorhandene Mahlzeit beschaffen soll. Der scholar ergreift erneut eine Gelegenheit, die sich ihm bietet, um seine existenzielle Not zu lindern. Er erscheint

394 Vgl. Linke (1978), S. 755-763. Vgl. Adelbert von Keller, Fastnachtspiele aus dem 15. Jh., Stuttgart 1858.

395 KNLL (1997), Bd. 14, Artikel 'Der farendt schueler im Paradeiss', S. 552.

396 Ebenda.

diesmal ohne Netz, aber als Teufelsbeschwörer kann seine legendenumwobene Identität eindeutig geklärt werden: Er ist der Zauberer und Jenseitskenner aus dem *Liber Vagatorum*.

Die Bauern verlassen ehrfürchtig ihr Haus. Der alleingelassene Student holt den Priester aus dem Ofen heraus und zwingt ihn, sich als Teufel zu verkleiden. Der beschmierte, in einen Pferdepelz verummte Geistliche, der für dieses Spiel den Schüler noch bezahlen musste, wird mit einem Schwert dazu aufgerufen, Speisen hereinzuholen und anschließend durch die Hintertür hinausgelassen. Die Transformation der Figur des Fahrenden wird plastisch vorgeführt: Aus dem ängstlichen Jungen, der die Sympathie des Bauern erheischt, sich als Teufelsbeschwörer entpuppt und schließlich ehrfürchtig bewundert wird, entsteht ein komischer Charakter von gaunerhaften Zügen, jedoch keineswegs ein furchterregender Verbrecher, wie er im *Liber Vagatorum* geschildert wird.

Diese äußerst milde Kritik an den fahrenden scholaren kommt nicht von ungefähr: Sachs selbst wanderte als Handwerksgeselle mehrere Jahre lang durch Süddeutschland und Österreich.³⁹⁷ Man muss jedoch auch bedenken, dass er die Meinung der städtischen Obrigkeit präsentiert, die ein gültiges ständisches System entwirft. Der scholar, der zwar in den Titeln der Fastnachtspiele gefasst wird, findet nun in erster Linie als Instrument der Kritik an einem Fehlverhalten des Bauernstandes seine Verwendung. Er ist der eigentliche Protagonist der Sachsschen Ständekritik.

Die Bauern verkörpern zudem jene Eigenschaften, die im Mittelalter den Phlegmatikern (Lunakindern) zugeschrieben wurden. Gerade das Phlegma erzeugte nach Hildegard von Bingen ein unbeherrschtes Gemüt, geprägt von Extremen der Heiterkeit, der Trauer, des Zorns oder der Lust - neben ungezügelm Essen und Trinken³⁹⁸, das vom Hinzutreten der Todsünde *Gula*, die ab dem 13. Jahrhundert, wie bereits erwähnt, mit dem phlegmatischen Temperament verknüpft wird, seine Konkretisierung erfährt. Dies reicht bis zu spätmittelalterlichen Schriften, in denen ein kranker, zitternder phlegmatischer Körper auftritt, lethargisch und träge, der an chronischem Alkoholismus zu leiden scheint.³⁹⁹

Diese Eigenschaften werden nun in der Neuzeit gern für karikaturistische Bauerndarstellungen gebraucht, also den ursprünglich melancholischen Saturnkindern zugewiesen. Ein Paradigmenwechsel, der wahrscheinlich mit der Aufwertung des Saturn, der in der frühen Neuzeit als *homo literatus* an Bedeutung gewinnt, zusammenhängt.⁴⁰⁰

397 Im 16. Jh. wurde das Gesellenwandern zur Pflicht. Vgl. Schubert (2002), S. 243.

398 Vgl. S. 32; Lütke-Notarp (1997), S. 260.

399 Schönfeldt (1962), S. 52.

400 Klibansky/Panofsky/Saxl (1990), S. 355ff.

Die Popularität des Fahrenden Schülers als Bühnengestalt in Verbindung mit dem Bauernstand kann noch im 17. Jahrhundert nachgewiesen werden. In dem niederdeutschen Schauspiel *Hanenreyerey*⁴⁰¹ (1616 erschienen) wird ein ähnlicher Stoff behandelt, der eine Ehebrecherin und einen tolpatschigen Bauer zum Thema hat.⁴⁰²

Die junge Frau des Krügers Märteler, Jutte, schickt ihren Man in die Stadt, damit sie einige Stunden mit dem Mönch Desiderius verbringen kann. Märteler ist offensichtlich ein reich gewordener Landwirt, der aufgrund seines Eigentums eine jüngere Frau heiraten konnte. Der anonyme Verfasser schildert die bereits im Spätmittelalter erfolgte soziale Differenzierung innerhalb der Landbevölkerung. Eine kleine Bauernschicht übt nun ein Handwerk aus, treibt Handel und sorgt dafür, dass ihre Kinder mit dem Zugang zu Bildung und Wissen einen höheren gesellschaftlichen Status erreichen.⁴⁰³

Im zweiten Handlungsstrang kehrt der Bauer Viet, der eine Arznei besorgen sollte und nun eine kaputte Flasche in der Hand hält, aus der Stadt nach Hause zurück. Der Student Fortunatus bittet ihn um ein Nachtquartier. Viet verweist ihn auf Jutte, die den Studenten aber abweist. Der tolpatschige Bauer und der mittellose Student, dessen von *fortuna* abgeleiteter Name eher ironisch zu verstehen ist, bilden die Standardbesetzung des Bauernstückes. Verstärkt wird der Aspekt der Abhängigkeit der Bauern vom städtischen *know how*, hier der medizinischen Versorgung, betont, wie auch die materiellen Antagonismen unter der Dorfbewohnern: Viet verweist Fortunatus auf die wohlhabende Jutte. Bemerkenswert ist auch, dass der Student keine betrügerischen Absichten hegt.

Im zweiten Akt kehrt Märteler zurück, dem Fortunatus, dank seiner vorgeblichen Zauberkünste, eine Mahlzeit verspricht, die Jutte samt Mönch Desiderius aber vor ihm versteckt. Alle beschäftigt erneut eine Mahlzeit, die für manche, wie Märteler, erst auf magische Weise hergestellt werden könnte und dem Studenten zum betrügerischen Erfolg verhilft.

Im dritten Akt bittet der Bauer Viet den Studenten um eine Diagnose: Die Treue seiner Frau soll überprüft werden. Fortunatus verlangt nach ihrem Urin. Zwei Fakten sind hier zu berücksichtigen: Zum einen genießt Fortunatus soziales Ansehen bei dem Bauern, der ihn für umfassend gebildet hält. Zum anderen entwickelt sich ein erneuter Betrug des scholaren, der in der Leichtgläubigkeit des Bauern seinen Ursprung hat. Die Situationskomik entsteht auf Basis einer städtischen Perspektive, aus dem Blickwinkel

401 *Hanrey, -reyge, hanen-*, mnd. Form für Ehebrecher, häufiger betrogener Ehemann; *Hanenreyerey* Komödie von betrogenem Ehemann und seiner bösen Frau. Vgl. MndHandWb (2004), Bd. 2, Artikel 'Hanrey', Sp. 216.

402 Bolte/Seelmann (1895), S. 38.

403 Cherubini (2004), S. 150.

eines bürgerlichen Zuschauers: In diesem Kontext erscheinen sowohl die Figur des Fahrenden als Autoritätsperson wie auch jene des Bauern, dessen niedriger Bildungsstand verspottet wird, lächerlich.

7. 2. ALUTA VON GEORGIUS MACROPEDIUS

Der ältere Georgius Macropedius (1475-1558), dessen *Aluta*⁴⁰⁴ nun behandelt werden soll, machte sich nur als Autor zahlreicher, in Griechisch und Latein verfasster Schulbücher einen Namen, sondern auch als Dramendichter, dessen Texte ebenfalls für Schulunterricht und -theater genutzt wurden. Als Mitglied der Gemeinschaft der *Brüder vom gemeinsamen Leben*, einer klosterähnlichen Brüderschaft der Fraterherren, leitete er in mehreren niederländischen Städten im Rang des Rektors die elitären Hieronymusschulen, die als beste der Brüderschulen galten. Seine Texte werden nicht nur in den Niederlanden rezipiert, sondern europaweit verlegt und in die Volkssprachen übersetzt. Der didaktische und ideologische Wert seiner Dramen ist von zentraler Bedeutung für die kontinentale Schulbildung, die Popularität seiner Schuldramen dauerte bis ins frühe 20. Jahrhundert an.⁴⁰⁵ Sein Erfolg hatte sowohl in einem an Plautus und Terenz geschulten Latein als auch in eigenen Dramenadaptionen spätmittelalterlicher Stoffe seinen Ursprung. 1535 erschien in Herzogenbusch die erste Ausgabe von *Rebelles* und *Aluta*. Das erste Stück ist eine Schulfarce, in dem die Folgen von Trunksucht und Hasardspiel am Beispiel zweier Schüler auf äusserst drastische Weise geschildert werden. *Aluta*, ein Bauernstück, liefert uns hingegen wertvolles Material über den *vagierer* im städtischen Milieu.

Die Bäuerin Aluta ist in Utrecht angekommen, um Lebensmittel auf dem Markt zu verkaufen. Sie beklagt sich über die betrügerische und hochmütige Stadtbevölkerung, ein Motiv, das oft in den niederländischen und deutschen Fastnachtspielen thematisiert wird und eine von gegenseitigem Misstrauen, von Abneigung gezeichnete Wechselbeziehung nachbildet.

Bald trifft Aluta auf einen Harpax (lat. räuberisch), den der Verfasser im Personenregister mit dem lateinischen *scurra* bezeichnet, ein Terminus, der sowohl den altrömischen Possenreisser wie auch den späteren Lebemann und Gauner meint. Sein Begleiter Spermologus (mlat. Schwätzer), der eindeutig als *parasitus* charakterisiert wird, gibt sich für den Neffen Alutas aus. Harpax und Spermologus tragen bezeichnenderweise Züge der

404 Georgius Macropedius, *Aluta*, in: ders.: *Rebelles* und *Aluta*, hrsg. J. Bolte, Berlin 1897, S. 67-104.

405 Vgl. Vierzigstes Programm des k. k. deutschen Staatsgymnasium in Budweis (1911), S. 4ff.

niederländischen Rabauwen, Aernoutsbroederen, Netteboeven. Harpax ist mit einem Netz ausgestattet, das eine wichtige dramaturgische wie komische Rolle spielen wird.

Spermologus, der vermeintliche Neffe Alutas, empfiehlt Harpax als vertrauenswürdigen Käufer, da dieser aber kein Geld bei sich hat, entfernt er sich samt den Hühnern, um die Geldbörse zu holen. Aluta wartet auf ihn in einem Wirtshaus, aus dem sie schließlich betrunken hinausgeworfen wird. So vorgefunden, wird sie von den beiden Betrügern auch noch ausgezogen, damit sie ihre Kleider nicht beschmutze, und mit dem Netz behängt. In dieser Aufmachung kehrt sie nach Hause zurück. Noch immer betrunken und verwirrt fragt sie ihren Mann, ob Aluta daheim sei. Der Bauer hält sie für behext und schickt sie zu einem Priester, der Aluta überraschend schnell von den bösen Geistern befreit.

Macropedius stellt den *vagierer* in einen neuen großstädtischen Kontext. Utrecht, wo der Autor als Schulleiter arbeitete, war im 16. Jahrhundert die größte Stadt der nördlichen Niederlande. Es scheint, dass der Betätigungskreis der *vagierer* sowohl im urbanen wie auch im ländlichen Kontext auszumachen ist. Wie die schriftlichen Quellen beweisen, ist es der Bauerstand, der immer wieder ihren Praktiken zum Opfer fiel. Die Vertreter dieser Schicht, hier durch die weibliche Figur Aluta repräsentiert, werden mit ähnlichen Eigenschaften bedacht, wie sie auch Sachs in seinen Fastnachtspielen benutzte. Diese - wie Trunksucht, Leichtgläubigkeit und Aberglaube - stammen, wie bereits festgestellt wurde, aus dem astrologischen Gedankengut der Antike, das in der Neuzeit modernisiert wird. Die Bauern, ursprünglich die melancholischen Saturnkinder, werden nun mit einem phlegmatischen Gemüt ausgestattet: Unstetigkeit, Unbeherrschtheit, Unzuverlässigkeit gehören zu ihren Charaktereigenschaften. Macropedius sieht in ihnen, ähnlich wie Sachs, eine Gefahr für die Erhaltung des gottgewollten Hierarchiegebäudes. Anders als bei dem Nürnberger jedoch ist seine Kritik am Verhalten des Bauernstandes geschlechtsspezifisch. Aluta ist nicht nur abergläubisch und leichtfertig, das Bild der Halbnackten, die mit einem Netz überworfen wird, ist mehrdeutig und ethisch klar. Die völlig desorientierte und noch immer berauschte Frau fragt zum Schluss, ins Heim zurückgekehrt, nach ihrem Haus, das sie symbolisch verloren hat. Sie tritt aus den familiären Strukturen heraus und erweist sich als ihrer Rolle, Ehefrau und Mutter, nicht würdig. Erst ein Geistlicher kann ihr helfen. Diese misogynen Einstellung Macropedius' hängt wahrscheinlich mit seinem klerikalen Hintergrund zusammen, wurde er doch nach 1502 zum Priester geweiht.

Sowohl das Erscheinungsbild wie auch die Praktiken von Harpax und Spermologus stimmen mit dem Text des *Liber Vagatorum* überein. Sie werden bereits als Gauner im Personenregister vermerkt. Nicht die Gelegenheit macht sie zu Betrügern. Ihre Absichten

formuliert Macropedius klar, und die geschilderten Ereignisse verdeutlichen, dass Harpax und Spermologus ihr Handwerk gut beherrschen. Die Mittellosigkeit der scholaren (als solche erscheinen sie nicht im Text), die Sachs beinahe mitfühlend anspricht, wird von Macropedius nicht weiter registriert.

Das Erkennungszeichen der fahrenden Schüler, das gelbe Netz, wurde in den zuvor besprochenen Texten nur marginal behandelt. Macropedius lässt dieses Attribut in einem etwas erweiterten Kontext erscheinen. Als Aluta, in das gelbe Netz gehüllt, verwirrt in ihrem Dorf ankommt, wird sie für behext gehalten. Eine Art von Exorzitien beim Dorfpfarrer wird notwendig sein, um sie in einen *gesunden*, normalen Zustand zurückzubringen. Die dämonische Konnotation des Netzes ist vergleichbar mit dem mittelalterlichen Teufelsnetz aus dem Text *Des tūfels segi*. In dieser satirischen Lehrdichtung zieht der Teufel mit einem großen Netz durch die Welt, um die Sünder, die aus allen Ständen stammen, einzufangen.⁴⁰⁶ Begleitet wird er von Helfern, die in einer Kopie des Textes auch abgebildet werden.⁴⁰⁷ Es sind weitere Teufel, die als Spielleute auftreten - mit Dudelsack, Trommeln und einem Blashorn.⁴⁰⁸

Aus der Reaktion des Bauern auf die verhüllte Aluta wird viel mehr als Aberglaube und Leichtfertigkeit ersichtlich: Er erkennt die Bedeutung des Netzes, da es seinen Platz innerhalb der Volkskultur mit ihren Bräuchen, Riten und Sagen hat. Er erkennt die "Gefahr" und weiss, sie abzuwenden.

7. 3. KINDER DER LUNA IN NIEDERLÄNDISCHEN GRAPHIKSERIEN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS

Die Rezeption des Motivs der Planetenkinder innerhalb der bildenden Künste reicht bis ins 18. Jahrhundert hinein. Auf dem Weg dorthin kommt es zu wesentlichen gattungsspezifischen wie auch inhaltlichen Modernisierungen. In Bezug auf das Lunabild äußert sich dies darin, dass das im 15. Jahrhundert noch ausgewogene Verhältnis zwischen den Prinzipien Mobilität und Wasser ins Schwanken gerät. Dieser Paradigmenwechsel ist bereits im Kupferstich des Baccio Baldini von 1460 zu beobachten (Abb. 34). Die gesamte Bildkomposition wird hier von einer Flusslandschaft bestimmt.

⁴⁰⁶ DLM Vflex (1987), Bd. 9, Artikel 'Des Teufels Netz', Sp. 723.

⁴⁰⁷ Ebenda, Sp. 725.

⁴⁰⁸ Moser (1997), S. 271 wie auch Farbabb. S. 17.

Fischer, Angler und Badende beherrschen die zentralen Schauplätze des Bildes, während der Gaukler, nun als Narr markiert, im Hintergrund verschwindet. Einer der Gründe für diese Transformation ist die verstärkte Antikerezeption, durch die alte Themen neu aufgegriffen werden. Die idyllischen Wasser- und Flusslandschaften, an deren Ufer sich einst die Putti unterhielten, die Personifikationen und Allegorien der Flussgottheiten werden intensiv tradiert. Der zweite Grund liegt in der verbreiteten Auseinandersetzung mit griechisch-römischen naturwissenschaftlichen Werken, darunter der Temperamentenlehre. Den populären Planetenkinderserien treten Illustrationen mit den Darstellungen der vier Temperamente zur Seite. Die Drucker erweitern ihr Themenrepertoire in der berechtigten Hoffnung auf Steigerung des Umsatzes. Neben den Planetenkinder- und Temperamentenserien produzieren ein Jansz Muller oder Crispijn van de Passe Bildallegorien antiker Götter und Helden wie auch mythologische Szenen für den europäischen Markt.

Während die Kupferstichserie des Baccio Baldini noch eng mit einem höfischen, elitären Milieu wie jenem der Medicis in Florenz zusammenhängt, wird die Serie der *Sieben Planeten* des Hans Sebald Beham, zwischen 1530 und 1540 entstanden, zu einem großen Markterfolg. Im Lunabild (Abb. 51) seiner Kupferstichserie wurde der Tisch des Gauklers, ähnlich wie bei Baldini, in den Hintergrund versetzt, sodass man ihn kaum wahrnimmt. Der Gaukler steht unter einem großen Baum vor einer Schenke. Sein Publikum ist kaum identifizierbar, mit Ausnahme eines halbnackten Badenden, der sich zum Tisch des Schaustellers gesellte. Im Vordergrund dominiert das Element Wasser: Fischer, Schwimmer, Angler, nackt und muskulös wie antike Helden, bevölkern den See und die umliegende Landschaft. Am Horizont ist ein Schiff zu sehen, sodass zum ersten Mal auf einem Blatt auch die *marner*, die Schiffsleute zu vermuten sind. Der Müller, ähnlich wie der Gaukler, wird an den rechten Bildrand gedrängt, er treibt seinen Esel zur Mühle. Das Bild zeigt eine ländliche, wasserreiche Idylle, die sehr stark an antike Vorlagen erinnert.

Etwa dreissig Jahre nach dem Erscheinen des Behamschen Zyklus stehen die Lunabilder ausschließlich unter dem Bann des Elementes Wasser. In dem Kupferstich von Harmen Jansz Muller nach einer Zeichnung von Maarten van Heemskerck aus der Reihe *Die sieben Planeten* von 1568 herrscht Luna über ein Wassergebiet (Abb. 52). Sie selbst, halbnackt mit Mondsichel in der Rechten und Füllhorn in der Linken in einem phantasievoll gestalteten Wagen sitzend, wird von zwei Mädchen geführt. Sie leiten sie entlang eines dichten Wolkenbandes, über das sich eine Art Regenbogen ausbreitet. Die Personifikation

der Luna aus dem Baseler Holzschnitt wird hier zu einer Allegorie, die die obere Bildhälfte in Anspruch nimmt. Das darunter liegende Wassergebiet wird von einer schmalen Brücke überspannt. Die Fischergruppe am Boot, sicherlich ein Zitat aus Raffaels Teppichentwurf *Wunderbarer Fischfang*⁴⁰⁹, geht ihrer Arbeit nach, am rechten Ufer werden Krebse gefischt, die Schwimmer erholen sich an Land und die Angler warten ruhig auf Beute. Der Gaukler, der Vogelfänger, der Bote und der Müller, an ihn erinnert noch die Mühle am rechten Bildrand, gehören zu dieser Welt nicht mehr. Der ursprüngliche Holzschnitt wurde zu einem niederländischen Genrebild. Der unter dem Bild angebrachte Text in lateinischer Prosa unterstützt die Absicht des Kupferstiches:

Qui Luna(m) habent geniturae dominam, ob innatam illis humiditatem vitam fere in aquis degunt, nauticam exercentes, aut piscationibus operam dantes. Paralysi obnoxii sunt. (Die als Herrin ihrer Geburtsstunde Luna haben, verbringen wegen der ihnen angeborenen feuchten Beschaffenheit das Leben in der Regel auf dem Wasser und fahren zur See oder verwenden ihre Arbeitskraft aufs Fischen. Der Gicht sind sie preisgegeben.)

Der Bildinhalt wird gänzlich dem Element Wasser untergeordnet, und mit ihm die Berufstypen. Solche Darstellungen ähneln den Bildern der vier Temperamente sehr deutlich, auch dort bestehen die Landschaften aus Seen und Teichen, an denen die Fischer arbeiten. Diese Tätigkeit wird zum zentralen Inhalt der Kupferstiche, sie ist aber nicht überwiegend im lokalen niederländischen Kontext zu sehen, sondern erneut auf die Rezeption der antiken Naturwissenschaft zurückzuführen: Das Fischen ist eine typische Beschäftigung des Phlegmatikers. Seit der Antike gilt es als Zeichen von Trägheit und Passivität.⁴¹⁰ Das Fischen, Angeln und die Seefahrt entsprechen den bevorzugten Arbeitsformen des Phlegmatikers, sie hängen mit seiner physischen Natur und Veranlagung zusammen.⁴¹¹

Was geschieht nun mit den Hofkünsten des Sol? Seine himmlische Allegorie beansprucht mehr als die Hälfte der Bildfläche (Abb. 53). Das Wolkenband, auf dem sein Wagen von zwei Rossen gezogen wird, berührt beinahe die Köpfe seiner Kinder. Die typischen mittelalterlichen Hofkünste wie Ringen, Steinwerfen oder Fechten sind in den Hintergrund geraten. An ihrer Stelle dominiert überraschenderweise die Akrobatik, die an den Höfen des 16. Jahrhunderts nicht praktiziert wurde. Die lateinische Prosa gibt uns einige Hinweise. Die Solkinder zeichnet zunächst Beweglichkeit aus, sie dürfen ein glückliches

409 Lütke-Notarp (1999), S. 262.

410 Ebenda, S. 252.

411 Ebenda, S. 255.

und gesundes Leben erwarten, denn Sol ist das ‐Leben der Lebendigen‐. Nach diesem Motto werden die komplizierten K rperverrenkungen präsentierte, die erneut die muskulösen Körper zur Schau stellen - und das ist auch das Ziel dieser Darstellung, die das spezifische mittelalterliche Festhalten an einem traditionellen Repertoire von Berufstypen für völlig obsolet erklärt.

Crispijn van de Passe geht aber in seiner Planetenserie von 1581 noch weiter. Das bis dahin übliche Wassergebiet im Lunabild gestaltet er zum Hafen einer Großstadt (Abb. 54) um. Durch das Anwenden der Vogelperspektive geraten die üblichen Protagonisten in eine Statistenrolle. Die Fischer bieten am Kai frischen Fisch an oder fahren mit ihren winzigen Booten auf See aus. Die Fernhandelsschiffe reihen sich entlang der Mole, ein Karren kommt in der Stadt an, es wird flaniert. Durch die optische Distanz erscheinen die Vorgänge im Hafen ruhiger, als sie tatsächlich sein mögen. Auch das lateinische Gedicht vermittelt durch seine fr hbarocken Verse etwas Gravit tisches anstelle der im Abschluss des Textes geäußerten Schnelllebigkeit der Luna:

Luna nocturnos radios ministrat / Albido curru variatque menses / Cornibus plenis modo
semiplenis, / Aut vacuatis. /
Consulit somnum genetrix inanis / Somnii, quamvis ea spumat undis, / Attamen fervens sequitur
calentis / Sydera Cancri. /
Filii Lunae tibi Luna parent: / Nam tuae vires superant potentes; / Principum sub te studium
virescit, / Aurea Phoebe. /
Imperas, Phoebe, nitido metallo. / Dicis argentum, tibi grex tuorum / Est huic multum similis metallo
/ Cynthia pernox. (Luna reicht dar die nächtlichen Strahlen / mit ihrem bleichen Wagen und
gestaltet mannigfaltig die Monde / mit gef llten Hörnern, bald darauf mit halb gef llten / oder
entleerten. /
Sie trägt Sorge für den Schlaf, sie die Mutter des nichtigen / Traums; obgleich sie mit Schaum
bedeckt ist von den Wogen, / folgt sie dennoch voll Hitze den Sternen des / glühenden Krebses. /
Die Monds hne gehorchen dir, Luna: / denn deine Kräfte überwältigen die Mächtigen; / der Fürsten
eifriges Streben beginnt unter dir Fr uchte zu tragen, / goldene Phoebe. /
Du gebietest, Phoebe (Leuchtende), über glänzendes Metall. / Du bestimmst für dich das Silber.
Die Schar der Deinen / ist diesem Metall sehr ähnlich, / Cynthia, nachtdurchwachende.)

Neu in diesem Text sind die in poetische Form gekleideten astrologischen Informationen über die Mondphasen und das dem Mond untergeordnete Metall Silber. In ihrer allegorischen Darstellung erhält die Mondgöttin ein Attribut der Diana, einen Bogen, worin ein erneutes Zitat antiker Ikonographie zu sehen ist.

Ein völlig neues Thema wird im Solbild aufgegriffen (Abb. 55). Die gesamte Darstellung ist eine Manifestation von Sols Herrschaft. Er wird als jugendlicher Wagenlenker mit einem Szepter präsentierte. Unterhalb seiner Allegorie breitet sich ein Stadtprospekt aus. Als möglicher Schauplatz ist Rom in Erwägung zu ziehen, da im Hintergrund ein Rundbau zu

sehen ist, vielleicht ein Hinweis auf das Pantheon, wie auch einige monumentale Säulen. Der eigentliche Schauplatz befindet sich jedoch vor der Stadtmauer, auf einem freien Platz. Ein Zelt wurde aufgestellt, vor dem wahrscheinlich eine Militärparade stattgefunden hat, eine bewaffnete Reitertruppe verlässt das Gelände.⁴¹² In einer Loggia, rechts im Bild zu sehen, kommt es zur Vergabe eines Amtes oder zu einer Angelobung. Ohne Zweifel handelt es sich um Kriegsvorbereitung und -planung. Während Sol die legislative Machtebene versinnbildlicht, wird Mars die exekutive Kraft sein. Im Bild des Kriegsgottes hat der militärische Angriff bereits stattgefunden, aus den Kanonen wurde gefeuert, die Truppen sind formiert, das Zeltlager aufgeschlagen, die Kriegsschiffe warten auf ihren Einsatz an der Küste. Die Betonung der Machtstrukturen zieht sich auch durch die Planetenserie von Jan Saenredam aus dem Jahr 1596. Im Solbild (Abb. 57) erscheint der Herrscher auf einem monumentalen Steinthron sitzend, umgeben von Hof und Beratern. Als militärischer Befehlshaber hält er in seiner Rechten ein Schwert, seine Linke ruht auf einem Reichsapfel, der ihn als den Weltherrscher auszeichnet. Auch der lateinische Text bezeichnet ihn als den höchsten Machtinhaber. Am Palasthof wurde eine antike Statue des jugendlichen, nackten Apoll aufgestellt, der mit Pfeil und Bogen ausgestattet ist. Daher ist er hier nicht als Gott der Poesie und des Saitenspiels anzusehen, sondern als der jeglichen Übermut Bestrafende. Der unter der Statue hockende Affe, der sowohl inhaltlich wie auch ästhetisch in ein Spannungsverhältnis mit dem jugendlichen Herrscher tritt, stellt die Karikatur des Menschen und das Symbol der Eitelkeit dar. Er ist als eine an die Mächtigen gerichtete Warnung, die sich gegen ihre Selbstherrlichkeit richtet, zu deuten. Da der Affe in Richtung einer sich beratenden Gruppe im Vordergrund blickt, weit entfernt vom Thron des Königs, könnte es sich um einen Hinweis auf eine sich formierende Gegenbewegung handeln. Die männliche Figur, die mit dem Rücken zum Betrachter steht, hält in der Hand ein Szepter als Symbol ihrer Machtansprüche, was die oben genannte These unterstützen würde.

Während de Passe in seinen Kupferstichen die Machtstrukturen (die legislative und exekutive Ebene) in eine allegorische Form verkleidet, geht Saenredam einen Schritt weiter und versucht, über diese in philosophischer Manier zu reflektieren. Um den allegorischen Charakter der Bilder deutlicher zu machen, schweben die Planeten auf die Erde herab und versteinern zu antiken Statuen, die offensichtlich als Versinnbildlichung alten Gesetzes zu verstehen sind. Die typische zweiteilige Bildkomposition (himmliche

412 Die Machtstrukturen unter Sol wurden bereits in den Mailänder Miniaturen der *De Sphaera*-Handschrift angesprochen. Vgl. S. 82ff.

und irdische Sphäre) weicht einem neuen Modell des Bildes im Bild.⁴¹³ Auch die Statue der Luna, als Diana mit Pfeil und Bogen gezeigt, wird in die irdische Sphäre versetzt (Abb. 56). Die lateinischen Verse vermitteln etwas abrupt die alte naturwissenschaftliche Kenntnis von Flut und Ebbe:

Vasta procellosi mihi parent aequora ponti,
Diverso stabiles renovanti luminae cursus.

(Die wüsten Flächen des stürmischen Meeres gehorchen mir, die ich mit unterschiedlichem Licht zuverlässige Bahnen neu durchfahre.)

Erneut ist eine Küstenlandschaft zu sehen. Die Schiffe sind auf See unterwegs, die noch verbliebenen Lunakinder versammeln sich zu Füßen der Statue im Hafen. Der alte Fischer hebt seine Fische vom Boden auf, die ihm nach einem Sturz aus dem Korb gefallen waren. Somit wird Luna das letzte Lebensalter, auch als Winter gekennzeichnet, zugeordnet. Die Frau hinter dem Fischer hält in ihrer Hand Hausvögel, die sich auch in ihrem Korb befinden, und aus ihrem dumpfen Gesichtsausdruck lässt sich schließen, dass die Temperamentenlehre ihre Gültigkeit noch nicht verloren hat: Ihre etwas träge und langsame Körperbewegung verrät das Temperament des Phlegmatikers, seine kaltfeuchte Qualität, die auch die Fische symbolisieren.

413 Lütke-Notarp (1997), S. 262

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem theaterhistorischen Beitrag zur ikonographischen Erforschung der Figur des spätmittelalterlichen Gauklers wurden bebilderte kosmographische Schriften verwendet, die im 15. Jahrhundert infolge der Rezeption antiker astrologischer Vorstellungen zu großer Popularität und Verbreitung im deutschsprachigen Raum gelangten. Diese Abhandlungen entwickelten den modernen Bildtypus der sogenannten "Planetenkinder", in dem Sozialschichten und Berufsgruppen einem Planeten unterstehen, von dessen Merkmalen und Eigenschaften sie geprägt werden. Innerhalb dieses astrologischen Konstrukts manifestiert sich der "ordo"-Gedanke der mittelalterlichen Gesellschaft, der mit dem Einbeziehen antiker Wissenschaften außerhalb der christlichen Werte eine säkulare Legitimation erfahren wird. Dieser Paradigmenwechsel findet im urbanen Kontext statt und wird bald von der höfischen Kultursphäre rezipiert und illustratorisch tradiert. Auf diesem Wege war es möglich, die Gestalt des Gauklers sowohl im Bildmaterial städtischer wie auch höfischer Provenienz zu untersuchen. Der Mondgöttin Luna zugeordnet, verkörpert der Gaukler die Kategorien der Randständigkeit, Mobilität, Unstetigkeit und Trägheit. Während die städtischen Holzschnitte und Miniaturen eine schematische Gestalt des *praestigiator*, des Taschenspielers etablieren, der sich in einer Grauzone zwischen Unterhaltung und Kriminalität bewegt, entwerfen die höfischen Beispiele spezifische, durch subtile Differenzierung gekennzeichnete Gauklerprofile. Im "Lunabild" des *Mittelalterlichen Hausbuches* (1470-1490), das den Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit darstellt, versammelt der Zeichner zwei Typen der mittelalterlichen Unterhaltungskünstler: den *praestigiator* und Quacksalber in Personalunion wie auch die Sondererscheinung des *vagierers*, des mit einem Netzband auftretenden scholaren. Beide Phänomene lassen eine hohe Komplexität ambivalenter Gestaltungsmittel erkennen, die eine gesteigerte sinnliche Wahrnehmung und Rezeption ihrer Praktiken evoziert. Ein Oszillieren zwischen Spiel und Heilen, zwischen Unterhaltung und Wissensvermittlung findet im Rahmen einer Interaktion statt, in der das Publikum nicht nur als Konsument, sondern teilweise aktiv als Mitspieler auf einer fiktiven, imaginären Bühne auftritt.

BIBLIOGRAPHIE**Aristoteles (1993)**

Aristoteles: Poetik. Gr.-Dt. Ausgabe. Übers. u. hrsg. M. Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1993.

Bachfischer (1998)

Bachfischer, Margit: Musikanten, Gaukler und Vaganten: Spielmannskunst im Mittelalter. Augsburg: Battenberg, 1998.

Baltrušaitis (1931)

Baltrušaitis, Jurgis: Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès. Paris: E. Leroux, 1931.

Baltrušaitis (1955)

Baltrušaitis, Jurgis: Le Moyen Age fantastique: Antiquités et exotismes dans l'art gothique. Paris: Armand Collin, 1955.

Bauer (1937)

Bauer, Georg-Karl: Sternkunde und Sterneutung der Deutschen im 9.-14. Jahrhundert. Berlin: Ebering, 1937. (Germanische Studien; H. 186)

Bauer (2004)

Bauer, Hermann: Der Kunstwissenschaftler und die Bilder. In: Bilder aus der Vergangenheit - Bilder der Vergangenheit? Hrsg. Waltraud Schreiber. Neuried: ars una, 2004.

Baumbach (2002)

Baumbach, Gerda (Hg.): Theaterkunst und Heilkunst: Studien zu Theater und Anthropologie. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002.

Baxandall (1977)

Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt/M.: Syndikat, 1977.

Berns (2000)

Berns, Jörg Jochen: Film vor dem Film: Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und früher Neuzeit. Marburg: Jonas, 2000.

Blume (1993)

Blume, Dieter: Die Bildersammlung aus heutiger Sicht: Ein kommentierender Gang durch Warburgs Bildersammlung. In: Aby W. Warburg: Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium. Hrsg. Uwe Fleckner, Robert Galitz, Claudia Naber, Herwart Nöldeke. Hamburg: Dölling und Galitz, 1993. S. 190-200.

Blume (2000)

Blume, Dieter: Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance. Berlin: Akademie Verlag, 2000. (Studien aus dem Warburg-Haus; Bd. 3)

Boehme (1988)

Boehme, Hartmut: Natur und Subjekt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988.

Boehncke/Johannsmeier (1987)

Boehncke, Heiner; Johannsmeier, Rolf: Das Buch der Vaganten. Köln: Prometh, 1987.

Bolte/Seelmann (1895)

Niederdeutsche Schauspiele älterer Zeit. Hrsg. J. Bolte u. W. Seelmann. Leipzig, Norden: Diedr. Soltau's Verlag, 1895.

Boockmann (1969)

Boockmann, Hartmut: Über den Aussagewert von Bildquellen zur Geschichte des Mittelalters. In: Wissenschaft, Wirtschaft und Technik: Studien zur Geschichte. Wilhelm Treue zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Karl Heinz Manegold. München: Bruckmann, 1969. S. 29-37.

Boos (1877)

Boos, Heinrich: Geschichte der Stadt Basel im Mittelalter. Basel: G. Dettlof's Buchhandlung, 1877.

Bossert/Storck (1912)

Bossert, Helmuth; Storck, Willy: Das Mittelalterliche Hausbuch nach dem Original im Besitz des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee. Leipzig 1912.

Brant (1913)

Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Faksimile der Erstausgabe von 1494. Strassburg 1913.

Brant (1944)

Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. In neuer Übertr. u. Ausw. v. F. Hirtler. München: Zinnen Verlag, 1944.

Brem (2000)

Brem, Robert: Die Tetrabiblos des Klaudios Ptolemaios. Salzburg, Univ. Dipl.-Arb., 2000.

Brod (1954)

Brod, Walter M.: Altertümer und Bräuche der Fischerzunft zu Würzburg. Würzburg: Freunde der mainfränkischen Kunst und Geschichte E. V., 1954.

Büsse/Neher (1977)

Arbeitsbuch Geschichte. Mittelalter Repetitorium (3. bis 16. Jahrhundert). Hrsg. v. Eberhard Büsse, Michael Neher. München: Verlag Dokumentation, 1977. (Uni-Taschenbücher; 411)

Burke (1981)

Burke, Peter: Helden, Schurken und Narren: Europäische Volkskultur in der Frühen Neuzeit. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.

Burke (2003)

Burke, Peter: Augenzeugenschaft: Bilder als historische Quellen. Berlin: Wagenbach, 2003.

Burkhard (1997)

Burkhard, Jacob: Die Kultur der Renaissance. Frankfurt/M.: Insel, 1997.

Cherubini (2004)

Cherubini, Giovanni: Der Bauer. In: Der Mensch des Mittelalters. Hrsg. J. Le Goff. Essen: Magnus, 2004. S.130-155.

Claudius (1926)

Claudius, Viktor: Gaukler: Beiträge zur Geschichte der Artistik. Wien: Selbstverlag der Internationalen Artistenorganisation, 1926.

Danckert (1963)

Danckert, Werner: Unehrlche Leute: Die verfeimten Berufe. Bern, München: Francke, 1963.

Davenport (1956)

The Book of Costume. Bd. 1. Hrsg. Millia Davenport. New York: Crown Publishers, 1956.

Der Buben Orden (1868)

Der Buben Orden. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. H. 4 (1868), Jg. 15. Sp. 113-119.

Diller (1992)

Diller, Hans-Jürgen: Mediävistik und Theaterwissenschaft: Das Beispiel England. In: Von Aufbruch und Utopie. Perspektiven einer neuen Gesellschaftsgeschichte des Mittelalters. Für und mit Ferdinand Seibt aus Anlaß seines 65. Geburtstages. Hrsg. Bea Lundt und Helma Reimöller. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1992. S. 285-301.

DLM Vflex (1987)

Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Hrsg. Kurt Ruth zusammen mit Gundolf Keil, Werner Schröder, Burghart Wachinger, Franz Josef Worstbrock. Berlin, New

York: de Gruyter, 1987.

DtLM (2003)

Deutsche Literatur im Mittelalter. Hrsg. D. Kartschoke. Berlin: Directmedia, 2003. (Digitale Bibliothek; Bd. 88)

DtWb Grimm (1854-1960)

Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. Leipzig: S. Hirzel, 1854-1960.

Duby (1998)

Duby, Georges: Kunst und Gesellschaft im Mittelalter. Berlin: Wagenbach, 1998.

Eberlein (1985)

Eberlein, J. K.: Inhalt und Gehalt. In: Kunstgeschichte. Eine Einführung. Hrsg. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer u. M. Warnke. Berlin: Reimer, 1985

Eco (1991)

Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter. München, Wien: Hanser Verlag, 1991.

Eisler (1904)

Eisler, Rudolf: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Berlin 1904. In: Geschichte der Philosophie. Ausw. Mathias Bertram. Berlin: Directmedia, 2000. (Digitale Bibliothek: Bd. 3)

Elias (1993)

Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 158)

Ernst (1945)

Ernst, Fritz: Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde. Bd. 44. Jg. 1945. S. 81-236.

EtWbdD (1999)

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Erarbeitet unter der Leitung v. Wolfgang Pfeifer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

Flasch (2001)

Flasch, Kurt: Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli. Stuttgart: Reclam, 2001. (Universal-Bibliothek Nr. 18103)

Frantzen (1920)

Frantzen, J. J. A. A.: Zur Vagabundendichtung. In: Neophilologus, Jg. 5., 1920. S. 58-79.

Frantzen/Hulshof (1920)

Drei Kölner Schwankbücher aus dem 15. Jahrhundert: Stynchyn van der Krone, Der boiffen Orden, Marcolphus. Hrsg. J. J. A. A. Frantzen, A. Hulshof. Utrecht: A. Oosthock, 1920.

Gaheis (1927)

Gaheis, Alexander: Gaukler im Altertum. München: Heimeran, 1927. (Tusculum Schriften; H.10)

Gaigg (1996)

Gaigg, Erika: Die Pilger: Ein Beispiel für Mobilität im Mittelalter. Salzburg, Dipl.- Arb., 1996.

Geremek (1988)

Geremek, Bronislaw: Geschichte der Armut: Elend und Barmherzigkeit in Europa. München: Artemis, 1988.

Geremek (2004)

Geremek, Bronislaw: Der Aussenseiter. In: Der Mensch des Mittelalters. Hrsg. J. Le Goff. Essen: Magnus, 2004. S. 374-401.

Gollob (1954)

Gollob, Hedwig: Wiener Planetendarstellungen aus der Zeit der ersten Türkenbelagerung. Sonderdruck. Mainz: Gutenberg-Ges., 1954.

Gottschalk (1985)

Gottschalk, Herbert: Lexikon der Mythologie. München: Heyne, 1985.

Graus (1989)

Graus, František: Organisationsformen der Randständigen. In: Rechtshistorisches Journal, Nr. 8 (1989). S. 233-255.

Greisenegger (1964)

Greisenegger, Wolfgang: Der Wandel der Farbigkeit auf dem Theater vom Mittelalter bis zur Goethezeit. Wien, Diss., 1964.

Greisenegger (1967)

Greisenegger, Wolfgang: Untersuchungen zur theaterwissenschaftlichen Bildquellenforschung. In: Maske und Kothurn, H. 2/3 (1967). S. 180-195.

Greisenegger (1978)

Greisenegger, Wolfgang: Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters: Ein Beitrag zur Rezeptionsforschung. Wien: Braumüller, 1978.

Haitzinger (2004)

Haitzinger, Nicole: Vergessene Traktate - Archive der Erinnerung: Ein historiographisches Essay zu Wirkungskonzepten im Tanz. Wien, Diss., 2004.

Habiger-Tuczay (1992)

Habiger-Tuczay, Christa: Magie und Magier im Mittelalter. München: Diederichs, 1992.

Hampe (1902)

Hampe, Theodor: Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1902. (Monographien zur deutschen Kulturgeschichte; Bd. X)

Hanebutt-Benz (2006)

Hanebutt-Benz, Eva-Maria: Der Buchdruck (Exkurs). In: Welt- und Kulturgeschichte. Bd. 8. Hrsg. Zeitverlag Gerd Bucerius, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG. Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 2006.

HandWdA (1936-1987)

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 3-8. Hrsg. H. Bächtold-Stäubli. Berlin, New York: de Gruyter, 1936-1987.

Hartung (1982)

Hartung, Wolfgang: Die Spielleute: Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters. Wiesbaden: Steiner, 1982.

Hauber (1916)

Hauber, Anton: Planetenkinderbilder und Sternbilder: Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrs. Strassburg: Heitz und Mündel, 1916.

Hess (1994)

Hess, Daniel: Meister um das "mittelalterliche Hausbuch": Studien zur Hausbuchmeisterfrage. Mainz: Phillip von Zabern, 1994.

Hilka (1929)

Hilka, Alfons: Vermischtes zu den mittelalterlichen Vaganten, Gauklern und Gelegenheitsdichtern. In: Studi medievali, H. VII (1929). S. 417-424.

Hocker (1857)

Hocker, Nicolaus: Die Stammsagen der Hohenzollern und Welfen: Ein Beitrag zur deutschen Mythologie und Heldensage. Düsseldorf: W. Kaulen, 1857.

Hoffmann (1996)

Hoffmann, Konrad: "Vom Leben im späten Mittelalter": Aby Warburg und Norbert Elias zum *Hausbuchmeister*. In: Norbert Elias und die Menschenwissenschaften. Studien zur Entstehung und Wirkungsgeschichte seines Werkes. Hrsg. K.-S. Rehberg. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1149)

Hofmeister (2002)

Hofmeister, Ursula: Beobachtungen zur ständekritischen Darstellung der Handwerker in spätmittelalterlichen Texten. Graz, Univ. Dipl.-Arb., 2002.

Holländer (1903)

Holländer, Eugen: Die Medizin in der klassischen Malerei. Stuttgart: Euke, 1903.

Holzapfel (2002)

Holzapfel, Otto: Lexikon der abendländischen Mythologie. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 2002.

Hotz [u. a.] (2006)

Hotz, J. [u.a.]: "Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern ...": Die Schweiz entsteht. In: In: Welt- und Kulturgeschichte. Bd. 8. Hrsg. Zeitverlag Gerd Bucerius, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG. Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 2006. S. 437-445.

Hübler (2003)

Hübler, Elke: Die mittelalterlichen Spielleute in Österreich ob und unter der Enns (12. bis 16. Jahrhundert). Klagenfurt, Univ. Dipl.-Arb., 2003.

Huizinga (1975)

Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Stuttgart: Kröner, 1975.

Huizinga (2001)

Huizinga, Johan: Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.

Hulfeld (2002)

Hulfeld, Stefan: Das Theatrum des Herrn Mary. Überlegungen zur theaterhistorischen Erforschung eines Jahrmarktsmediziners. In: Theaterkunst und Heilkunst: Studien zu Theater und Anthropologie. Hrsg. Gerda Baumbach. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002. S. 75-95.

Hundsbichler (1984)

Hundsbichler, Helmut: Literatur und Publikum. In: Alltag im Spätmittelalter. Hrsg. Harry Kühnel. Graz, Wien, Köln: Edition Kaleidoskop, 1984. S. 323-340.

Irrgang (2002)

Irrgang, Stephanie: Peregrinatio academica: Wanderungen und Karrieren von Gelehrten der Universitäten Rostock, Greifswald, Trier und Mainz im 15. Jahrhundert. Stuttgart: Steiner, 2002.

Irsigler/Lassota (1984)

Irsigler, Franz; Lassota, Arnold: Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker: Randgruppen und Aussenseiter in Köln 1300-1600. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1989.

Isenmann (1988)

Isenmann, Eberhard: Die deutsche Stadt im Spätmittelalter 1250 - 1500: Stadtgestalt, Recht, Stadtreglement, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft. Stuttgart: Ulmer, 1988. (UTB für Wissenschaft: Grosse Reihe)

Jakobi-Mirwald (1997)

Jakobi-Mirwald, Christine: Buchmalerei: Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte. Berlin: Reimer, 1997.

Jehle (1979)

Jehle, Fridolin: Geschichte der Stadt Laufenburg. 2 Bände. Laufenburg: Stadtverwaltung, 1979.

Johannsmeier (1984)

Johannsmeier, Rolf: Spielmann, Schalk und Scharlatan: Die Welt als Karneval. Volkskultur im späten Mittelalter. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt, 1984

Jütte (1988)

Jütte, Robert: *Abbild und soziale Wirklichkeit des Bettler- und Gaunertums zu Beginn der Neuzeit: Sozial-, Mentalitäts- und Sprachgeschichtliche Studien zum Liber Vagatorum (1510)*. Köln, Wien: Böhlau, 1988. (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte; H. 27)

Jütte (1991)

Jütte, Robert: *Ärzte, Heiler, Patienten: Medizinischer Alltag in der frühen Neuzeit*. München, Zürich: Artemis und Winkler, 1991.

Katritzky (2007)

Katritzky, M. A.: *Women, medicine and theatre 1500-1750: Literary mountebanks and performing quacks*. Hampshire: Ashgate, 2007.

Kelch (1938)

Kelch, Werner: *Theater im Spiegel der bildenden Kunst: Deutschland und Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Berlin: Elsner, 1938.

Keller (2003)

Keller, Hildegard Elisabeth: *Zorn gegen Gorio: Zeichenfunktion von zorn im althochdeutschen Georgslied*. In: *Codierung der Emotionen im Mittelalter*. Hrsg. Ingrid Kasten, Stephen C. Jaeger. New York, Berlin: de Gruyter, 2003. S. 115-142.

Kenda (1985)

Kenda, Silke-Marina: *Die Bedeutung des Ordogedankens im Rahmen der Darstellung von weltlichem Adel und Bauerntum in der Dichtung des Hans Sachs unter besonderer Berücksichtigung der Fastnachtspiele*. Klagenfurt, Univ. Dipl.-Arb., 1985.

Keyser (1935)

Keyser, I. E.: *Das Bild als Geschichtsquelle*. In: *Historische Bildkunde*. H. 2. Hrsg. v. Walter Goetz. Hamburg: Diepenbroick-Grüter & Schultz, 1935. S. 5-33.

Kindermann (1966)

Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas: Das Theater der Antike und des Mittelalters*. Bd. 1. Salzburg: Müller, 1966.

Kirchner/Michaëlis (1907)

Kirchner, Friedrich: *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*. Neubearb. Michaëlis. Leipzig 1907. In: *Geschichte der Philosophie*. Ausw. Carl Mathias Bertram. Berlin: Directmedia, 2000. (Digitale Bibliothek: Bd. 3.)

Klibansky/Panofsky/Saxl (1990)

Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Hrsg. v. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1990.

Kluge (1901)

Kluge, Friedrich: *Rotwelsch: Quellen und Wortschatz der Gaunersprache und der verwandten Geheimsprachen*. Straßburg: Karl J. Trübner, 1901.

Knappich (1967)

Knappich, Wilhelm: *Geschichte der Astrologie*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1967.

KLdM (1989)

Knaurs Lexikon der Mythologie. Hrsg. v. Gerhardt J. Bellinger. München: Droemer Knaur, 1989.

KLdS (1999)

Knaurs Lexikon der Symbole. Hrsg. Hans Biedermann. Berlin: Directmedia, 1999. (Digitale Bibliothek; Bd. 16.)

KNLL (1997)

Kindlers Neues Literatur-Lexikon. 22 Bde. Hrsg. W. Jens. München: Kindler, 1988-1997.

Köhler (1986)

Köhler, Hans-Joachim: *The Flugschriften and their Importance in Religious Debate: A Quantitative Approach*. In: *'Astrologi hallucinati': Stars and the End of the World in*

Luther's Time. Hrsg. P. Zambelli. Berlin, New York: de Gruyter, 1986. S. 153-175.

Kok (1985)

Kok, Jan Piet Filedt (Hg.): Vom Leben im späten Mittelalter, Der Hausbuchmeister oder der Meister des Amsterdamer Kabinetts. Ausstellungskatalog. Amsterdam, Frankfurt/Main, 1985.

Kokole (1995)

Kokole, Stanko: Hic ponas, hierher setze das Bild. In: Imagination. Aus der Welt des Mittelalters. H. 2/1995, Jg. 10. S. 7-10.

Kotte (1998)

Kotte, Andreas: Vorwort. In: Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Hrsg. G. Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 6-7.

Krammer (2006)

Krammer, Reinhard: Historische Kompetenzen erwerben - durch das Arbeiten mit Bildern. In: Mit Bildern arbeiten: Historische Kompetenzen erwerben. Hrsg. R. Krammer, H. Ammerer. Neuried: ars una, 2006. S. 21-35.

Kröll (1992)

Kröll, Katrin: "Kurier die Leut auf meine Art ...". Jahrmarkskünste und Medizin auf den Messen des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Heilkunde und Krankheitserfahrung in der frühen Neuzeit. Hrsg. v. Udo Benzenhöfer und Wilhelm Kühtelmann. Tübingen: Niemeyer, 1992. S. 155-186.

Krucke (1937)

Krucke, Adolf: Eine neue Szene aus dem Bilderzyklus des Lebens Jesu. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften, Bd.10 (1937). S. 1-5.

Kurze (1986)

Kurze, Dietrich: Popular Astrology and Prophecy in the fifteenth and sixteenth Centuries: Johannes Lichtenberger. In: 'Astrologi hallucinati': Stars and the End of the World in Luther's Time. Hrsg. P. Zambelli. Berlin, New York: de Gruyter, 1986. S. 177-193.

Lacina (1990)

Lacina, Harald: Die Spielleute nach spätmittelalterlichen deutschen Rechtsquellen. Wien, Diss., 1990.

Lampen (2000)

Lampen, Angelika: Fischerei und Fischhandel im Mittelalter: wirtschafts- und sozialgeschichtliche Untersuchungen nach urkundlichen und archäologischen Quellen des 6. bis 14. Jahrhunderts im Gebiet des Deutschen Reiches. Husum: Matthiesen, 2000. (Historische Studien; Bd. 461)

LdK (1994)

Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Hrsg. v. Harald Olbrich. Leipzig: Seemann, 1994.

LdM (1993)

Lexikon des Mittelalters. Hrsg. Norbert Angermann. München, Zürich: Artemis und Winkler, 1993.

LdTs (2004)

Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts. Hrsg. v. Sigrid und Lothar Dittrich. Petersberg: Michael Imhof, 2004. (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 22)

Linke (1978)

Linke, Hansjürgen: Das volkssprachige Drama und Theater im deutschen und niederländischen Sprachbereich. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 8. Europäisches Spätmittelalter. Hrsg. Klaus von See. Wiesbaden: Athenaion, 1978. S. 733 - 763.

Lüthi (1986)

Lüthi, Alfred: Geschichte der Stadt Laufenburg. 3 Bände. Laufenburg: Stadtverwaltung, 1986.

Lütke-Notarp (1997)

Lütke-Notarp, Gerlinde: Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann, 1997.

Lurker (1984)

Lurker, Manfred: Lexikon der Götter und Dämonen: Namen, Funktionen, Symbole/Attribute. Stuttgart: Kröner, 1984.

Macropedius (1897)

Macropedius, Georgius: Rebelles und Aluta. Hrsg. J. Bolte. Berlin: Widmannsche Buchhandlung, 1897. (Lateinische Literaturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts; H. 13)

März (1999)

März, Christoph: Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg: Texte und Melodien. Tübingen: Niemeyer, 1999. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; Bd. 114)

Mayer/Rietsch (1896)

Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Hrsg. F. A. Mayer u. H. Rietsch. Berlin: Mayer & Müller, 1896.

Meyers Konversationslexikon (1885-1892)

Meyers Konversationslexikon. Bd. 16. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens. Leipzig, Wien: Bibliogr. Inst., 1885-1892.

Meuli (1943)

Meuli, Karl: Schweizer Masken. Zürich: Atlantis-Verl., 1943.

Mezger (1981)

Mezger, Werner: Hofnarren im Mittelalter. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1981.

MndHandW (2004)

Mittelniederdeutsches Handwörterbuch. 3 Bde. Hrsg. A. Lasch, C. Borchling. Neumünster: Wachholtz, 2004.

Mönckenberg (1910)

Mönckenberg, Adolf: Die Stellung der Spielleute im Mittelalter. Freiburg i. Br., Diss., 1910.

Moser (1997)

Moser, Eva (Hg.): Buchmalerei im Bodenseeraum 13. - 16. Jahrhundert. Friedrichshafen: Robert Gessler, 1997.

Münz (1998)

Münz, Rudolf: Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Hrsg. G. Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.

Münz (2002)

Münz, Rudolf: Sind "die grossen Erzählungen" im Theater zu Ende? In: Theaterkunst und Heilkunst: Studien zu Theater und Anthropologie. Hrsg. Gerda Baumbach. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002. S. 327-427.

Ohler (1994)

Ohler, Norbert: Pilgerleben im Mittelalter: Zwischen Andacht und Abenteuer. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1994.

Panofsky (1994)

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme. Hrsg. E. Kaemmerling. Köln: Dumond, 1994. S. 207-225. (Bildende Kunst als Zeichensystem; Bd. 1)

Pietrini (2001)

Pietrini, Sandra: Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo. Roma: Bulzoni, 2001.

Pochat (1990)

Pochat, Götz: Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien. Graz: Akad. Druck u. Verl. Anst., 1990.

Pochat (1997)

Pochat, Götz: Das Fremde im Mittelalter: Darstellung in Kunst und Literatur. Würzburg: Echter, 1997.

Probst (1992)

Probst, Christian: Fahrende Heiler und Heilmittelhändler: Medizin von Marktplatz und Landstraße. Rosenheim: Rosenheimer, 1992.

Propyläen Kunstgeschichte (1972)

Propyläen Kunstgeschichte. Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Bd. 7. Hrsg. v. Jan Bialostocki. Berlin: Propyläen Verlag, 1972.

Reddig (2002)

Reddig, Wolfgang F.: Heilberufe: Doctores, Bader, Scharlatane. In: Spektrum der Wissenschaft. Spezialheft. Forschung und Technik im Mittelalter. H. 2., Jg. 2002. S. 54-57.

Reichel (1996)

Reichel, Ute: Astronomie und Sterndeutung: Die Entwicklung der abendländischen Astrologie im Mittelalter. Marburg: Tectum-Verl., 1996.

Reimöller (1992)

Reimöller, Helma: Die zwei Gesichter der femina ludens: Bemerkungen zur Kartenspielerin im spätmittelalterlichen Diskurs. In: Von Aufbruch und Utopie. Perspektiven einer neuen Gesellschaftsgeschichte des Mittelalters. Für und mit Ferdinand Seibt aus Anlaß seines 65. Geburtstages. Hrsg. v. Bea Lundt und Helma Reimöller. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1992. S. 303-321.

Retberg (1865)

Retberg, Ralf von: Kunstgeschichtliche Briefe. Über ein mittelalterliches Hausbuch des 15. Jahrhunderts aus der fürstlich Waldburg-Wolfeggischen Sammlung. Leipzig: Rudolph Weigel, 1865.

Reuter (1804)

Reuter, Johann Georg: Sonne, Mond und Sterne auf Siegeln und Münzen des Mittelalters, was sie bedeuten. Nürnberg: Joh. Leonh. Sixt. Lechner'sche Buchhandlung, 1804.

Rheinheimer (2000)

Rheinheimer, Martin: Arme, Bettler und Vaganten: Überleben in der Not 1450-1850. Frankfurt/Main: Fischer, 2000.

Rougemont (1993)

Rougemont, Fritz: Eine "Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde." In: Aby W. Warburg: Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium. Hrsg v. Uwe Fleckner, Robert Galitz, Claudia Naber, Herwart Nöldeke. Hamburg: Dölling und Galitz, 1993. S. 162-163.

Sachs (1920)

Sachs, Hans: Der farend schueler bannt den Teufel. Ein Fastnachtspiel. Leipzig: Matthes, 1920.

Sachs (1921)

Sachs, Hans: Der farend schueler im Paradeiss. Ein kurzweilig Fastnachtspiel. Wien: Rikola, 1921.

Salmen (1960)

Salmen, Walter: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel: Hinnenthal,

1960.

Salmen (1983)

Salmen, Walter: Der Spielmann im Mittelalter. Innsbruck: Edition Helbling, 1983.

Salmen (2000)

Salmen, Walter: Spielfrauen im Mittelalter. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2000.

Saxl (1919)

Saxl, Fritz: Probleme der Planetenkinderbilder. In: Kunstchronik und Kunsthandel. Nr. 48 (1919), Jg. 54. S. 1013-1021.

Schäfer (2004)

Schäfer, Thomas: Sternenkult und Astrologie: Von den frühen Kulturen bis zum Mittelalter. Düsseldorf: Patmos, 2004.

Schaer (1901)

Schaer, Alfred: Die altdeutschen Fechter und Spielleute: Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte. Strassburg: Trübner, 1901.

Schib (1935)

Schib, Karl (Hg.): Die Urkunden des Stadtarchivs Laufenburg. Leipzig: Sauerländer & Co., 1935. (Aargauer Urkunden; Bd. 6.)

Schindler (1998)

Schindler, Otto G.: Eselsritt und Karneval: Eine Kremser "Komödiantenszene" aus 1643 in Callots Manier. In: Maske und Kothurn, H. 3 (1998). S. 7-42.

Schmitt (1992)

Schmitt, Jean-Claude: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.

Schönfeldt (1962)

Schönfeldt, Klaus: Die Temperamentenlehre in deutschsprachigen Handschriften des 15. Jahrhunderts. Heidelberg, Diss., 1962.

Schramm (1928)

Schramm, Percy Ernst: Über Illustrationen zur mittelalterlichen Kultur- geschichte. In: Historische Zeitschrift, Bd. 137, 1928. S. 425-441.

Schreckenberg (1996)

Schreckenberg, Heinz: Die Juden in der Kunst Europas: Ein historischer Bildatlas. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht; Freiburg/Breisgau: Herder, 1996.

Schreier-Hornung (1981)

Schreier-Hornung, Antonie: Spielleute, Fahrende, Aussenseiter: Künstler der mittelalterlichen Welt. Göppingen: Kümmerle, 1981.

Schubert (1995)

Schubert, Ernst: Fahrendes Volk im Mittelalter. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 1995.

Schubert (2002)

Schubert, Ernst: Alltag im Mittelalter: Natürliches Lebensumfeld und menschliches Miteinander. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

Schwendter (1979)

Schwendter, Rolf: Theorie der Subkultur. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1979.

Scribner (1997)

Scribner, Bob: Wie wird man Aussenseiter? Ein- und Ausgrenzung im Frühneuzeitlichen Deutschland. In: Aussenseiter zwischen Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Hans-Jürgen Goertz zum 60. Geburtstag. Hrsg. N. Fischer und M. Kobelt-Groch. Leiden: Brill, 1997. S. 21-46.

Seybot (1995)

Seybot, Reinhard: Reichstadt und fürstliche Residenz: Nürnberg als Versorgungszentrum

für die fränkischen Hohenzollernrezidenzen im späten Mittelalter. In: Alltag beim Hofe. 3. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Ansbach, 28. Feb.-1. März 1992. Hrsg. W. Paravicini. Sigmaringen: Thorbecke, 1995. S. 65-81.

Spechtler (1963)

Spechtler, Franz Viktor: Der Mönch von Salzburg: Untersuchungen über Handschriften, Geschichte, Gestalt und Werk des Dichters und Komponisten als Grundlegung einer textkritischen Ausgabe. Innsbruck, Diss., 1963.

Sprachgeschichte (2003)

Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. Bd. 3. Hrsg. W. Besch, A. Betten, O. Reichmann, S. Sonderegger. Berlin, New York: de Gruyter, 2003.

Spufford (2004)

Spufford, Peter: Handel Macht und Reichtum: Kaufleute im Mittelalter. Stuttgart: Theiss, 2004.

Steinmetz (1986)

Steinmetz, Max: Johann Virdung von Hassfurt, sein Leben und seine astrologischen Flugschriften. In: 'Astrologi hallucinati': Stars and the End of the World in Luther's Time. Hrsg. P. Zambelli. Berlin, New York: de Gruyter, 1986. S. 195-214.

Strauss (1926)

Strauss, Heinz A.: Der astrologische Gedanke in der deutschen Vergangenheit. München, Berlin: Oldenbourg, 1926.

Süssmilch (1917)

Süssmilch, Holm: Die lateinische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung. Leipzig: Teubner, 1917. (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 25.)

Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi (1999)

Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters. Hrsg. Samuel Singer. New York, Berlin: de Gruyter, 1999.

Theuerkauf (1991)

Theuerkauf, Gerhard: Einführung in die Interpretation historischer Quellen: Schwerpunkt Mittelalter. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 1991. (Uni-Taschenbücher; 1554)

Thiel (2004)

Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. Erika Thiel. Berlin: Henschel, 2004.

Universum der Kunst (1989)

Universum der Kunst. Bd. 3. Ausklang des Mittelalters 1380-1500. Hrsg. R. Recht, A. Châtelet. München: Beck, 1989.

Vavra (1984)

Vavra, Elisabeth: Kunst als Unterhaltung. In: Alltag im Spätmittelalter. Hrsg. Harry Kühnel. Graz, Wien, Köln: Edition Kaleidoskop, 1984. S. 341-353.

Vavra (1999)

Vavra, Elisabeth: Menschen-Bilder: Eine Einführung. In: Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter. Akten der Akademie Friesach "Stadt und Kultur im Mittelalter" Friesach (Kärnten), 9.-13. Sept. 1998. Hrsg. v. Elisabeth Vavra. Klagenfurt: Wieser, 1999. (Schriftenreihe der Akademie Friesach; Bd. 6)

Vierzigstes Programm des k. k. deutschen Staatsgymnasiums in Budweis (1911)

Vierzigstes Programm des k. k. deutschen Staatsgymnasiums in Budweis. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1910/1911. Budweis: Im Selbstverlage des k. k. deutschen

Staatsgymnasiums, 1911.

Vogeleis (1979)

Vogeleis, Martin: Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500-1800. Geneve: Minkoff Reprint, 1979.

Vogt (1876)

Vogt, Friedrich: Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter. Halle a. S.: Lippert, 1876.

Vollmer (2000)

Vollmer, Wilhelm: Wörterbuch der Mythologie. Bearb. W. Chr. Binder. Mit Einl. v. J. Minckwitz. Berlin: Directmedia, 2000. (Digitale Bibliothek; Bd. 17)

von Essenwein (1986)

Essenwein, August von (Hg.): Mittelalterliches Hausbuch: Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts mit vollständigem Text und facsimilierten Abbildungen. Nachdruck d. Ausg. Frankfurt 1887. Hildesheim: Olms, 1986.

von Glasenapp (1971)

Glasenapp, Franzgeorg von: Varia, Rara, Curiosa: Bildnachweise einer Auswahl von Musikdarstellungen aus dem Mittelalter. Spielleute und Gaukler, musizierende Tiere, musizierende Fabelwesen, musizierende Teufel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971.

von Keller (1858)

Keller, Adelbert von: Fastnachtspiele aus dem 15. Jh. 4 Bde. Stuttgart 1858.

Wachinger (1989)

Wachinger, Burghart: Der Mönch von Salzburg: Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter. Tübingen: Niemeyer, 1989.

Waldburg-Wolfegg (1997)

Waldburg-Wolfegg, Christoph Graf zu (Hg.): Das mittelalterliche Hausbuch. Faksimile und Kommentarband. München: Prestel, 1997.

Waldburg-Wolfegg (1998)

Waldburg-Wolfegg, Christoph Graf zu: Venus and Mars. The World of the Medieval Housebook. Munich; New York: Prestel, 1998.

Warburg (1932)

Warburg, Aby: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Gesammelte Schriften. Bd.2. Hrsg. v. Gertrud Bing. Leipzig, Berlin: Teubner, 1932. S. 487-558.

Warburg (1993)

Aby W. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium. Hrsg. v. Uwe Fleckner, Robert Galitz, Claudia Naber, Herwart Nöldeke. Hamburg: Dölling und Galitz, 1993.

WdChr (1995)

Wörterbuch des Christentums. Hrsg. Volker Drehsen, Hermann Häring, Karl-Josef Kuschel, Helge Siemers in Zusammenarb. m. Manfred Baumotte. München: Orbis, 1995.

Wunder (1992)

Wunder, Heide: Die "Krise des Spätmittelalters" im Spiegel der Geschlechterbeziehungen: Zum gesellschaftsgeschichtlichen Phasenmodell Ferdinand Seibts. In: Von Aufbruch und Utopie. Perspektiven einer neuen Gesellschaftsgeschichte des Mittelalters. Für und mit Ferdinand Seibt aus Anlaß seines 65. Geburtstages. Hrsg. v. Bea Lundt und Helma Reimöller. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1992. S. 73-85.

Zink (1986)

Zink, Brigitte: Die Leibesübungen der "Fahrenden Leute" im Mittelalter. Wien, Univ. Dipl.-Arb., 1986.

BILDNACHWEIS

[Abb. 13c]

Berns, Jörg Jochen: Film vor dem Film: Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und früher Neuzeit. Marburg: Jonas, 2000. S. 84.

[Abb. 16-19, 22-25, 29-31a, 32-37, 39-42]

Blume, Dieter: Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance. Berlin: Akademie Verlag, 2000. Abb. 1, 127-129, 156, 157, 180, 181, 186, 187, 204, 207, 213, 215, 218, 221, 235, 238, 253, 254, 257, 258, 262, 265, 376.

[Abb. 49.]

Drei Kölner Schwankbücher aus dem 15. Jahrhundert: Stynchyn van der Krone, Der boiffen Orden, Marcolphus. Hrsg. J. J. A. A. Frantzen, A. Hulshof. Utrecht: A. Oosthock, 1920. S. 28.

[Abb. 44-47]

Glasenapp, Franzgeorg von: Varia, Rara, Curiosa: Bildnachweise einer Auswahl von Musikdarstellungen aus dem Mittelalter. Spielleute und Gaukler, musizierende Tiere, musizierende Fabelwesen, musizierende Teufel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971. Abb. 1, 4, 5, 8.

[Abb. 14a, 43]

Kühnel, Harry (Hg.): Alltag im Spätmittelalter. Graz, Wien, Köln: Edition Kaleidoskop, 1984. Abb. 400-405, 413.

[Abb. 50]

Macropedius, Georgius: *Rebelle*s und *Aluta*. Hrsg. J. Bolte. Berlin: Widmannsche Buchhandlung, 1897. S. XVII.

[Abb. 13d]

Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. Staatliche Graphische Sammlung München, 10. Dez. 1986 - 15. Feb. 1987; Kupferstichkabinett Staatliche Museen Berlin, 12. April 1987 - 14. Juni 1987. Katalogbearb. Holm Bevers. München: Staatl. Graph. Sammlung, 1986. Abb. 76.

{Abb. 48}

Meuli, Karl: Schweizer Masken. Zürich: Atlantis-Verl., 1943. O. S.

[Abb. 9-11, 31c]

Schreckenberg, Heinz: Die Juden in der Kunst Europas: Ein historischer Bildatlas. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht; Freiburg/Breisgau: Herder, 1996. S. 222, 223, 225, 343.

[Abb. 1, 2, 13-15, 38]*

Waldburg-Wolfegg, Christoph Graf zu: Venus and Mars. The World of the Medieval Housebook. Munich; New York: Prestel, 1998. S. 19, 25, 35, 37, 40, 41.

[Abb. 31b]

Warburg, Aby: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Hrsg. v. Gertrud Bing. Leipzig, Berlin: Teubner, 1932. Tafel 74, Abb. 126.

* Abb. 3-8 und Abb. 12 sind Vergrößerungen der Abb. 1, die von der Autorin gefertigt wurden.

Internetquellen:

[Abb. 13a., 13b.]

<http://www.geocities.com>

[Abb. 52-57.]

<http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/projekte/weltlauf/archiv>

[Abb. 51.]

<http://www.levity.com>

[Abb. 26-28.]

<http://www.pascua.de/planetenkinder>

[Abb. 20-21.]

<http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften>

BILDANHANG



Abb. 1. Luna und ihre Kinder, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 17r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490

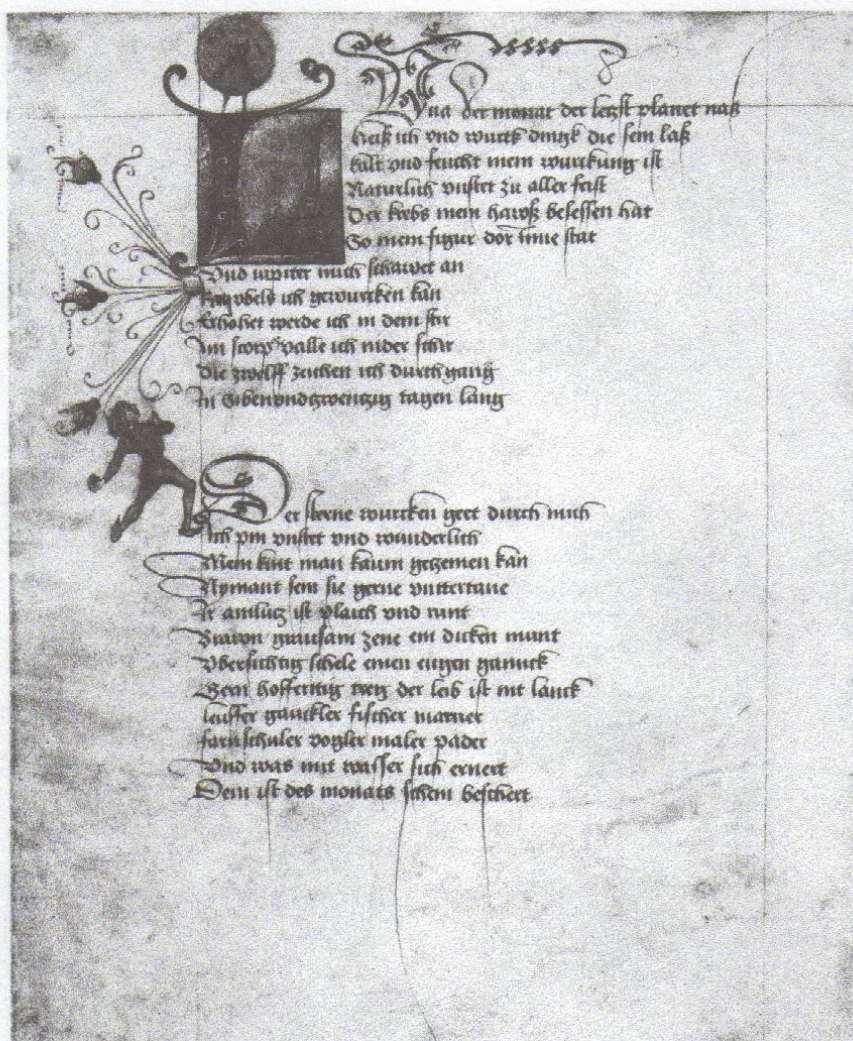


Abb. 2. Planetenkindergedicht, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 16v), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490



Abb. 3. Detail Luna, Luna und ihre Kinder, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 17r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490



Abb. 4. Detail Quacksalber, Luna und ihre Kinder, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 17r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490



Abb. 5. Detail Quacksalber mit Fahne, Luna und ihre Kinder, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 17r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490



Abb. 6. Detail Trompeter, Frau, Kind, Luna und ihre Kinder, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 17r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490



Abb. 7. Detail Fahrender Schüler, Luna und ihre Kinder, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 17r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490



Abb. 8. Detail Fahrender Schüler, Geste, Luna und ihre Kinder, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 17r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490



Abb. 9. Jesus spricht mit den Pharisäern, Holzschnitt in einem *Plenarium*, Augsburg 1473



Abb. 10. Jesus warnt vor den falschen Propheten, Holzschnitt im *Heilenspiegel*, Basel 1476



Abb. 11. Jesus im Gespräch mit seinen jüdischen Kontrahenten, Holzschnitt in der *Postilla Guillermi super epistolas et evangelia*, Michael Greiff, Reutlingen, 1494



Abb. 12. Detail Landschaft, Luna und ihre Kinder, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 17r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490

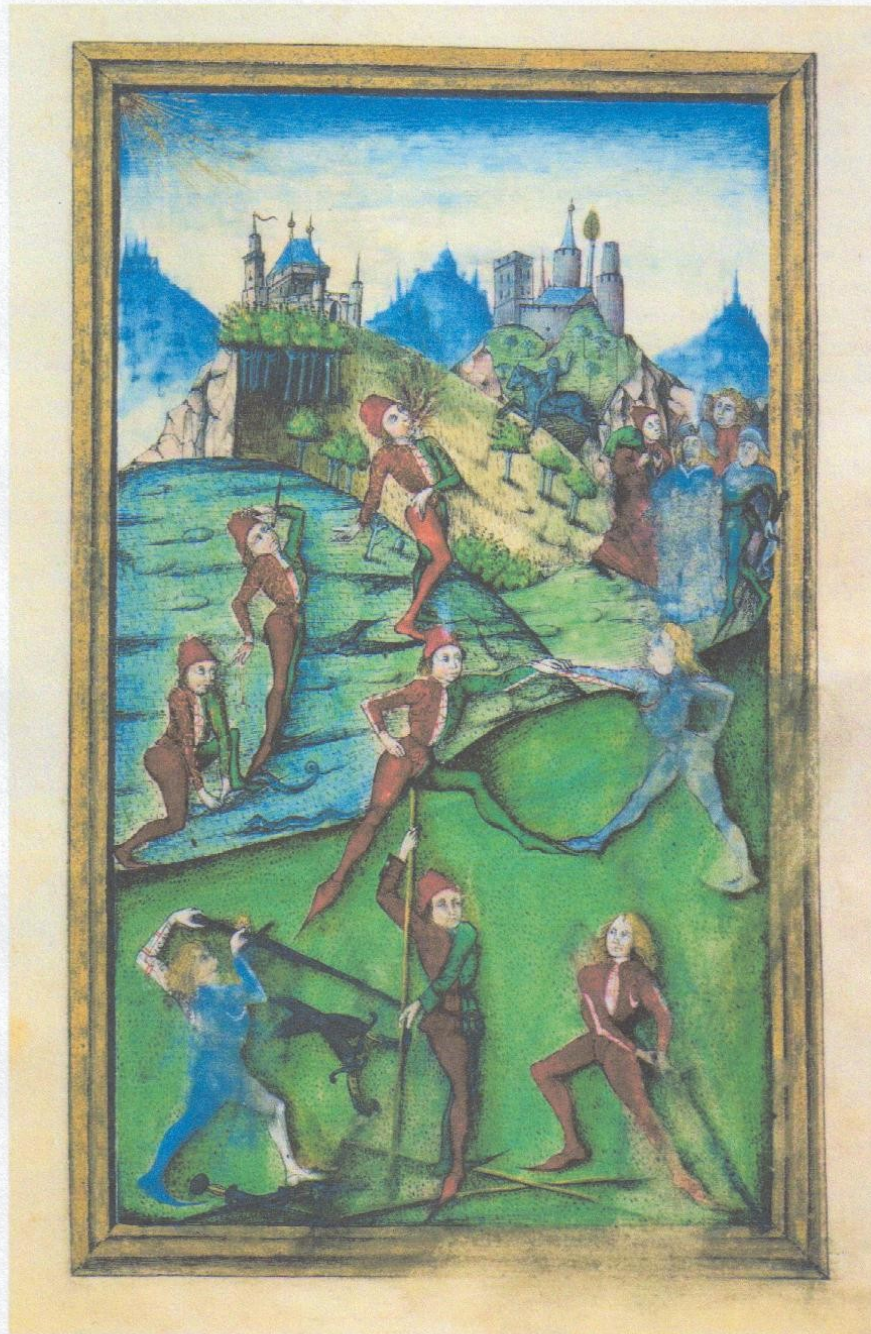


Abb. 13. Gauklerminiatur, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 3r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490



Abb. 13a. Spielkarte Nr. 3., Kupferstich des Meisters E. S., 1463

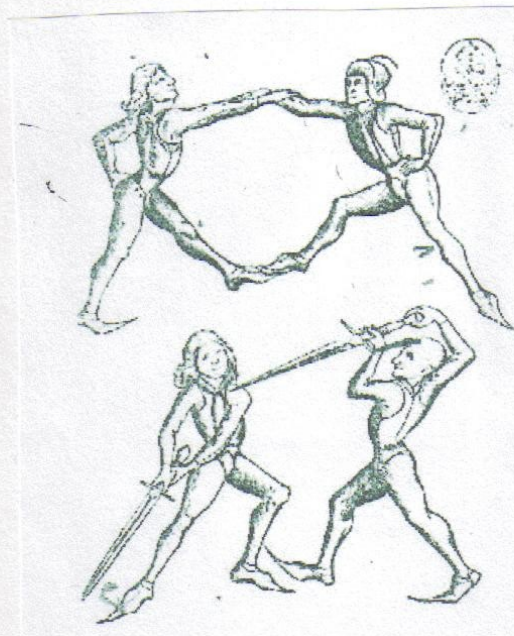


Abb. 13b. Spielkarte Nr. 4., Kupferstich des Meisters E. S., 1463



Abb. 13c. Drei Positionen eines Fechtkampfes, Fechtbuch von Hans Thalhoffer, Cod. icon. 394a, Bayerische Staatsbibl. München, 1467.

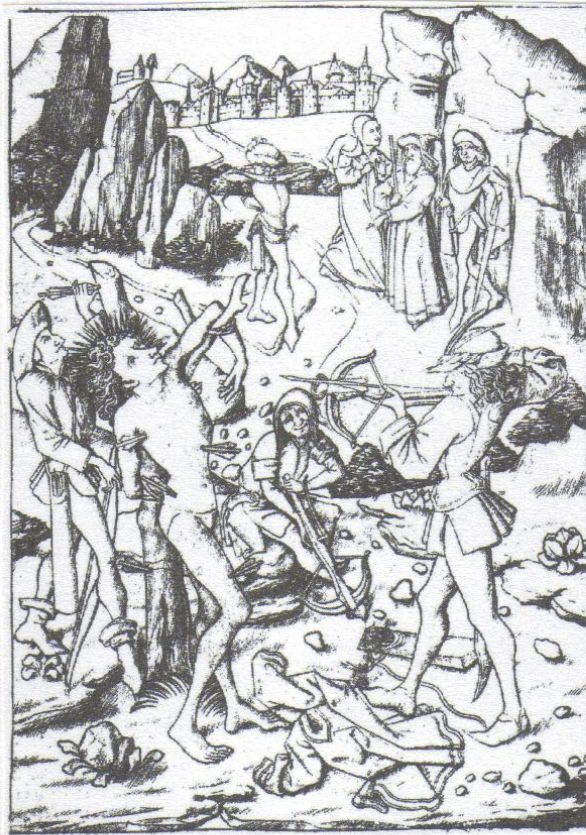


Abb. 13d. Das Martyrium des Hl. Sebastian, Kupferstich des Meisters E. S., National Gallery of Art Washington, Rosenwald Collection, undatiert



Abb. 14. Sol und seine Kinder, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 14r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490



Abb. 14a. Heinrich von Veldeke, *Äneis* (pag. 95r), Hs. 2861., Österr. Nationalbibl. Wien, 1474



Abb. 15. Venus und ihre Kinder, Mittelalterliches Hausbuch (pag. 15r), ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490

Der mond der letzte planet nass :-|| —|| —
 Heisse ich vnd wirke ding die synt laß :-||| —
 Kalt vnd feucht meyn wirken yst :-||| —|| —
 Natuerlich vnstete zu aller frist :-||| —|| —
 Der nebis meyn haus besessen got :-|| —
 Gomeyne figur dorynne stat :-||| —||| —
 Vnd Juniter mich schawet an :-||| —||| —
 Keyn obils ich gewircken kan :-||| —||| —
 Du soet werde ich yn dem styr :-||| —||| —
 In scorpiou falle ich her neder schw :-||| —
 Die zwelf zeichen ich durch gange :-||| —
 In seiden vnd zwenzig tagen lange :-||| —

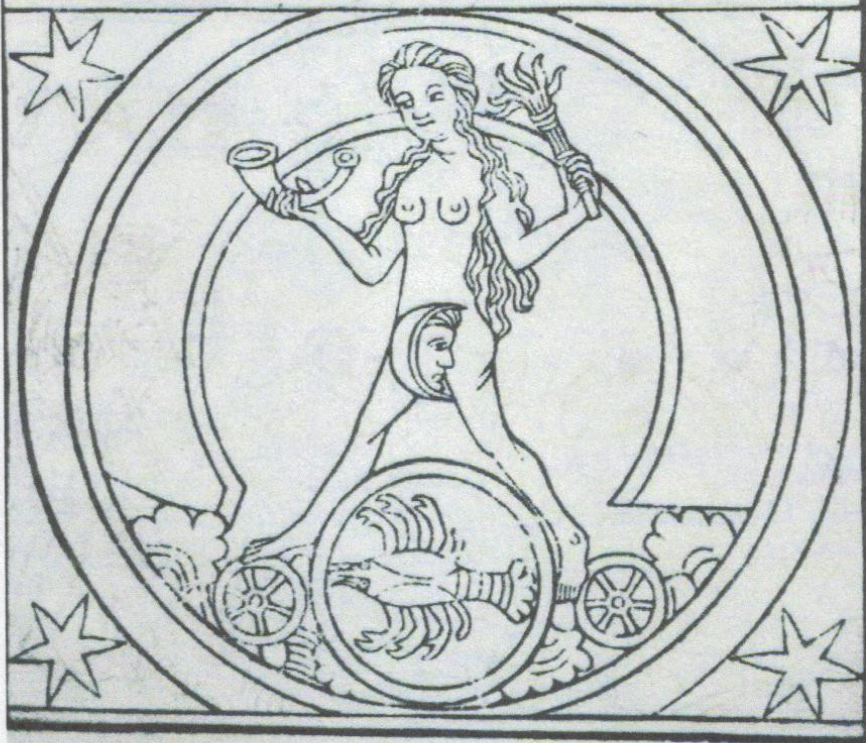


Abb. 16. Luna, Baseler Holzschritte, Schweinfurt, Bibl. Otto Schäfer, 1430

Der sterne wirken got durch mich :: —|||—
 Ich byn vnstete wunderlich :: —|||—||—
 Weyne bynt man kamin gezeymen kan :-
 Niemande sie gerne seynt vnd irtan :: —||—
 Traulich yst bleuch vnd vnt :: —|||—
 Grim grausam zene eyne duren mund :-
 Obvischtig selbel eyne engen gang :: —||—
 Bein hoffertig trege der leip macht lang :-
 lewfer kewkeler fysscher marnen :: —|||—
 stunde schuler fogeler molner bader :-
 vnd was sich mit wasser durnert :: —|||—
 den yst des monden stbeyn besthet :: —||—



Abb. 17. Lunakinder, Baseler Holzschritte, Schweinfurt, Bibl. Otto Schäfer, 1430

Die sonne man mich nennen sal :: —||—||—
 Der mynilt planet byn ich wol :: —||—||—
 Wazn vnd trucken kan ich seyn :: —||—||—
 Naturlich gang mit meyner sicheyn :: —||—||—
 Der laure hot meyner kranfes creys :: —||—||—
 Dazyme byn ich voste kers :: —||—||—
 Daz yst saturnus stetiglich :: —||—||—
 Mit seyner kelde wede mich :: —||—||—
 Durchoet werde ich yn den ster :: —||—||—
 In der wagen falle ich her ueder :: —||—||—
 In xx. vnd funff vnd sechzig tagen :: —||—||—
 Mag id. mich durch die zeychen tragen :: —||—||—



Abb. 18. Sol, Baseler Holzschritte, Schweinfurt, Bibl. Otto Schäfer, 1430

3 Byn geluglich edel vnd feyn :-|||——||—
 Also sint ouch die kinder meyn ::——|||——
 Gelueys gemengit schon angeſicht :-|||——
 Wol geborn weys eleyh bor geſicht ::——
 Eynen ſeyten leyb myt ſeba ſem odym ::——
 Mithil mugen eyne groſſe ſtym ::——|||——
 Seitenſpil vnd ſyngeu von munde ::——||—
 Wol eſſen vnd quſter heren kande :-|||——
 Vor myttem tag ſie dynen gote vil ::——|||——
 Daznoch ſie loben ny man vil ::——|||——
 Steynstoſſen ſchymen ringen :-|||——|||——
 In gemalt ſie gluckes vil gewynnen ::——



Abb. 19. Solkinder, Baseler Holzschnitte, Schweinfurt, Bibl. Otto Schäfer, 1430

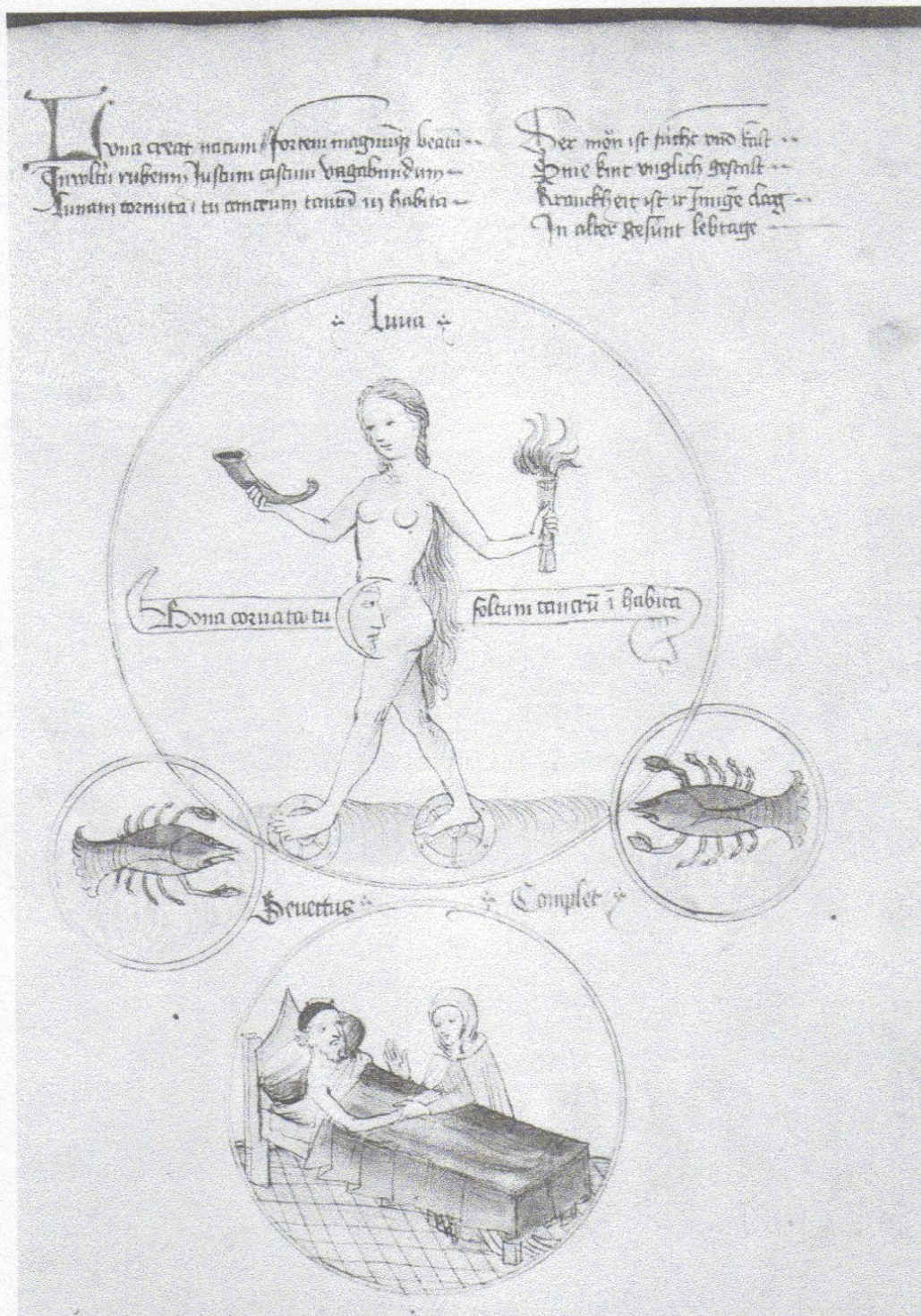


Abb. 20. Luna, Planetenkinder/Artes Liberales, M III 36, Universitätsbibl. Salzburg, 2. Viertel 15. Jh.

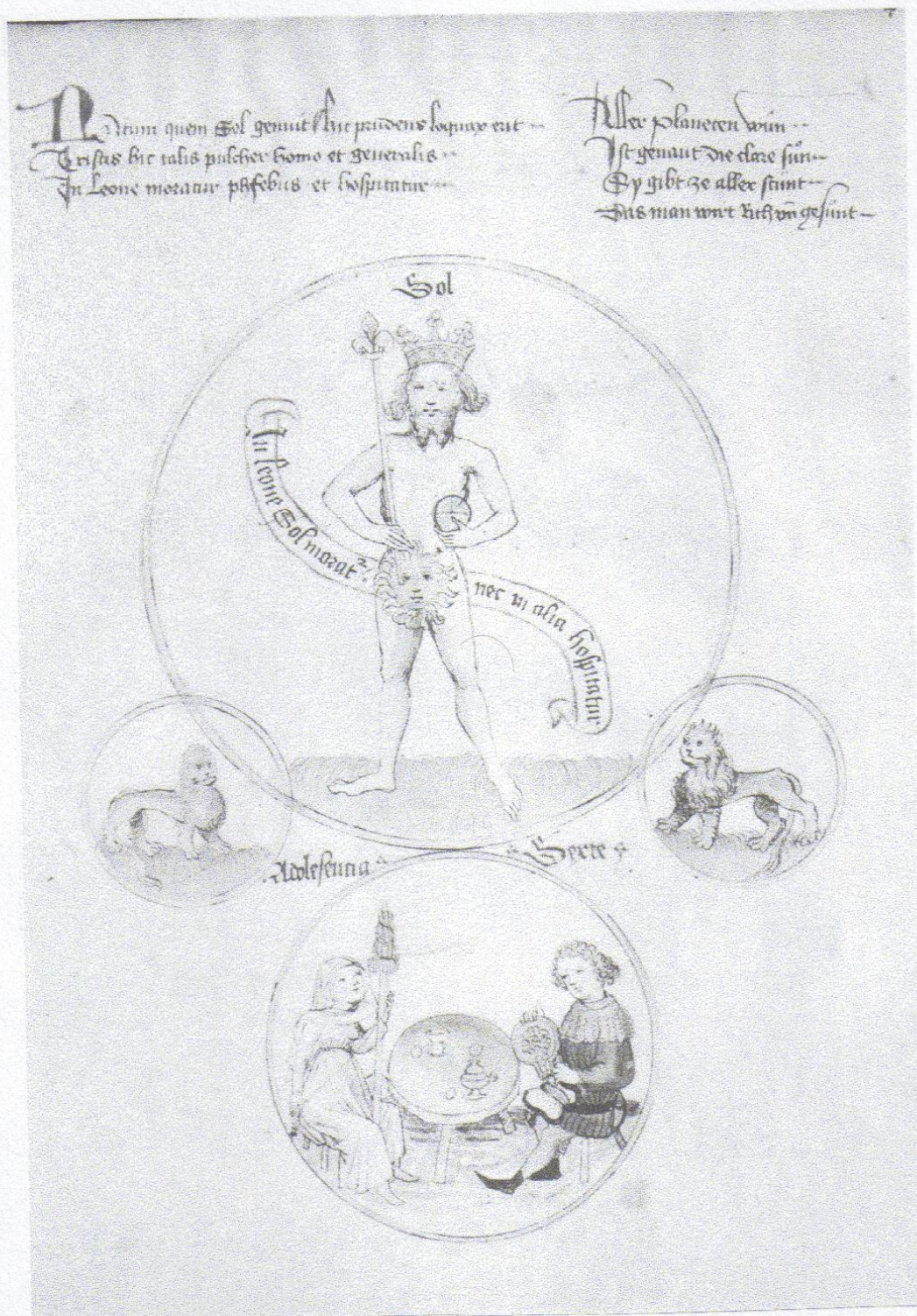


Abb. 21. Sol, Planetenkinder/Artes Liberales, M III 36, Universitätsbibl. Salzburg, 2. Viertel 15. Jh.

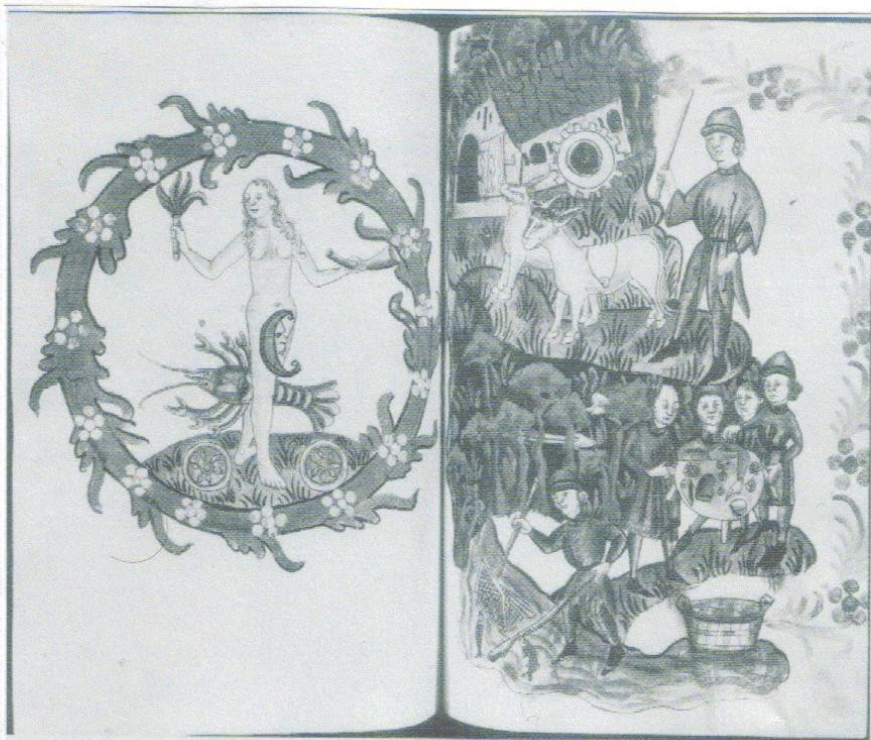


Abb. 22. Luna (pag. 189v) und ihre Kinder (pag. 190r), Kalendarisches Hausbuch, Ms. germ. fol. 244, Staatsbibl. Berlin, 1445



Abb. 23. Sol (pag. 181v) und seine Kinder (pag. 182r), Kalendarisches Hausbuch, Ms. germ. fol. 244, Staatsbibl. Berlin, 1445



Abb. 24. Luna und ihre Kinder, Kalendarisches Hausbuch des Konrad Rösner, Landesbibl. Kassel, 1445

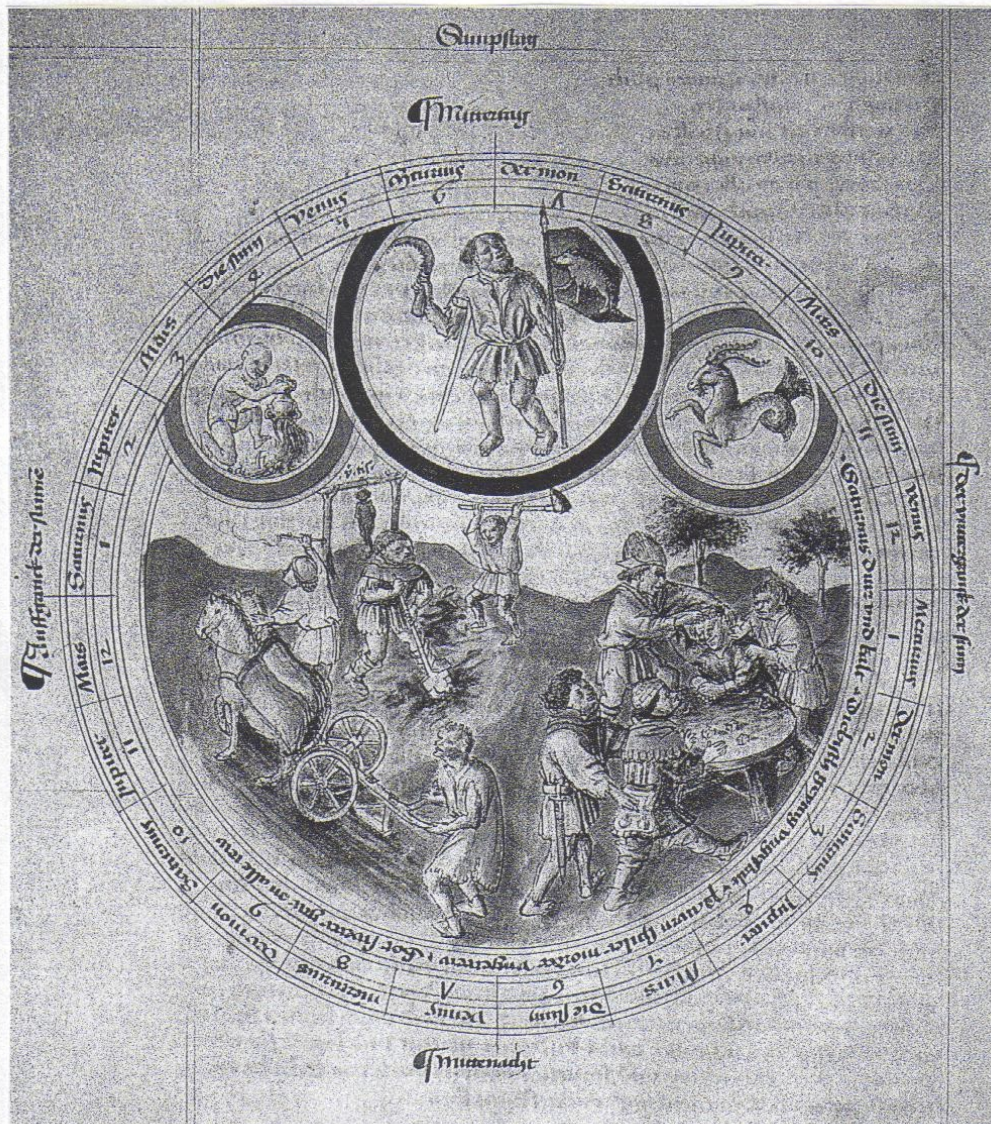


Abb. 24a. Saturn und seine Kinder, Kalendarisches Hausbuch des Konrad Rösner, Landesbibl. Kassel, 1445



Abb. 24b. Saturn und seine Kinder, Mittelalterliches Hausbuch, ehemals Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloss Wolfegg, 1470-1490



Abb. 26. Luna und ihre Kinder, Schermar-Handschrift, Schermar-Bibl. Ulm, ca. 1440



Abb. 27. Sol und seine Kinder, Schermar-Handschrift, Schermar-Bibl. Ulm, ca. 1440



Abb. 28. Venus und ihre Kinder, Schermar-Handschrift, Schermar-Bibl. Ulm, ca. 1440



Abb. 29. Luna und ihre Kinder, Blockbuch, Statens Museum for Kunst, Kobberstiksamling, Kopenhagen, 1470



Abb. 30. Sol und seine Kinder, Blockbuch, Statens Museum for Kunst, Kobberstiksamling, Kopenhagen, 1470



Abb. 31. Luna und ihre Kinder, Kalendarisches Hausbuch des Meister Joseph, Universitätsbibl. Tübingen, 1475

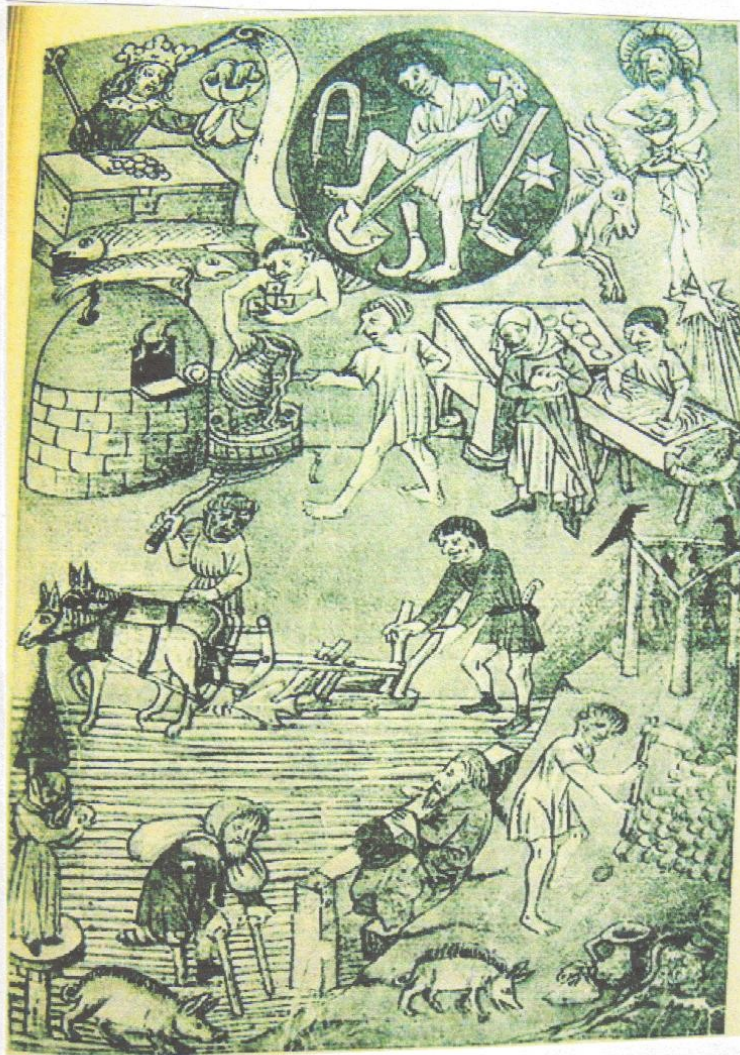


Abb. 31a. Saturn und seine Kinder, Kalendarisches Hausbuch des Meister Joseph, Universitätsbibl. Tübingen, 1475



Abb. 31b. Saturnalienspieler, Dezember, Chronograph von 354

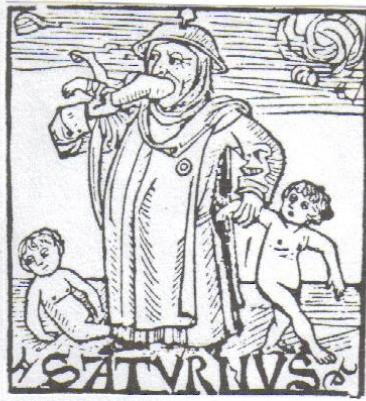


Abb. 31c. Saturn, Holzschnitt im *Almanach* des Nürnberger Druckers Peter Wagner, 1492

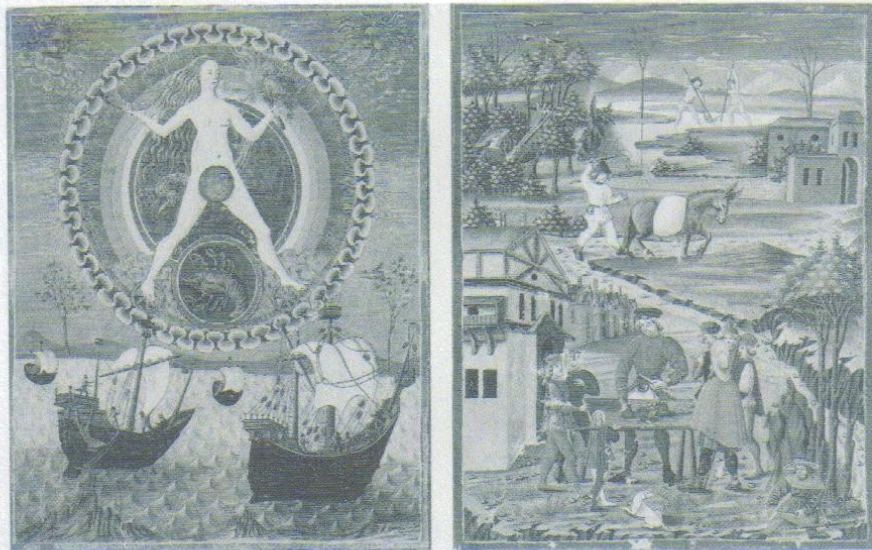


Abb. 32. Luna (pag. 11v) und ihre Kinder (pag. 12r), *De Sphaera*, Ms. lat. 209, Bibl. Estense
Modena, 1450-1460

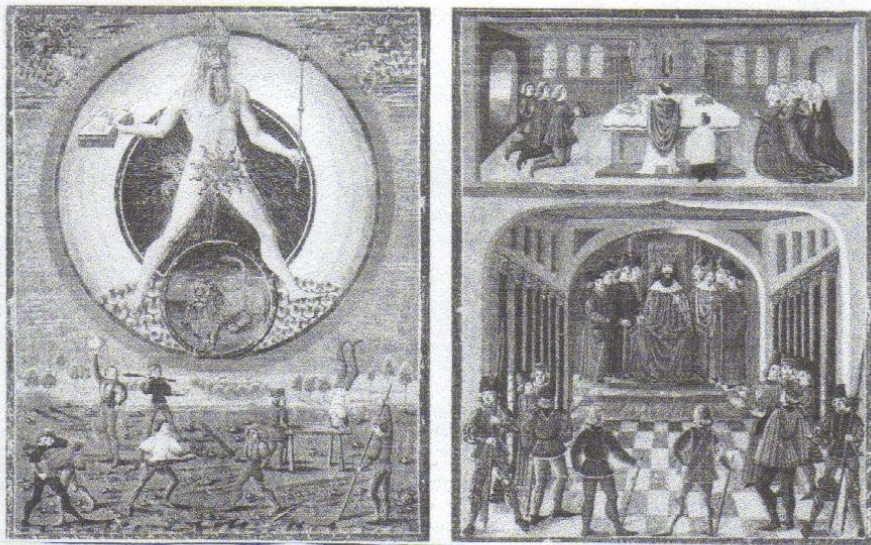


Abb. 33. Sol (pag. 8v) und seine Kinder (pag. 9r), *De Sphaera*, Ms. lat. 209, Bibl. Estense
Modena, 1450-1460



LA LUNA EP PLANETA FEMMINO POSTO NE PRIMO CIELO FREDA HE VMIDA ET FIUMATICA M
 SEANA TRAL MONDO SUPERIORE ET LO INFERIORE A MA LA GEOMETRIA ET CIO CHE AEZZA
 ZA PARTIENE DI FACCIA TONDA DI SETTA MESANA METALLI AL ARGENTO BELLE CHON P
 MPEZZIONI LA FREA DE TENPI ED VERNO DEGLIE ELEMENTI LA 9VA EL DI 2VO E IL VENERDI CH
 ON LA HORA PRIMA 8 15 E Z Z EL AZVA NOTTE E QUELLA DEL VENERDI A MICO 2VO E GIOVENI
 IMICO MARTE A VNA SOLA ABITAZIONE EL CHANCRO PREZZO A ZOLE EM E TA RCHVRO LA PAL
 TAGIONE ZA EL TAVRO LA MORTE O VERO VILITAZIONE E CORPORA IN 12 ZENGI IN Z 8 DICOMINCINDO
 DAL CHANCRO IN Z DI EL VA VINCINDO 15 GRADI PERDI 3 MINVTI 20 SECONDI TEMPORA EN 28 DI ADI 20 R
 ZE 20 12 ZENGI CHON PV DAMENTE EP IV 8 GRADI E 26 MINVTI E 20 SECONDI E QUETO 28 DI MORZ
 CHE PARTENDO EL LA VNA DAZOLE E TORIANDO AL LORZZA PER 8 MINVTI E 14 SECONDI IN Z
 DI E 13 ORE E QUETO SECONDO EM MOVIMENTO DI MEO

Abb. 34. Luna und ihre Kinder, Kupferstich, Baccio Baldini, British Museum London, 1460



Abb. 35. Sol und seine Kinder, Kupferstich, Baccio Baldini, British Museum London, 1460



Abb. 36. Luna (pag. 31v), Michael Scotus, Liber introductorius, Cod. 2352, Österr. Nationalbibl. Wien, 1393



Abb. 37. Venus (pag. 153v), Merkur (pag. 155v), Luna (pag. 158r), Andalo di Negro,
 Ms. lat. 7272, Bibl. Nat. Paris, nach 1323



Abb. 38. Die vier Temperamente: Sanguiniker, Choleriker, Phlegmatiker und Melancholiker, Holzschnitte im *Augsburger Kalender*, ca. 1480



Abb. 39. Sol und Luna (pag. 47r), Ms. Cotton Tib. B. V., Brit. Lib. London, um 1025-1050

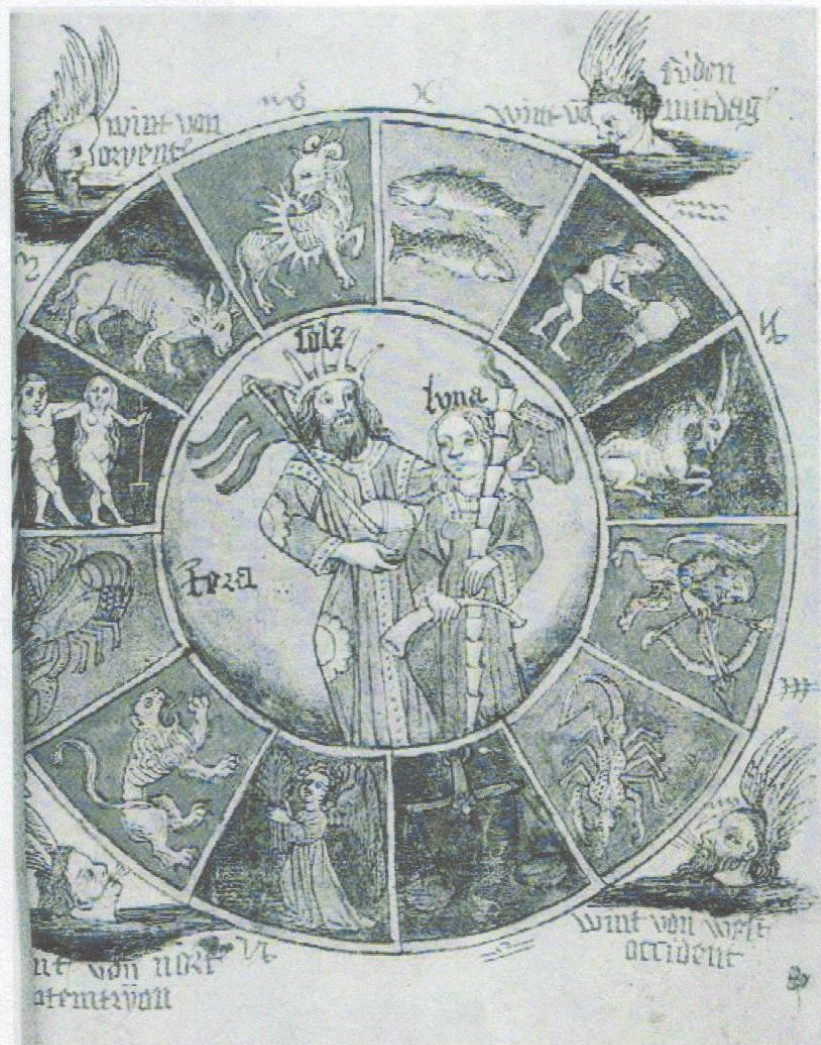


Abb. 40. Sol und Luna im Tierkreis (pag. 43r), Kalendarisches Hausbuch des Meister Joseph, Universitätsbibl. Tübingen, 1475

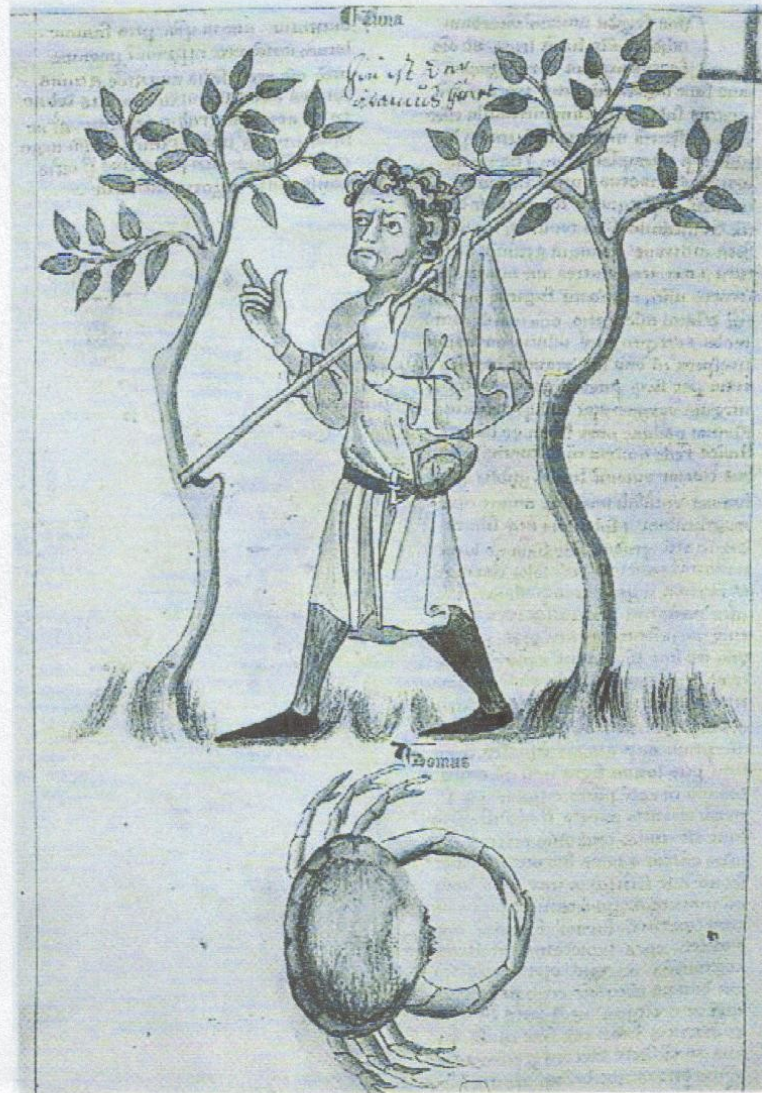


Abb. 41. Luna, Georgius Fendulus, Liber astrologiae, Ms. Sloane 3983, Brit. Lib. London, um 1340-1360



Abb. 42. Luna, Georgius Fendulus, Liber astrologiae, Ms. M. 785, Pierpont Morgan Lib. New York, 1403

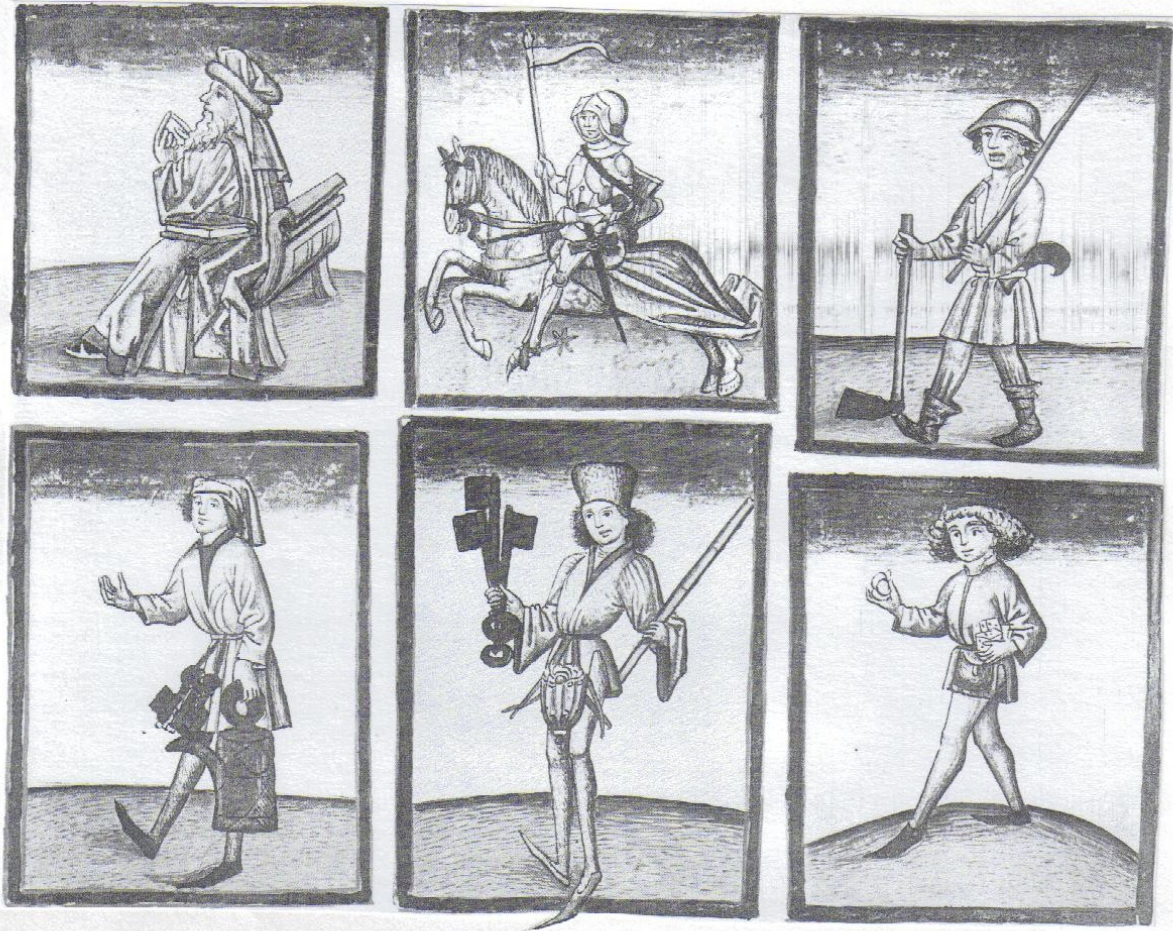


Abb. 43. *Schachzabelbuch*, Hs. 3049, Österr. Nationalbibl. Wien, Konstanz, 1479



Abb. 44. Akrobat und zwei Spilleute, Kirche St.-Paul-lès-Dax, ö. Blendark. r. Eckkpt., Dax (Landes), 12. Jh.



Abb. 45. Akrobatin und Spielmann, Kirche in La Chaize-le-Vicomte (Vendée), nw. Vierungspfl., ö. Lgh.-Arkade v. WNW, 12. Jh.



Abb. 46. Akrobat und Spielmann, Kirche in Foussais (Vendée), aussen, W.-Fassade, Portal, r. H. der Archivoltenzone, 1. H. 12. Jh.



Abb. 47. Akrobatin, Kirche in Thines (Ardèche), aussen, Chor, Kapitell v. SO, 12. Jh.



Abb. 48. Narro und Narronin der Fischerzunft, Laufenburg. Links die älteste erhaltene Maske, rechts die einzige weibliche



Abb. 49. Würfelspieler, Titelholzschnitt des niederrheinischen Schwankgedichtes *Der boiffen orden*, Drucker Johann Koelhoff d. Ä., Köln 1490



Abb. 50. Fahrender Schüler, Federzeichnung aus der Darmstädter Handschrift des *Bubenordens*, Hs. 2667, Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt, letztes Drittel 15. Jh.



Abb. 51. Luna und ihre Kinder, aus der Kupferstichserie *Die sieben Planeten* von Hans Sebald Beham, 1530-1540



Abb. 52. Luna und ihre Kinder, aus der Kupferstichserie *Die sieben Planeten* von Harmen Jansz Muller nach Maarten van Heemskerck, 1568



Abb. 53. Sol und seine Kinder, aus der Kupferstichserie *Die sieben Planeten* von Harmen Jansz Muller nach Maarten van Heemskerck, 1568



Abb. 54. Luna und ihre Kinder, aus der Kupferstichserie *Die Planeten* von Crispijn van de Passe nach Marten de Vos, 1581

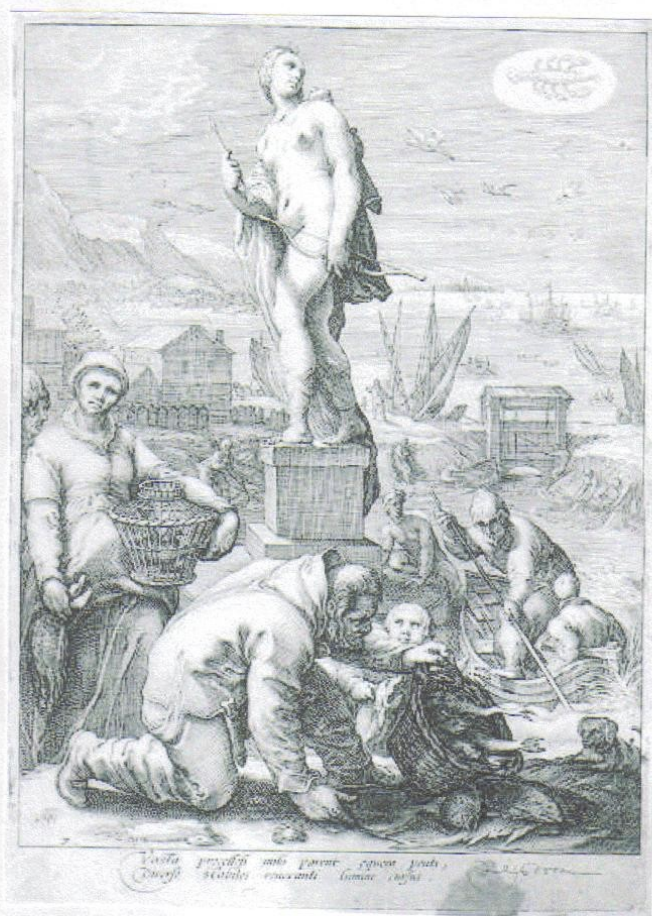


Abb. 56. Luna und ihre Kinder, aus der Kupferstichserie *Die sieben Planetengötter* von Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, 1596

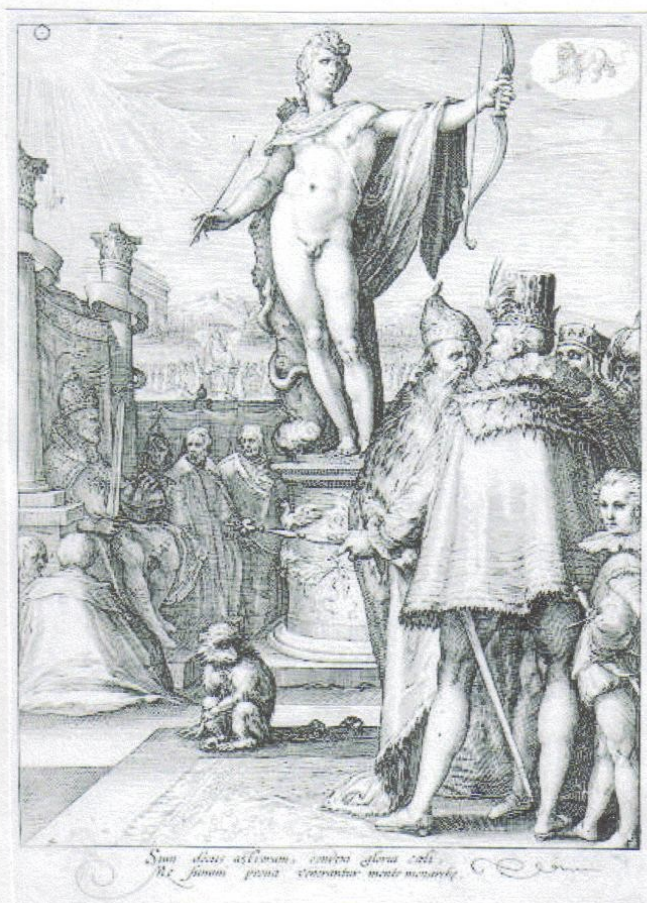


Abb. 57. Apoll und seine Kinder, aus der Kupferstichserie *Die sieben Planetengötter* von Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, 1596

Anmerkung der Autorin:

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

LEBENS LAUF

Ich, Aneta Bialecka, wurde am 7. April 1973 in Kutno (Polen) geboren. In den Jahren 1980-1988 besuche ich die Volksschule in meiner Geburtsstadt. Im Abschlussjahr bestehe ich die Aufnahmeprüfung und werde am Jan-Kasprowicz-Gymnasium in Kutno aufgenommen. Im ersten Schuljahr 1988/1989 nehme ich am Unterricht in Theatergeschichte teil, der in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Theater, Film und Fernsehen in Lodz als Pflichtfach angeboten wird. Im dritten Schuljahr 1990/1991 nehme ich an Übungen zur Filmanalyse teil. Darüberhinaus beteilige ich mich an Hörspielproduktionen, die im Schulradio gesendet werden, und nehme an zahlreichen Theaterworkshops teil. 1992 maturiere ich und bestehe die Aufnahmeprüfung in Polnischer Philologie mit Spezialisierung Theaterwissenschaft an der Universität Posen. 1993 übersiedle ich nach Wien und inskribiere an der Universität Wien Theaterwissenschaft als Hauptfach und Slawistik (Russisch) als Nebenfach. 1995 wechsele ich das Nebenfach, inskribiere Kunstgeschichte und vertiefe verstärkt meine Kenntnisse in Theatermediävistik durch das Einbeziehen von Bildquellen. Neben dem Studium arbeite ich freiberuflich als Regieassistentin, Dramaturgin, Übersetzerin und publiziere in polnischen Medien über kulturpolitische Themen (Medienpartizipation). Einem dreimonatigen Studienaufenthalt in Rom im Sommer 2000 mit Schwerpunkt Architektur der Renaissance und des Barock folgend, werde ich im Wintersemester 2000 als Tutorin an der Fachbibliothek für Theater-, Film- und Medienwissenschaft beschäftigt, ein Jahr später als Studienassistentin bis zum SS 2002. Gleichzeitig arbeite ich an der Buchpublikation *Das polnische Nationaltheater* (Janusz Pietkiewicz, Polski teatr narodowy, Warszawa 2002) mit, wo ich für Schauspieler-, Gastspiele- und Bildrecherchen in Wien verantwortlich bin. 2002 absolviere ich ein dreimonatiges Praktikum bei der Wiener Theatervernetzungseinrichtung *connecting-the-performing-arts*, wo ich für Recherchen und Implementierung technischer und organisatorischer Daten österreichischer Theaterhäuser und -festivals für die Verwendung in einer virtuellen Datenbank zuständig bin. In den Jahren 2003-2008 bin ich als Mitarbeiterin des Museums KunstHausWien, zuletzt als Supervisor tätig. Im Februar 2008 wird mir ein Studienabschluss-Stipendium der Stadt Wien zuerkannt, welches mir das Verfassen der vorliegenden Diplomarbeit ermöglichte.

Wien, August 2008