

„DIXIT INSIPIENS...“
SPÄTMITTELALTERLICHE TORHEITSBILDER AUS DEM BESITZ DES
BRUKENTHALMUSEUMS DIE BIRTHÄLMER NARRENBILDER
Siebenbürgische Kunst im Kontext eines europäischen Phänomens

Franck – Thomas ZIEGLER
FrankThomas.Ziegler@web.de

REZUMAT: IMAGISTICA NEBUNULUI DIN COLECȚIA MUZEULUI BRUKENTHAL ȘI BIERTAN (EVUL MEDIU TÂRZIU). ARTA TRANSILVĂNEANĂ ÎN CONTEXTUL CELEI EUROPENE.

În posesia Muzeului Brukenthal se află o ușă decorată și un fragment de fântână cu detalii sculptate datând din perioada dintre 1500–1530. Motivele decorative ale celor două piese nu au fost dezbătute până în ziua de azi în literatura de specialitate. Ele sunt identificate în studiul de față, ca purtând imagini de nebuni – motiv iconografic răspândit în arta Europei de vest contemporane. În acest șir de obiecte se încadrează și picturile din arcul de triumf al bisericii evanghelice din Biertan, subestimate la rândul lor ca „drolerii”.

Apariția funcției de avertizare față de păcat a nebunului provine din ideea medievală a antitezei dintre normalitate și nebunie. Prin anul 1480 se conturează un fenomen european de reprezentare a nebunului pe casa sfatului, fântâni orășenești sau în biserici, la care se aderă și Sibiul medieval. Imaginile de nebuni în biserica evanghelică din Biertan constituie un exemplu aparte și unic al iconografiei, deoarece sunt parte integrantă a programului iconografic al interiorului. Ele sunt plasate în acest fel, pentru a sublinia mesajul compoziției altarului principal, respectiv a vălului de post, atârnat în arcul de triumf în timpul postului mare înainte de Paști. S-a arătat, că înțelesul simbolic a imaginii nebunului în zona sacrală sau laică are rădăcini comune, care ulterior au fost adaptate funcției pe care o dețin. În concluzie, iconografia defel sacrală cât și profană a imaginii nebunului reflectă și ea îmbinarea naturală a acestor două categorii, deseori tratate independent de către receptorii zilei de azi.

Im Besitz des Geschichtsmuseums in Hermannstadt befindet sich eine Türe¹ mit Einlegearbeiten sowie das Fragment einer Steintrommel² mit vertikaler Mittelbohrung und feinem Figurenschmuck entlang der Außenwand, die mit dem Chorbogen der Birthälmer Pfarrkirche wohl eines gemeinsam haben: sie zeigen Bilder menschlicher Torheit im öffentlichen Raum der Gemeinden. In der eigentlichen Dimension ihrer symbolischen Aussage sind sie unterschätzt.

Die Türe (Abb. 1) befindet sich heute im ersten Stock des Verwaltungsbereiches des Brukenthalpalais und ist etwa in den 30er oder 40 er Jahren hin gebracht worden. Sie stammt ursprünglich aus dem Alten Rathaus, das zur Entstehungszeit der Türe um 1500 noch Privathaus war. Bis ins 20. Jahrhundert hinein wurde sie an ihrem Platz belassen und war somit auch seit der Benutzung des Hauskomplexes als Rathaus ab 1545 Teil von dessen Einrichtung – ein Umstand, der nicht weiter interessant wäre, würde er nicht mit einem weitläufigen Phänomen der städtischen Bildkultur korrelieren. Eingebildet in die Schnitzornamentik der oberen Türleiste liest man eine zweizeilige Sentenz in gotischer Minuskel:

Wer i(n) das gmach get un(n) nit dari(n) ze schafe(n)/ hat de(r) ma

¹ Albu 2002, Kat. Nr. 22, S. 27; Abb. 12. Register des Brukenthalmuseums Inv. Nr. M. 6543 / 15221.

² Register des Brukenthalmuseums Inv. Nr. n.n.

wol bli(ben) dy ds ich i(n) nit mt de(m) kolbe(n) lvs³

Der Spruch wird durch ein Bild in Schnitz- und Einlegearbeit begleitet, das die obere Spiegelfläche der Türe füllt. Eingerahmt von ornamentalem Rankenwerk, schreitet ein Wappenhalter im Lendenschurz barfuss von rechts nach links. Während er in der linken Hand einen kleinen Tartschenschild vorzeigt, hält seine rechte Hand einen gewaltigen Kolben oder einen entwurzelten Baum, dessen Laub sich ähnlich wie der Helmschmuck ins Rankenwerk des Bildes auflöst. Die Schildfläche ist blind, und nur noch in der Form des gespaltenen Schildes mit nach innen gekehrten Feldern besteht möglicherweise ein Hinweis auf den eventuellen Auftraggeber, Thomas Altenberger.⁴ Der Helm, der üblicherweise auf dem Schild sitzt, ist dem Wappenhalter gleich übergestülpt. Dieser sonderbaren Lösung gesellt sich eine weitere hinzu. Was auch immer sich ursprünglich hinter dieser Türe verborgen haben mag, das diesen „Wächter“⁵ notwendig machte, so scheinen in der Figur mit der gleichen Unvoreingenommenheit zwei Ikonographien ineinandergeblendet: jene des Wilden Mannes mit der des Toren. Während der Wilde Mann⁶ mit Kolben und Haar- oder Fellkleid im 16. Jh. eine äußerst beliebte Wappenhalterfigur blieb, ist die Figur des Narren als Warnfigur in zahlreichen Wohneinrichtungen der Zeit, aber gerade im Rahmen von Rathausikonographien ein häufigeres Motiv. Wenn man nun bedenkt, dass die beiden Gestalten in den Karnevalsziügen weiter geographischer Räume aufgrund ihrer „Gottesferne“ gemeinsam vertreten waren, wird diese Verschmelzung plausibler.⁷ Sollte die ursprüngliche Zugehörigkeit der Türe zum Alten Rathaus ihre Richtigkeit haben, so kann nun ein weiteres Beispiel den bekannteren Narrenbildern der frühneuzeitlichen Rathausikonographie beigelegt werden.

Die hier auftretende spezifische Ausstattung als entblößte Gestalt mit Lendentuch und Kolben stellt ein Stereotyp der mittelalterlichen Darstellung des Toren dar.⁸ Seine Symbolsprache speist sich keineswegs aus einer anekdotisch gemeinten Karikierung als grober Spaßmacher, sondern aus der theologischen Dimension des Verständnisses von Torheit im 16. Jahrhundert.

Ausgehend von der Gleichsetzung von sittlichem Fehlverhalten mit Unvernunft und törichter Gottesblindheit in der Bibel wird der Narr im Laufe des Spätmittelalters zum Inbegriff des menschlichen Sündenstandes, von Gotteslästerung und Uneinsichtigkeit gegenüber der Erlösungsverheißung Christi. Ein Weiser – ein „sapiens“ – war ein durch eine der sieben Gaben des Heiligen Geistes, die „sapientia“ oder „weisheit“, Erleuchteter, der nach Christi Lehre lebte und sie verbreitete. Ein törichter Narr hingegen – ein „stultus“ oder „insipiens“ verschließt sich dieser Gabe und leugnet die Existenz Gottes.⁹

Die Entwicklungsgeschichte des Narrenbildes von den frühen Darstellungen als der in Elend verharrender Mensch (Abb. 2) bis zur späteren Standarderscheinung im bekannten Kostüm des

³ Zit. n. Albu 2002, S. 28.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Grundlegend für die christliche Vorstellung des Wilden Mannes und der Wilden Frau war Augustinus' Beschreibung in *De Civitate Dei* (Buch XVI, Kap. 8). Dem Samen Adams entsprungen und aufrecht gehend, waren sie menschlich; aber sie glaubten nicht an Gott und lebten ihr Leben gemäß ihrer Instinkte. In der Folge entwickelte er sich zum Inbegriff von „allem, was außer menschlicher Kultur, Gemeinschaft, Sitte, und Norm stand, alles Dämonische, Roh-Natürliche, alles Untreue und Sittenlose, alles Wüste und Unangebaute, alles in die Irre gehende und Verwirrte, alles Fremdartige, Unheimliche“ (zit. n. Mezger 1991, S. 110). Trotz einer zunehmend humanistisch inspirierten positiven Wendung ins Bukolische (Aldorfer) im Sinne eines „edlen Wilden“ behielt er während des 16. Jahrhunderts die Konnotation des Bedrohlichen. Unter einer Wendung in das positive Bild gewaltiger Kraft ist der Wilde Mann seit dem 15. Jh. als Wappenhalter häufig. Die Publikationsliste ist umfangreich. Vgl.: Grössinger 2002, S. 132 ff.; Johannsmeier 1984, S. 67ff.

⁷ Zu den Figuren der Fastnacht siehe Mezger 1991, S. 105 ff; Moser 1986, S. 137 ff. Moser erklärt sowohl die Entstehung des Festkomplexes der Fastenzeit als auch das Figurenrepertoire der Fastnachtsumzüge durch die Übertragung des Zweistaatenmodells von Augustinus auf das Kalendersystem und auf die traditionellen Rollentypen. Werner Mezger weist die Ausschließlichkeit dieser Erklärung zurück. Siehe Mezger 1991, S. 509 ff.

⁸ Zur Narrenidee in Spätmittelalter und Früher Neuzeit siehe Burke 1985; Moser 1986; Mezger 1991.

⁹ Köhlmoosetal 1974 ff., Bd. XXXV, S. 478ff.; Mezger 1991, S. 75ff.

Hofnarren mit Szepter und Schellenkappe lässt sich vor allem in frühen illuminierten Psalterhandschriften jeweils zum Beginn von Psalm 52 verfolgen, der mit den Worten beginnt: „Dixit insipiens in corde suo: non est Deus“ (Der Narr sprach in seinem Herzen: es gibt keinen Gott). Diese Bibelstelle bleibt für den Narrenbegriff, wie sehr sich auch die Vorstellungen vom Narren unter Hinzufügung verschiedener Epitheta in zahlreiche Untertypen aufspalten, konstitutiv. Narrheit wurde im Anschluss an diese Bibelstelle als Ausdruck der Gottlosigkeit betrachtet und auch dargestellt. In den Illuminationen zum Psalm 52 werden der Törichte und der Weise einander im Habitus antithetisch gegenübergestellt: Der Königsrobe des Königs steht die ärmliche Kleidung des Narren gegenüber; das Königszepter findet im Kolben des rohen Menschen sein Gegenüber, usw. Im Laufe des Spätmittelalters findet die Gestalt des Narren mit Schellenkappe und Marotte an dieser Stelle ihre gängigste Ausprägung.¹⁰

Von hier aus wird der Narr zum Inbegriff für alles Sündhafte und Vernunftwidrige und zu einer didaktischen Warnfigur im Rahmen jener moralsatirischen Schriften entwickelt, die sich am Vorabend der Reformation offen gegen Missstände in Kirche und Gesellschaft aussprachen. Hier wurde die Figur benutzt, um ein kosmisch ausgebreitetes Spektrum an Fehlverhalten und Lasterhaftigkeit breitenwirksam zu brandmarken.¹¹

Die eher Türschnitzerei wendet die Figur ins Burleske und nimmt ihr die theologische Schärfe. Ihre bleibende Eignung als Türe eines Rathausraumes ergibt sich aus der spätmittelalterlichen Vorstellung vom Rathaus als Sitz richterlicher Weisheit.

Die Figur steht in dem breiteren Kontext einer Häufung von Narrenbildern an spätmittelalterlichen Rathäusern. Während auf kunsthistorischer Seite hier eine Forschungslücke besteht, und z.B. für den Fall des Figurenfrieses an der Südfassade des Breslauer Rathauses nur eine lose Beziehung zum städtischen Fastnachtsbrauchtum vermutet wurde, lässt sich die Warnbildfunktion des Narren im Rahmen der Rathausarchitektur nicht nur durch einen Hinweis auf die häufigeren Tugend- und Lasterzyklen an Rathäusern, sondern auch in direkten Zusammenhang mit der Ausstrahlung des oben erläuterten Narrenbildes auf die mittelalterliche Rechtsprechung bringen.¹² Straftaten, die als vernunftwidrig empfunden wurden, zum Beispiel die unter Alkoholeinfluss verübten geringeren Rechtsvergehen, konnten selbst in der juristischen Sprache als „Torheiten“ bezeichnet werden und deswegen eine gesonderte Behandlung erhalten, die oft eine kuriose Prüfung des gesunden Menschenverstandes des Delinquenten beinhaltet.¹³ Diese Analogie findet sich bereits innerhalb früherer Rechtshandschriften des Sachsenspiegels bis hin zu städtischen Rechtsordnungen des ausgehenden Mittelalters auch ins Bild gesetzt. Die Illustrationen zum Krakauer Rechtscodex des Balthasar Beheim von 1505 benutzen die Figur des Narren keineswegs, wie Jan Harasimowicz meint, als „narrische Akzente“¹⁴, sondern um die Warnung vor Betrugereien und Unsitten, die den verschiedenen Berufsgruppen gerne nachgesagt wurden, bildlich zu formulieren.¹⁵ Gleichzeitig gibt es seit dem 14.-15. Jh. vermehrt Hinweise darauf, dass Schandsäulen und Prangerstellen beim Rathaus, sogenannte Narrenkarzer und -käfige, eingerichtet wurden. Narrenbilder bezeichneten, wie im Nördlinger Alten Rathaus, gelegentlich solche Stellen.¹⁶

In Breslau stand offenbar schon im 15. Jh. ein Käfig beim Rathaus, das sogenannte *Zeisigengebauer*, in dem Trunkenbolde eingesperrt wurden.¹⁷ Just vom Ende des 15. Jahrhunderts datieren einige Beispiele von Narrendarstellungen im Breslauer Rathausinneren, eine frühe in

¹⁰ Zur Rolle v. Ps. 52. siehe auch Gross 9.-13. Sept. 1998; Vavra 1999, 273 ff; Gross 1990, S. 58ff.

¹¹ Sebastian Brant (Narrenschiff, 1494), Thomas Murner (Narrenbeschwoerung, 1512), Erasmus von Rotterdam (Laus stultitiae, 1511) (Erstausg.). Könneker 1966.

¹² Der allgemeine Bezug zur Fastnacht ist natürlich gegeben, aber nicht nur auf einer deskriptiven Ebene, sondern in der Grundidee des Narren. Dazu keine Äußerung bei Harasimowicz 2002, S. 403ff.

¹³ Über die Vorstellung des Toren in juristischen Schriften und die dortigen Abbildungen siehe Gross 1990, S. 82ff.

¹⁴ Harasimowicz 2002, S. 405.

¹⁵ Hayduk 1988; Estreicher 1933, S. 199-244; Winkler 1941.

¹⁶ Gross 1990 S. 92ff. Eine Zusammenfassung der engen künstlerischen Beziehungen zwischen Süddeutschland und Siebenbürgen in Guy Marica 1996, Bd. 38, S. 9ff.; siehe auch: Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation, Eberhard - Osteneck: Narr. In: LCI, Bd. III, S. 314ff.

¹⁷ *Ibidem*.

einem Schlussstein (Abb. 3) und einige spätere an der Südfassade. Während für die verlorengegangenen Wandmalereien in Höhe des ersten Geschosses ein Narrenbild nur noch durch Dokumentationszeichnungen belegt ist, ist ein weiteres im Figurenfries des Kranzgesimses erst kürzlich als Schlüsselfigur erkannt, aber nicht auf die Verbindung mit dem Funktionsrahmen des Rathauses hin abgeklopft worden.¹⁸ Die zahlreichen genrehaften Einzelszenen des Frieses sind unterschiedlichen Kontexten und Vorlagen entnommen und ließen sich bislang zu keinem Gesamtprogramm¹⁹ zusammenfügen. Die Addition von Tierbildern, Szenen von Raufhandel und solche von exemplarischen Edelmut deuten aber darauf hin, dass hier – in nicht allzu strenger Zusammenstellung – ein Figurenprogramm mit antithetischen Gegenüberstellungen positiver und negativer *exempla* eine gesellschaftskritische Spitze entwickelt: Wenn sich die satirische Bildsprache der moralisierenden Tierallegorese²⁰ der christlichen Tradition und, noch viel eher, jene der Reineke-Fuchs-Tierepen²¹ einerseits bedient, so tritt andererseits der Heilige Georg als Überwinder der Bestie als positives Beispiel auf. In der Schlüsselfigur des Narren wird sowohl die Sündhaftigkeit dieser Welt als auch die Funktion des Gebäudes als Sitz der Rechtsprechung über jene fassbar. Selbst Narrenbilder dieser scheinbar rein burlesken Form müssen als durch die juristische Konnotation legitimierte Schlüsselfiguren gesehen werden, auch wenn sie sich nicht direkt mit einer entsprechenden architektonischen Einrichtung der Narrenkarzer auf absolut direkte Weise erklären lassen.

Mit dem Transfer der Narrenikonographie aus den privaten Bildmedien in die Repräsentationsräume der städtischen Gemeinschaft nimmt die geschnitzte Türe des alten Hermannstädter Rathauses letztlich an einem ausgreifenderen Phänomen teil, dass insofern zweifach von Bedeutung ist, als es einen - bislang nicht betrachteten - Wandel der Ikonographien im öffentlichen Raum bedeutet, als auch ein schlagendes Beispiel gegen gängige kunsthistorische Etikettierungen bestimmter Lebensräume als *Sakral* und *Profan* ist und damit ein Grundproblem eindeutig entscheidet: den Anachronismus der Projektion dieser modernen Unterscheidung auf das spätmittelalterliche Bildschaffen.²²

Es ist zunächst allgemein zu beobachten, dass auch im öffentlichen Raum vom 15. zum 16. Jahrhundert die Bedeutungsverschiebung des Narrenbildes in der Druckgraphik mit der Verlagerung der Verwendung als Schlüsselfigur der falschen Minne zu jener als nachdrücklich theologisch determinierter moraldidaktischer Figur stattfindet, wie sie bei Sebastian Brant entwickelt wird.²³ Die sukzessive Hochkonjunktur des öffentlichen Narrenbildes läuft parallel zur

¹⁸ Harasimowicz 2002, S. 405ff

¹⁹ Am Gurtgesims von Osten nach Westen: Löwe von Hunden umringt, liegender Hirsch, Wolf und Bär, Fuchs und Storch, Löwe ein Reh verzehrend, zwei Bären, ein Affenpaar, zwei Hirschkühe, eine als Opfer eines Ungeheuers, äsender Hirsch, zwei Bären noch einmal, Tötung des Einhorns mit Jungfrau, zwei Musikanten zu Seiten eines Bierkrugs, Raufszene mit Bewaffneten, eine weitere Raufgruppe; am Mittlererker über dem Schweidnitzer Keller zwei Ringer und ein Brettspielerpaar. Westlich davon Fuchs und Hahn, Löwe und Ungeheuer, Kampf mit einem Drachen, Löwe und Bär, Jäger und Hunde auf Hirschjagd. Am Kranzgesims von Osten nach Westen: trotterender Bär, äsender Hirsch, Jäger zu Pferde hinter Schalenwild, Mann seine Frau in einer dreirädrigen Karre schiebend, schreitender Narr, westlich des Mittlererkers: St. Georg als Drachentöter mit Jungfrau, zwei Ritter im Turnierspiel, zwei Fechterpaare, Raufszene von vier Männern, kämpfende Adler, Holzfäller mit Hund und Gänse im Rückentuch tragender Frau, scheltende Frau im Korb von zwei Männern fortgeschleift, ein Marktweib mit Huhn und ausgelegtem Gemüse. Vgl. Bimler 1941, S. 40ff.

²⁰ Siehe v.a. Leibbrand d 1988. Die Tiermasken des Karnevals zehren ebenfalls von dieser Tradition. Mezger 1991, S. 140ff.

²¹ Das Thema von Gerechtigkeit und Gerichtsbarkeit steht im Zentrum des Epos. Erstausgabe in niederdeutscher Sprache „Reynke de Vos“ in Lübeck, 1498; eine weitere Auflage 1517 in Rostock.. Siehe: Reynke de Vos. Nach der Lübecker Ausgabe von 1498. Einleitung und ins Neuhochdt. Übers. v. Gernert 1987; Kehne 1992; Tierepik und Tierallegorese 2004; Menke 1992.

²² Vgl. die Beiträge in: *Literatur und Wandmalerei* 2005; darin v. a. Saurma – Jeltsch, S. 283ff; Signori, Vgl. auch die Diskussion der Problematik in den Beiträgen: *Zwischen Gotteshaus* 2004.

²³ Wolter –von dem Knesebeck 2005, S. 479ff.; Pokorny 2004, S. 30ff. Vgl auch das Fragment einer Wandmalerei mit tanzendem Paar und Narr, aus der Táncsics Mihály utca Nr. 24 (Höhe: 113 cm; Breite: 165 cm). Es stammt allerdings von der Wandinnenseite. Történeti Múzeum Budapest, Inv. Nr. 676.

Blütezeit der Narrenliteratur und der großen Stadtfastnachten 1490 – 1550 an und nimmt die zentralen Plätze städtischer Repräsentation ein: Rathaus, Kirche, und Marktbrunnen.

Von hier aus kann zunächst erwogen werden, ob nicht auch das zylinderförmige Bruchstück mit feiner Bildhauerarbeit im Historischen Museum Hermannstadt (Abb. 4) relevante ikonographische Motive aufweist. Das Fragment ist im August 1907 auf eine Initiative Victor Roths hin ins Museum verbracht worden und befand sich zu diesem Zeitpunkt noch *in situ* neben einem Stallgebäude aus dem 16. Jh. auf dem Anwesen der Bethlen in Klossdorf /Bethlenszentmiklós. Der Eintrag im Museumsregister beschreibt das Fragment als Teil des Brunnenstockes eines Stock- bzw. Säulenbrunnens.²⁴ Die umlaufende Wand des Fragmentes zeigt vier gemeißelte Männerköpfe, deren Hinterhäupter mit der Säule verschmelzen und derart aneinandergelehnt sind, dass die Gesichter nach vier Himmelsrichtungen blicken.

Die Abbruchkante unterhalb der Oberlippe hängt mit den ehemals vier Ausgussrohren in den Mundöffnungen zusammen.

Der handschriftliche Eintrag in das Museumsregister identifiziert alle vier Männerköpfe mit Kriegern „slawischen Typs“. Dank einer auf hohe Aussagekraft der Dokumentation bedachten Museumsarbeit befindet sich rechts neben dem handschriftlichen Text eine einfache, skizzierte Ansicht des Brunnenfragmentes, die bezeichnenderweise aber nur jene beiden Gesichter darstellt, an denen die zur Identifikation herangezogenen Schnauzbärte und, zu Seiten der Köpfe, Zöpfe deutlich erkennbar sind. Die andern beiden, formal abweichenden Gesichter sind in der Zeichnung nicht berücksichtigt, vermutlich, weil ihre Erscheinung rätselhafter und der Identifikation nicht dienlich war. Sie sind mit Midasohren versehen, die einem stereotypen Formmuster²⁵ entsprechen. Es handelt sich dabei auf keinen Fall um den hochgeklappten Wangenschutz von Kriegerhelmen. Die Interpretation als Satyrn wird durch die kronenartigen Bekränzungen oberhalb der Stirn konterkariert, die tatsächlich eine Midaskrone meinen. Gerade Midas, im Anschluss an Ovids Erzählung im Verständnis der Zeit ein Erz Narr und exemplum der *perversa iudicia* (Abb. 5), schlägt hier wieder den Bogen zu einer mit der Gerichtsbarkeit verbundenen Ikonographie.²⁶

Die Plausibilität der hier unterbreiteten Stossrichtung kann aber zusätzlich durch den Verweis auf die fundamentale Idee des Narrenbrunnens gestützt werden. Sie ist eines der kanonischen Modelle der Narrenlehre, mit der sie sich der Heilslehre antithetisch gegenüberstellt. Wie das Narrenschiff als Gegenbild zum Bild des Heilsschiffes aufgefasst wurde, der Narr als Gegenspieler Christi, die Narrentorkel als Gegenentwurf zum Bild von Christus in der Torkel entwickelt wurden, ist das Modell des Narrenbrunnens als Gegenbild zum Heilsbrunnen Christi gemeint. Darüber hinaus persifliert der Narrenbrunnen utopische Brunnenmodelle wie den des Jung- und des Minnebrunnens.²⁷ Im Einzelfall wird die Aussage des Brunnens selbstverständlich unterschiedlich gewichtet. Der Narrenbrunnen im badischen Ettlingen von 1549 wird beispielsweise durch eine Narrenfigur mit einer Schrifttafel bekrönt, die den Narren in diesem Fall als Vanitasboten ausweist.²⁸ Die Warnung vor der Endlichkeit der Welt muss hier vor der topographischen Einbettung auf dem Marktplatz, im Brennpunkt des Geschäftslebens gesehen werden, dort also, wo Händler und Käufer um irdischen Besitz feilschten.

Im Falle des Klossdorfer Gesamtprogramms kann hier noch keine endgültige Deutung angeboten werden. Bei unserem Beispiel ist die Einbettung eines Brunnens mit dem mythologischen Motiv in eine ländliche Umgebung allerdings sehr wohl denkbar, denn Midas ist eine der tragischen Hauptfiguren der bukolischen Dichtung des 16. Jahrhunderts. Es kann erwogen werden, ob die beiden Gesichter mit Zopffrisur Gestalten – oder eine Gestalt – der Midasmythen meinen und sich dadurch die genauere Aussage des Fragmentes erschließen lässt

²⁴ Historisches Museum Hermannstadt, Inv. Nr. M 5929 (alte Inv. Nr. 1693): Höhe 200, Breite 290 cm. 16. Jh. Übergeben von der Presbyterial-Commission am 06. August 1907. Alle Angaben gemäß Museumsregister. Mein großer Dank für die Bereitstellung der Daten geht an Frau Dr. Maria Ordeanu, Brukenthalmuseum, Kunstgalerie.

²⁵ Zu den Eselsohren als Zeichen der Torheit und zum Bezug zu Midas siehe Mezger 1991, S. 237ff.

²⁶ Hilliard 1972, S. 243ff., insbes. S. 253.

²⁷ Zum Narrenbrunnen siehe Frank – Schade 1998, S. 197-212; Mezger 1991, S. 357ff.

²⁸ Mezger 1991, S. 460ff.

Während sich in den ersten beiden Fällen die Bezugfelder aufgrund der Zerschlagung der historischen Zusammenhänge nur schematisch umreißen lassen, sind die Narrenbilder in der BIRTHÄLMER Kirche *in situ* erhalten und können nicht nur als Warnbilder, sondern in ihrer beispiellosen Positionierung als explizit in den Kultus eingebunden und in ein bemerkenswertes konzeptionelles Beziehungsgeflecht zu der Ikonographie des Kirchenraums gesetzt erkannt werden. Im Zuge von Restaurierungsarbeiten zwischen 1980 und 1991 ist auf dem Chorbogen der BIRTHÄLMER Hallenkirche eine Inschrift²⁹ samt zweier Narrenfiguren entdeckt worden, deren Gesichtsfelder auf die Gewölbekonsolen zu Seiten des Chorbogens aufgemalt sind. Da es über die Restaurierung der Narren keine angemessene Dokumentation zu geben scheint, lässt sich über das Verhältnis von Befund und Retusche ebenso wenig sagen wie über den genauen Zeitpunkt der Übermalung.³⁰ Die Gestaltung von Gewölbekonsolen als Masken oder Gesichter ist im Kokelland zwar in mehreren Kirchen vorgeprägt, z.B. im benachbarten Reichesdorf oder in Bogeschdorf. Diese Konsolen gehören aber nicht zur gleichen ikonographischen Tradition und sind außerdem früher zu datieren. Gemeinsamer Nenner ist hier möglicherweise ausschließlich „die dienende Funktion des durch das Christentum bezwungenen Dämons“.³¹ Dass die BIRTHÄLMER Narren wohl Fragmente einer ursprünglich weitläufigeren Ausmalung der Kirche sind, wird durch den Vergleich mit den reichen Spuren von Wandmalereien in diesen sächsischen Kirchen nahegelegt und verleiht jedem heutigen Deutungsversuch zugegebenermaßen hypothetischen Charakter.

Während die Triumphbogeninschrift selbst wegen ihrer Aufschlüsse für die Bauchronologie bereits Aufmerksamkeit erhalten hat, konnten die Narren weder mit jener noch mit anderen Ausstattungsgegenständen in Zusammenhang gebracht werden und wurden vermutlich deswegen beiläufig als „Drölerien“ bezeichnet – womit eine rein dekorative Funktion veranschlagt war und das Interesse für sie jäh abbrach. Die jüngste Monografie über den Ort übernimmt die Bezeichnung und geht im Abbildungsteil noch einen Schritt weiter: die Abbildung des Triumphbogens kann auf die „Drölerien“ offenbar verzichten, denn das Foto der Inschrift ist oberhalb der Narrenkappen beschnitten.³² Das in der Inschrift genannte Datum, „anno domini natalis 1522“, wird auch vermutlich für die Entstehung der Narren Gültigkeit haben.³³ Die Narrenbilder werden wohl auch von derselben Person, dem dort genannten Magister Lukas, veranlasst worden sein. Magister Lukas hat an der Kirche wesentliche Bauschritte eingeleitet und die Vollendung des Bauwerkes überwacht. Wie ein Rechnungsbuch belegt, ist das Langhaus zu seiner Amtszeit entstanden.³⁴ Weil von ihm auch die Ausstattung der Nord- und Südeingänge der Kirche mit Renaissance-Portalen veranlasst worden ist, hat Kinga German ihm bereits „einen möglicherweise humanistisch geprägten Horizont“³⁵ zugeschrieben. In den Narrenbildern hat sich der eindrucksvolle Beleg für

²⁹ „Anno domini natalis 1522. Erecta est hec edis sacra, ac instituta impendiis venerabilis doctissimi iohannis, qui tum parochiani hic fongebatur munere quem tandem eiusdem nepos magister lucas subsecutus, eandem ex sua legatione testamentali finire per industriam iacobi cementarii civis cibiani, curavit“ („Im Jahre des Herrn 1522. Errichtet und ausgestattet ist dieses heilige Gotteshaus auf Kosten des Baccalaureus Johannes, der damals hier das Amt eines Pfarrherrn ausübte. Ihm folgt schließlich sein Verwandter (Neffe) Magister Lukas nach, der aufgrund seiner testamentarischen Verfügung dieses Gotteshaus durch die fleißige Arbeit des Maurers Jacobus, eines Bürgers aus Hermannstadt, vollenden ließ.“). Übers. German 2004, S. 226. Hier auch die jüngste Zusammenfassung der Forschungsliteratur zur BIRTHÄLMER Kirche.

³⁰ Die Daten der Restaurierungsarbeiten in Fabini 1998, S. 62ff.; 1992, S. 16-20.

³¹ Diese Einschätzung für Monster- und Fratzenarstellungen als Gewölbeträger in Seibert 1968 ff., Bd. I, S. 195ff. Die blasphemische Geste der herausgestreckten Zunge unterstreicht die pejorative Bedeutung. Vgl. den Narren auf dem Altar in Salzwedel, a.a.O., S. 13. Zur Ikonographie vgl. Anderson 1993.

³² Nägler 2004, die Bez. Drölerie S. 230, die Abb. S. 393. Die Fresken des „Katholischen Turmes“ sind im Gegensatz zu den Narrendarstellungen bereits mehrfach besprochen, zuletzt in Reisinger 1991, S. 211-221; vgl. auch German 2004, S. 229.

³³ „Zu diesem Zeitpunkt gehörte BIRTHÄLM zu den größten Ortschaften der „Zwei Stühle“, war Teil des Mediascher Kapitels und befand sich auf „Freiem Königsboden“. Gleichzeitig wies es eine der größten Bevölkerungsdichten auf und erbrachte die höchsten Steuerleistungen der Region“ zit. n. German 2004, S. 225.

³⁴ *Ibidem* S. 230.

³⁵ *Ibidem*.

diesen intellektuellen Horizont ebenso wie eines der wenigen Beispiele humanistisch-vorreformatorischer Bilddidaxe an einem Sakralbau in Siebenbürgen erhalten.³⁶

Narrenbilder gibt es auch in anderen Kircheninterieurs des Spätmittelalters, jedoch sind sie anders positioniert. Im Bildprogramm des Südschiffes im Rottweiler Heilig-Kreuz-Münster (fertiggestellt 1497) sind Gewölbekonsolen mit Narr, Teufel und Wilden Leuten verziert. Werner Mezger geht sicher richtig in der Annahme, dass hier jene Gegenwelt zum Reich Christi gemeint ist, die auch in den Fastnachtsumzügen für eine begrenzte Periode im Kirchenjahr inszeniert wurde.³⁷ In Öhringen ist der Narr dem Tod gegenübergestellt.³⁸ In dieser Konstellation aus der Zeit um 1500 besteht eine Vorwegnahme des BIRTHÄLMER Bezugsrahmens: die Torheit des Sündenstandes mündet gemäß des Pauluswortes in den Tod – „stipendium enim peccati mors“.³⁹

Dennoch ist der Grund für den spezifischen Ort des Programms nicht genannt. Im Gegensatz zu den Narren in BIRTHÄLM sind diese Beispiele in Seitenkapellen angebracht, deren Ausgangsfunktion nicht bekannt ist. Entsprechend ist z.B. über die ursprünglichen Konstellationen der Programme, u.U. in Zusammenhang mit einem Kapellenaltar, und über den Rezipientenkreis keine Aussage gemacht worden. Die Frage nach der Funktion ist bislang noch nicht zur Genüge erklärt worden.⁴⁰

Für den Fall der BIRTHÄLMER Fresken kann aber eine weitergehende Aussage getroffen werden.

Das Anbringen von Bildern in spätmittelalterlichen Kirchenräumen bewegt sich in einem Spannungsgefüge⁴¹ aus liturgischen, volksdidaktischen und Repräsentationsbedürfnissen, die für die Narrenbilder in BIRTHÄLM aufgedeckt werden können.

Die Kombination von Stifterinschrift, Wappen und Narrenkonsolen könnte sich als Gesamtkonzept in eine kunsthistorische Tradition einreihen lassen. Im Falle von Bildausstattungen hochmittelalterlicher Wohnbauten in Basel und Zürich sind die heraldischen Ausstattungen aus

³⁶ Zur Beteiligung von Siebenbürgern am humanistischen Korrespondenznetz siehe Schwob 1975, S. 81ff.; Klein 1965, S. 25 - 42. Luther und Siebenbürgen. Ausstrahlungen von Reformation und Humanismus nach Südosteuropa. Weber G., R. 1985; Deutschland und Ungarn in ihren Bildungs- und Wissenschaftsbeziehungen während der Renaissance, hrsg. v. Kühmann - Schinding 1999. Zum Humanismus im Königreich Ungarn siehe: die Beiträge in *W i e n / Z a c h a a. a. O.*; Királyb 1995 (Humanizmus és reformáció, Bd.22). Fazekas 2005, S. 343 ff.; vgl. auch S. 235ff. Zuletzt ist die Forschung zur Vermittlerrolle des Jagiellonenhofes zusammengefasst in: Habsburg Mária. Mohács özvegye. A királyné és udvara 1521-1531, hrsg. v. Réthelyi - Romhányi et alii 2005, S. 190-203.

³⁷ Mezger 1982; Mezger 1991, S. 108ff.

³⁸ Mezger 1991, S. 444ff.

³⁹ Als Gegenpol zur Welt Gottes wurde die „Verkehrte Welt“ in die kirchlichen Ausstattungsprogramme aufgenommen. Eine profunde Studie z. Chorgestühlplastik v. Kempkens 1999, S. 309-340; Mezger a.a.O., Abb. 245a, S. 446.

⁴⁰ Dabei handelt es sich um ein auffälliges Forschungsproblem. Zur Frage, ob die malerische Ausstattung von Kirchenräumen „eine völlig eigenständige Welt darstellt oder nicht zugleich Bezug auf Ordnungskriterien nimmt, die sich aus der Raumnutzung ergeben, im Kirchenraum also vorrangig aus liturgischen Abläufen, ist die Forschungslage eher dürftig. Bereits die Fragestellung scheint nicht besonders fruchtbar zu sein. Orientierung narrativer Abläufe und hierarchischer Kompositionen auf den Ort des Hauptaltars hin ist so ziemlich der einzig grundsätzliche Aspekt, der die Bilderwelt ordnete, bestenfalls differenziert durch die bautypologische Unterscheidung von Haupt- und Seitenschiffen, Vierung und Querschiffarmen, schließlich Chorraum. Nur punktuell begegnen uns bestimmte Einzelbezüge, die ihre Begründung jedoch eher aus speziellen Voraussetzungen als aus allgemein liturgischen Bezugstraditionen erfahren.“ Zit. n. Meckseper 2005, S. 257. Auch hier wird die Orientierung kirchlicher Bildausstattung auf den Altar hin abgewogen gegen eine Platzierung, die anderen Maßgaben entspricht.

⁴¹ „Es erweist sich mehr und mehr, dass die räumliche Struktur von Kirchenräumen nicht ausschließlich durch liturgische Vorgaben definiert wurde, liturgische Abläufe sich vielmehr vorgegebenen Raumsystemen anpassten und dies von Fall zu Fall höchst unterschiedlich. ... Haben wir uns bisher mit Bildsystemen befasst, die einen Kirchenraum insgesamt umfassen, muss doch nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass zu allen Zeiten des Mittelalters auch unzusammenhängende Einzelbilder im Sinne von Motiv- und Andachtsbildern, sowohl szenisch-erzählend wie hierarchisch-statisch strukturiert, eine Rolle gespielt haben. Zur verstärkten Ablösung des Kirchenraums insgesamt umfassender Bildsysteme kam es in spätmittelalterlicher Zeit, zu der wir eine steigende Pluralisierung von Auftraggebern und Individualisierung von Andachtsformen fassen. Vor allem in den städtischen Pfarrkirchen, aber auch in den Kirchen der Bettelorden stifteten Patrizier, Gilden, Zünfte und Bruderschaften einzelne Kapellen aus oder stifteten Andachtsbilder. Ihre jeweiligen Orte innerhalb der Topographie des kirchlichen Raums waren zwar nach bestimmten, jedoch kaum einmal schriftlich fixierten Regeln differenziert, scheinen darin aber primär unterschiedliche gesellschaftliche Ränge und finanzielle Möglichkeiten der Auftraggeber zu spiegeln“ Zit. n. Meckseper 2005, S. 257f. Meckseper betont die soziale Repräsentationsfunktion – verallgemeinernd – als „primär“ zu stark.

historischen (und phantastischen) Wappen – mit ihrem ikonographischen „internationalen, phantastischen oder sogar mythologischen Beziehungsnetz“ und einer möglichen Berücksichtigung heilsgeschichtlicher Elemente - durch „Grotesken und Monsterwesen“ ergänzt. Damit würden die „Wappen mit ihrer nach unserem Verständnis noch rationalen Systematik ... ein Teil der phantastischen und unverständlichen Welt der Dämonen, Monster und Mischwesen.“⁴² Natürlich besteht noch Präzisierungsbedarf für diese Beobachtung. Will man diese Zuordnung als „topische“ Koppelungsformel bezeichnen und die Narrenbilder in die Reihe dieser Gestalten stellen, so mag die Birthälmer Kombination von Stifterinschrift und Narrenbilder als Bildensemble möglicherweise auf Formel zurückgreifen - und sie im Kirchenraum mit angemessenem Inhalt füllen.

Für die folgenden Gedankenzüge ist es besonders wichtig, dass der Narr in der zeitgenössischen Vorstellung aufgrund seiner Uneinsichtigkeit und Sündhaftigkeit vom Heilsgeschehen ausgeschlossen bleibt - und folglich den „ewigen“ Tod erleidet.

Den neutestamentarischen Ausgangspunkt für die Erbsündenlehre bietet Paulus im Römerbrief, besonders in Röm 5, 12-21. Er konstituiert darin den weitreichenden Gedanken, dass mit der Erbsünde erst der Tod in die Welt gekommen sei: „Stipendium enim peccati mors“: Tod ist der Sünde Sold. (Röm 6, 23).⁴³ Die entscheidende Ausformulierung dieses Gedankens, der in die mittelalterliche Erbsündenlehre einfließt, stammt von Augustinus. Der Kirchenvater kann die Unheilssituation des Menschen auf Erden, geprägt durch Sterblichkeit und Konkupiszenz (Begierde), nicht anders als durch die Sündenbelastung erklären. Die Konkupiszenz ist das hervorstechendste Merkmal des „Todes der Seele“, der „mors animae“ (*De civitate Dei* XIII 2), die das Wesen der Erbsünde ausmacht.

An Augustinus anknüpfend, wurde in der Folge stets sorgfältig zwischen „dem „zeitlichen Tod“ des Gerechten, der die Zuversicht künftiger Erlösung in sich birgt, und dem „ewigen Tod“ des Sünders, der immerwährende Verdammnis nach sich zieht“⁴⁴, unterschieden.

Diese

„dogmatische Grundannahme, die das menschliche Leben auf eine jenseitige Perspektive bezieht mit der endzeitlichen Entscheidung zwischen „Ewigem Leben“ und „Ewigem Tod““,

ist

„Ausgangspunkt der christlichen Todesdarstellung ... Durch die ganze Kunstgeschichte wirkt sich diese fundamentale Verschränkung zwischen dem „ersten“ (zeitlichen, körperlichen) und dem „zweiten“ (ewigen, seelischen) Tod produktions- wie rezeptionsästhetisch aus.“⁴⁵

Der Aufruf einer Verwahrung vor der Gefahr des plötzlichen Todes, der „*mors repentina*“ oder „*mors improvisa*“, der die Menschen jäh und unvorbereitet – ohne die Sterbesakramente zu erhalten - traf, war mit eine der Hauptsorgen der sterbedidaktischen Schriften des ausgehenden Mittelalters.

Da der Narr das Verfehlen dieser Hoffnung vor Augen führt, rückt sein Bild in die Nähe jener Bildbereiche, die dem Gläubigen die Notwendigkeit der rechtzeitigen Rückkehr zu Gott durch rechtzeitige Reinigung von seinen Sünden vor Augen führte: der Komplex der „Letzten Dinge“, der *crux invicta*, des Totentanzes, oder die Sterbekunst.

Die besondere Betroffenheit der Torheit durch die Drohung des „ewigen“ Todes ergibt sich durch die explizite Verbindung von Torheit und Erbsünde. Am nachhaltigsten verbildlicht diese Idee ein Holzschnitt aus dem Werk eines flämischen Humanisten, Josse Bade aus Gent, das um 1500 im Druck erschien (Abb. 8). Der Titel „*La grant nef des folles*“ ist an Sebastian Brants Narrenschiff

42 Zit. n. Saurma – Jeltsch 2005, S.284.

43 Vgl. Hoheisel et al.: Buße, Reformationszeit. In: Lexikon für Theologie und Kirche (Kurzt.: LThK). Begr. v. Michael Buchberger (2., völlig neu bearbeitete Aufl.). Höfer 1957 ff., Bd. II, S. 824ff.; auch: Köster 1982, S. 57 ff.; Schäfer: 1984; Kunz 1980; Theobald et alii 1984, S. 11ff.

44 Zit. Mezger 1991, S. 419.

45 Hoffmann, S. 635 ff.

angelehnt.⁴⁶ Der Sündenfall findet hier direkt im Narrenschiff statt. Die heilsgeschichtliche Auflösung der Erbsünde durch Maria wird in dem bekannten Wort „Eva causa mortis, Maria causa salutis“ gefasst. Erwartungsgemäß wird dem Narrenschiff im gleichen Buch in typologischer Gegenüberstellung der positive Antitypus des „göttlichen Schiffs“, „*la nef divine*“ gegenübergestellt, auf dem der Mastbaum durch ein Kreuz ersetzt ist, unter dem nicht mehr Adam und Eva, sondern Maria als die „neue Eva“ und Johannes stehen.

Dass der Sündenfall als katastrophale *Torheit* verstanden wurde, machte letztere im theologischen Denken zur entscheidenden Voraussetzung für Sterblichkeit und Sündhaftigkeit. Für den Toren selbst gibt es, wie Sebastian Brant im 106. Kapitel des Narrenschiffes formuliert, keine Hoffnung mehr:

„Wenn auch ein Weiser jählings stirbt,
Die Seel ihm nimmermehr verdirbt,
Aber wer töricht und unklug denkt,
Verdirbt und wird dann eingesenkt
Und wohnt für ewig in dem Grabe.“⁴⁷

Die Uneinsichtigkeit des Narren selbst im Angesicht des Todes ist Grund für die besondere Bedrohung der Torheit durch den ewigen Tod.

Wenn der Narr die Hoffnungslosigkeit *per se* symbolisiert, dann liegt im Bild Christi die Heilssicherheit. Die spätesten Tafeln des BIRTHÄLMER Flügelaltars sind nur kurz vor der Entstehung der Narrenbilder selbst fertiggestellt worden.⁴⁸ Es handelt sich um einen Flügelaltar mit Mittelschrein, zwei Standtafeln und einer ebenfalls mit beweglichen Flügeln angelegten Predella. Dem Altarcorpus ist ein Triptychon aufgesetzt. Der Korpus ist bis auf den Verlust der Schreinfiguren unverkürzt und nahezu unverändert erhalten geblieben.

Im Zentrum des Programms steht eine polychrom gefasste Kreuzigungsgruppe. In der Verlängerung der Mittelachse nach oben hin ist die Kreuzigung des Mittelschreins im bekrönenden Triptychon als gemalte allegorische Ausdeutung der Metapher Christi vom Weinstock wiederholt. Die Festtagsseite rollt gemäß der einstigen Weihung der Kirche das Marienleben über neun Tafeln auf. Nun ist es kein Zufall, dass Helmut Krasser zu dem Schluss kommt, die Entstehung der heutigen „Bilderwand“ des Altars aus mindestens zwei zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstandenen Tafelbildverbänden in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datieren zu müssen, denn mit der allmählichen Fertigstellung des Kirchengebäudes wurde sicherlich auch das gesamte Bildprogramm der Innenausstattung, zu dem Altar und Narrenbilder gehören, festgelegt.

Der Glaube an das Heilsgeschehen und törichte Gottesblindheit sind im mittelalterlichen Verständnis Antipoden und werden einander in der Zeit um 1500 in Kirchenräumen ostentativ gegenübergestellt. Auf die Spitze getrieben ist die Gegenüberstellung von Heilsgeschehen und Narr im Mittelschrein des Altares aus St. Maria in Salzwedel (Abb. 9).⁴⁹ Der Narr ist hier direkt im Zentrum des Golgathageschehens. Er übersieht das bedeutsamste Ereignis in der Heilsgeschichte und ist durch seine Position zur Linken Christi als zum Kreis der negativ belasteten Figuren ausgewiesen. Mit beiden Händen reißt er seinen Mund auf, um seine Zunge auf lästerliche Weise gegen die positiven *metanoia*-Figuren zu strecken: gegen Maria Magdalena, den reuigen Schächer und Longinus.

Die Antithese von Heilsgeschehen und Torheit ist in BIRTHÄLM demgegenüber auf Altar und Chorbogen verteilt. Auf die enge Beziehung zwischen Altar- und Chorbogenprogrammen wird bereits anhand von Weltgerichtsdarstellungen, ab dem Spätmittelalter häufiger im Bogenseitel,

⁴⁶ Bade Bibliothèque nationale, In-4°, Rés. m. Yc. 750. Zit. n. Mezger 1991, S. 318.

⁴⁷ Brant, Kap. 106, S. 402.

⁴⁸ Eine umfassende Bearbeitung ist in Aussicht gestellt in Nagy-Sarkadi: Siebenbürgische Flügelaltäre. Studien zur siebenbürgischen Retabelkunst unter Berücksichtigung von Werkstattpraxis und mitteleuropäischem Kulturtransfer. Anzeige eines Forschungsprojektes. In: Humanismus in Ungarn und Siebenbürgen. Politik, Religion und Kunst im 16. Jahrhundert. Wien - Zich Wien 2004, S. 59ff. Bis dahin grundlegend Krasser 1976, S. 193ff. Siehe auch Richter G und O 1992, S. 58ff.

⁴⁹ Siehe Mezger 1991, S. 85ff.

hingewiesen.⁵⁰ Die Antithese in BIRTHÄLM macht aber nicht bei der Kreuzigung halt, sondern streckt sich bis in das mariologische Programm der Festtagsseite hinein, wo die Leben Jesu und Mariae miteinander verschränkt sind. Wie deutlich diese Gegenüberstellung verstanden worden sein muss, wird sowohl anhand der Antithese von Marias Weisheit und Evas Torheit in den Holzschnitten von Josse Bades „nef des folles“, als auch anhand der Tatsache deutlich, dass die Narrenfigur bereits auf dem Hochaltar der Marienkirche in Salzwedel in einen letztendlich mariologischen Gesamtzusammenhang gebracht ist.

Die Ästhetik der Zusammenschau von Chorbogenbildern und Altargeschehen setzt Sehgewohnheiten voraus, die die Zuordnung von Rand- und Hauptbildern zu einem Gesamtprogramm leisten konnten. Und tatsächlich lässt sich dies nachweisen. Gerade im Bezug auf Narrendarstellungen lohnt sich der Blick auf einen Kachelofen, dessen theologisches Gesamtprogramm trotz der hochgestellten Besitzerin verwundert (Abb. 10).⁵¹ Die Front des Ofens zeigt im obersten Register die Erschaffung Evas, den Sündenfall, und die Verkündigung an Maria. Die übrigen neun Kacheln zeigen die Passion Christi und schließen mit der Kreuzigung. Die Darstellung des Sündenfalles enthält ein Spruchband mit den Worten: „Wan ir von disem boym esset so wert ir sterben“. Die Passion Christi endet mit dem Kreuzestod. Die oberen Kanten des Ofens sind mit zwei Narrenköpfen verziert. Hier finden wir nun den theologischen Gedankengang gewissermaßen ins Zweidimensionale übertragen und gleichfalls in ganzer Länge vertreten.

Die berühmtesten Beispiele der konzeptionellen Verknüpfung der einzelnen Repräsentationsorte im Kirchenschiff finden sich selbstverständlich im Werk Rogier van der Weydens. Die - teils typologischen - transrealen Wechselbeziehungen zwischen Architekturplastik und dem als reale Handlung geschilderten Heilsgeschehen sind beispielsweise im Berliner Miraflores-Altar ins Bild gesetzt. Die rahmende Portalplastik liest sich als Kommentar auf das in den drei Hauptfeldern Heilsgeschehen.⁵²

Mit einer gewissen Berechtigung muss auch erwogen werden, ob die Narren sich nicht auf eine Darstellung beziehen, die sich auf der Innenseite der BIRTHÄLMER Westwand befand und heute verloren ist. In Früh- und Hochmittelalter, seltener im Spätmittelalter, war dieser der traditionelle Ort für Weltgerichtsdarstellungen.⁵³ In BIRTHÄLM sind offenbar keine Spuren einer solchen Malerei aus der Zeit vor dem Einbau der Orgelempore erhalten.⁵⁴ Immerhin gibt es Reste von Weltgerichtsdarstellungen in anderen Kirchen, in der Schäßburger Bergkirche oder in Bogeschdorf, allerdings befinden sich diese nicht an der Westwand.

Die spezifische Platzierung der Narren am Chorbogen der BIRTHÄLMER Marienkirche hängt darüber hinaus aber mit einer gewissen Sicherheit zusätzlich mit einem anderen Faktor zusammen. Fastentücher⁵⁵ wurden während der Quadragesima, mit Beginn des Aschermittwoch, nicht nur direkt vor dem Altar, sondern im Chorbogen selbst aufgehängt. Solche Fastentücher waren vor der Reformation höchstwahrscheinlich auch in Siebenbürgen in Verwendung, auch wenn wir heute kein einziges siebenbürgisches Objekt mehr kennen.⁵⁶ Erhalten geblieben sind einige dieser Zeugnisse nur noch in Kärnten, Tirol, im westfälischen Münsterland und Zittau. Wie diese Fastentücher ausgesehen haben mögen, kann ein Blick auf die spätmittelalterlichen Hungertücher der Alpenregion veranschaulichen.⁵⁷ Ursprünglich schmucklos und einfarbig, wurden die Tücher

⁵⁰ Feldhusen 1978, S. 13ff.; Urbach 2001, S. 37ff. (abrufbar im Internet: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=963865811> (03.07.2006)).

⁵¹ Kachelofen der Äbtissin Katharina von Zimmern, Frauenmünsterabtei Zürich. Kacheln von Hans Berman, 1502. Eidgenöss. Histor. Museum Zürich, Inv.Nr. n.n.. Der Kachelofen befindet sich in den Ausstellungsräumen (Mai 2006).

⁵² Belting - Kruse 1994, S. 100ff. Reed 2001/2002, S. 1ff.; Suckale 2003, S. 433ff.

⁵³ Demus 1968, S. 17; Gutmann 1922, S. 62ff.; Reichwald 1991, S. 145ff.

⁵⁴ Fabini 1992.

⁵⁵ Lat. pallium quadragesimale.

⁵⁶ Ich danke Frau Dr. Evelin Wetter, ABEGG-Stiftung, Riggisberg, für die positive Einschätzung dieser Annahme.

⁵⁷ Handel- Mazzetti 1920?, S. 190ff.; S. 210ff.; Krause S. 161ff.; Sörries 1990, S. 123ff.; Huber 1997, S. 343ff.; Fastentuch und Kultfiguren. Aus.kat. Österr. Museum für Volkskunde. Von Koller - Schindler 1996; *400 Jahre*; Stary - Kallen 1994.

bald bestickt oder bemalt. Im Sinne einer Bilderbibel zeigten die Darstellungen Szenen aus dem Leben Jesu, oder im weiteren Verlauf die gesamte Heilsgeschichte. Um das Hauptmotiv der Kreuzigung – als Paradoxon gegenüber der Verhüllungsfunktion - konnten in kleinerem Format andere Szenen angeordnet werden; oder über das ganze Tuch hinweg konnten in horizontal angeordneten Streifen Einzelszenen in narrativer Abfolge gezeigt werden.

Die Wirkung, die sich in Birthaalm ergab, wenn das Fastentuch am Aschermittwoch zwischen die Narren der BIRTHÄLMER Kirche gehängt wurde, ist leicht vorzustellen. Inwiefern in vorreformatorischer Zeit der Karneval auch in Siebenbürgen ähnlich ausgiebig wie z.B. in Nürnberg gefeiert wurde, ist noch schwer abzuschätzen. Aber im gesamten süddeutschen Raum und in weiten Teilen Europas ging vor der Reformation das massierte Erscheinen der Narren in der Fastnacht just jenem Tag voraus, an dem die Kirche eindringlicher als an jedem anderen Tag des Jahres zur Buße ermahnte. Seit dem 7. Jahrhundert war der Beginn der Bußzeit auf den Aschermittwoch festgesetzt.⁵⁸ Nicht nur zu diesem Datum, sondern als immerwährendes bußdidaktisches Warnbild riefen die Narren in BIRTHÄLM die Kirchgänger zur rechtzeitigen Rückkehr zu Gott auf, um die Drohung des ewigen Todes abzuwenden und Teilhaber am Heilsgeschehen auf dem Altarschauplatz zu werden.

Alle drei Beispiele von Narrendarstellungen sind Verbildlichungen eines theologischen Gedankenbogens, der unter dem Eindruck der inflationär angestiegenen Narrenliteratur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Bilderwelt der öffentlichen Räume fast überpräsent wird. Trotz der Ausdifferenzierung der Bedeutungsradien gemäß des Funktionsrahmens, in den sie gestellt sind, ist die religiöse Dimension der Unterscheidung von Vernunft und Unvernunft und ihrer endzeitlichen Folgen der Ausgangspunkt aller Instrumentalisierung als Warnfigur in den zentralen Repräsentationsräumen des städtischen Gemeinwesens.

LITERATUR

- | | |
|----------------------|---|
| Albu 2002 | Ioan Albu <i>Inschriften der Stadt Hermannstadt aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit (Quellen zur Geschichte der Stadt Hermannstadt; 3)</i> . Hermannstadt 2002, |
| Anderson 1993 | William Anderson, <i>Der grüne Mann. Ein Archetyp der Erdverbundenheit</i> , Solothurn, 1993. |
| Auf der Maur | Hansjörg Auf der Maur, <i>Feiern im Rhythmus der Zeit I. Herrenfeste in Woche und Jahr (Gottesdienst der Kirche/Handbuch der Liturgiewissenschaft, Teil 5</i> |
| Bade | Josse Bade, <i>La grant nef des folles selon les cinq cens de nature, composée selon l' évangile du Monseigneur Mathieu</i> , Paris o. J. (um 1500). Paris, Bibliothèque nationale, In-4°, Rés. m. Yc. 750. |
| Belting - Kruse 1994 | Hans Belting Christiane Kruse, <i>Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei</i> . München, 1994. |
| Bimler 1941 | Kurt Bimler, <i>Das Breslauer Rathaus</i> , Breslau, 1941. |
| Brant | Sebastian Brant <i>Das Narrenschiff. Übertragen von H. A. Junghans, durchgesehen und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu herausgegeben von Hans-Joachim Mahl</i> . Versäumnis guter Werke, Kap. 106. |
| Burke 1985 | Peter Burke, <i>Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit</i> . Rudolf Schenda (Hg.), München, Stuttgart, 1985. |
| Demus 1968 | Otto Demus, <i>Romanische Wandmalerei</i> . München, 1968. |

⁵⁸ Zum Aschermittwoch siehe auch: Auf der Maur, S. 144 ff.; siehe auch Mezger 1991, S. 464.

- Eberhard 1996 Winfried Eberhard und Alfred A. Strnad (Hg.), *Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation*, Köln, Weimar, Wien 1996
- Estreicher 1933 Karol Estreicher, *Miniatury kodeksu*. In: *Rocznik Krakowski* 24, 1933.
- Fabini 1992 Hermann Fabini, *Biserica cetate din Biertan, Raport de restaurare*, in: *Buletinul comisiunii monumentelor istorice* 3/1, 1992.
- Fabini 1998 Hermann Fabini, *Atlas der siebenbürgisch-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*. Heidelberg, 1998.
- Fazekas 2005 István Fazekas, *Oláh Miklós esztergomi érsek udvara (1553-1568)*. In: *Idővel paloták...Magyar udvari kultúra a 16-17. században*, hrsg. v. Nóra G. Etényi, Ildikó Horn, Budapest, 2005.
- Feldhusen 1953 Ruth Feldhusen, *Ikonologische Studien zu Michelangelos Jüngstem Gericht*. Univ. Diss. Hamburg 1953
- Franke – Schade 1998 Birgit Franke und Sigrid Schade, *Jungbrunnen und andere „Erneuerungsbäder“ im 15. und 16. Jahrhundert*. In: *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*. Richard v. Dülmen (Hg.), Wien, 1998.
- German 2004 Kinga German, *Die spätgotische Pfarrkirche zu BIRTHÄLM in Siebenbürgen. Überlegungen zur Bauchronologie*. In: *Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagellonenkönige (1471-1526)*. Evelin W e t t e r (Hg.). Sigmaringen, 2004.
- Gernentz 1987 Hans Joachim Gernentz, *Reynke de Vos. Nach der Lübecker Ausgabe von 1498. Einleitung und ins Neuhochdt*, Rostock, 1987.
- Gross 1990 Angelika Gross, „La folie“. *Wahnsinn und Narrheit im spätmittelalterlichen Text und Bild* (zugl.: Zürich, Univ.-Diss., 1989). Heidelberg, 1990.
- Gross 1998 Angelika Gross, *Das Bild des Narren. Von Psalm 52 zu Sebastian Brant*. In *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter*. Akten der Akademie Friesach "Stadt und Kultur im Mittelalter". Friesach (Kärnten), 9.-13. Sept. 1998.
- Grössinger 2002 Christa Grössinger *Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe, 1430-1540*, London, Turnhout 2002.
- Gutmann 1922 Karl Gutmann, *Martin Schongauer und die Fresken im Münster zu Breisach*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 43.1922.
- Guy Marica 1996 Viorica Guy Marica, *Süddeutsche Interferenzen in der siebenbürgischen Kunst des 15. bis 17. Jahrhunderts*. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* (Rumänische Akademie, Institut für Gesellschaftlich-humanistische Forschungen, Hermannstadt). Bukarest, 1996.
- Handel- Mazzetti 1920? Hermann Handel- Mazzetti, *Die Hungertücher und ihre historische Entwicklung*. In: *Die christliche Kunst*, 16.1919.20 ([1920?]).
- Harasimowicz 2002 Jan Harasimowicz, *Die Bedeutung der süddeutschen Reichsstädte für die bürgerliche Kultur der jagiellonischen*

- Länder um 1500.* In: Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit. (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V. (GWZO) Leipzig Dietmar Popp und Robert Suckale (Hg.)). Nürnberg, 2002.
- Hayduk 1988; Hanna Hayduk M.A., Universität Tübingen, Kunsthistorisches Institut, bereitet eine Dissertation u.a. *Zu den betreffenden Illustrationen im Beheim-Kodex vor. Siehe auch. Codex picturatus Balthasaris Behem / Bem, Balthasar* [Facs.]. Warschau, 1988.
- Hilliard 1972 Stephen S. Hilliard, *Lyly's Midas as an Allegory of Tyranny.* In: Studies in English Literature 12/1972.
- Hoheisel et al 1957 Karl Hoheisel et al.: *Buße, Reformationszeit.* In: Lexikon für Theologie und Kirche (Kurtz.: LThK). Begr. v. Michael Buchberger (2., völlig neu bearbeitete Aufl.). Josef Höfer, Karl Rahner (Hg.). Bd. 1 ff. Freiburg, 1957
- Huber 1997 Axel Huber, *Druckgraphische Vorlagen für das Millstätter Fastentuch von 1593.* In: Carinthia. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten/1, 187.1997.
- Johannsmeier 1984 Rolf Johannsmeier, *Spielmann, Schalk und Scharlatan: Die Welt als Karneval. Volkskultur im späten Mittelalter,* Reinbek, 1984.
- Kehne 1992 Birgit Kehne, *Formen und Funktionen der Anthropomorphisierung in Reineke-Fuchs-Dichtungen* (Univ. Diss. Göttingen 1990). Frankfurt a. M. 1992
- Kempkens 1999 Holger Kempkens *Das spätgotische Chorgestühl der Kölner Kreuzbrüderkirche. Welt der heiligen und der Narren.* In: Thesaurus Coloniensis (Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins ; 41) Ulrich Krings (Hg.). Köln 1999
- Király 1995 Péter Király, *A lantjáték Magyarországon a XV. század közepéig,* Budapest, 1995.
- Klein 1965 Karl Kurt Klein, *Münster – Honter – Reicherstorffer. Humanistenfreundschaften zwischen Basel, Krakau, Wien und Kronstadt. Ein Beitrag zur Honterusforschung.* In: Südostdeutsche Semesterblätter 15, 1965.
- Köhlmoos et alii 1974 Melanie Köhlmoos et alii, *Weisheit.* In: *Theologische Realenzyklopädie (Kurtz. TRE).* Gerhard Krause und Gerhard Müller (Hg.). Berlin, 1974.
- Koller - Schindler 1996 Manfred Koller und Margot Schindler *Fastentuch und Kultfiguren. Aus.kat. Österr. Museum für Volkskunde,* Wien, 1996.
- Könneker 1966 Barbara Könneker, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant, Murner, Erasmus,* Wiesbaden, 1966.
- Köster 1982 Heinrich Köster, *Urstand, Fall und Erbsünde. Von der Reformation bis zur Gegenwart* (Handbuch der Dogmengeschichte : Bd. 2 ; 3c). Freiburg 1982
- Krasser 1976 Harald Krasser, *Die BIRTHÄLMER Altartafeln und die Siebenbürgischen Nachfolge des Schottenmeisters.* In: Studien zur Siebenbürgischen Kunstgeschichte. Von Gustav Gündisch, Albert Klein, Harald Krasser und Theobald Streitfeld (Siebenbürgisches Archiv; Bd. 13). Köln, Wien 1976

- Krause S. Katharina Krause, *Material, Farbe, Bildprogramm der Fastentücher. Verhüllung in Kirchenräumen des Hoch- und Spätmittelalters*. In: Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikerche (Dortmunder Mittelalter-Forschungen; 2). Barbara Welzel (Hg.),
- Kühlmann - Schinding 1999 Wilhelm Kühlmann und Anton Schinding, *Deutschland und Ungarn in ihren Bildungs- und Wissenschaftsbeziehungen während der Renaissance*, hrsg. v., Stuttgart, 1999.
- Kunz 1980 Erhard Kunz, *Protestantische Eschatologie. Von der Reformation bis zur Aufklärung* (Handbuch der Dogmengeschichte ; Bd 4, Fasc. 7c,1). Freiburg, 1980.
- Leibbrand 1988 Jürgen Leibbrand, *Speculum bestialitatis. Die Tiergestalten der Fastnacht und des Karnevals im Kontext christlicher Allegorese* (Kulturgeschichtliche Forschungen, hrsg. v. Prof. Dr. Dietz-Rüdiger Moser, Universität München, Bd. 11) (Univ. Diss. Freiburg i. B., 1986), München, 1988.
- Lutz 2005 Eckart Conrad Lutz (Hg.), *Literatur und Wandelmalerei Konventionalität und Konversation*. Burgdorfer Kolloquium 2001, Tübingen, 2005.
- Meckseper 2005, Cord Meckseper, *Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts*. In: Lutz (Hg.), 2005.
- Menke 1992 Hubertus Menke, *Die europäischen Reineke-Fuchs-Drucke bis zum Jahre 1800. Mit 260 Abb. und vier Karten* (Biblioteca Reinardiana), Stuttgart, 1992.
- Mezger 1982 Werner Mezger, *Das Gewölbe im Südschiff des Rottweiler Münsters* (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil, Bd. 7). Rottweil, 1982.
- Mezger 1991 Werner Mezger, *Narrenidee und Fastnachtsbrauchtum. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur* (zugl. Univ.Habil., Freiburg i. Breisgau). Konstanz 1991.
- Moser 1986 Dietz-Rüdiger Moser, *Fastnacht, Fasching, Karneval. Das Fest der "Verkehrten Welt"*, Graz, Wien, Köln 1986.
- Nägler 2004 Thomas Nægler, *Birrhälml. Marktort und Bischofssitz in Siebenbürgen* (Im Auftrag der Heimatortsgemeinschaft Birrhälml (Schriftenreihe der Siebenbürgisch-Sächsischen Stiftung; Bd. 55)). München, 2004.
- Nagy-Sarkadi Emese Nagy-Sarkadi *Siebenbürgische Flügelaltäre. Studien zur siebenbürgischen Retabelkunst unter Berücksichtigung von Werkstattpraxis und mitteleuropäischem Kulturtransfer. Anzeige eines Forschungsprojektes*. In: Humanismus in Ungarn und Siebenbürgen. Politik, Religion und Kunst im 16. Jahrhundert. Ulrich A. Wien, Krista Zach (Hg.) (Siebenbürgisches Archiv; 37) (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas/Wissenschaftliche Reihe}; 93). Köln, Weimar, Wien 2004.
- Pokorny 2004 Erwin Pokorny, *Minne und Torheit unter dem Goldenen Dachl: zur Ikonographie des Prunkerkers Maximilians I.* in

- Innsbruck. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 4/5.2002./03, 2004.
- Rau – Schwerhoff 2004 Susanne Rau und Gerd Schwerhoff (Hg) *Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit.* Köln, Weimar, Wien 2004.
- Reed 2001/2002 Victoria S. Reed, *Rogier van der Weyden's Saint John Triptych for Miraflores and a Reconsideration of Salome*, in: *Oud Holland* 115.2001/2002
- Reichwald 1991 Helmut F. Reichwald, *Die Restaurierung der Monumentalgemälde von Martin Schongauer im St-Stephanus-Münster zu Breisach. Zwischenbericht.* In: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 4.1991.
- Reisinger 1991 Jutta Reisinger, *Die Fresken des „Katholischen Turmes“ zu Birtählm.* In: *ZfSL* 14/2, 1991.
- Réthelyi - Romhányi et alii 2005 Orsolya Réthelyi, Beatrix F. *Romhányi et alii Habsburg Mária. Mohács özvegye. A királyné és udvara 1521-1531*, hrsg.v., Budapest, 2005.
- Richter G und O 1992 Ottmar und Gisela Richter, *Siebenbürgische Flügelaltäre.* Thaur bei Innsbruck, 1992.
- Schäfer 1984 Philipp Schäfer *Eschatologie. Trient und Gegenreformation (Handbuch der Dogmengeschichte, Bd. 4 ; Fasz. 7c, 2. Teil).* Freiburg, 1984.
- Schwob 1975 Ute Monika Schwob, *Siebenbürgische Humanisten am Ofener Jagiellonenhof.* In: *Siebenbürgen als Beispiel europäischen Kulturaustausches.* Unter Mitarbeit von Vasile Arvinte et al.. Paul Philippi (Hg.). Köln/Wien, 1975.
- Seibert 1968 J. Seibert, *Atlas.* In: *Lexikon der christlichen Ikonographie (Kurzt.: LCI).* Engelbert Kirschbaum (Hg.). Rom 1968, Bd. I.
- Signori G. Signori, *Sakral oder profan? Der Kommunikationsraum Kirche.* In: *The Use and Abuse of Sacred Places in Late Medieval Towns.* Marjan De Smet (Hg.) (*Medievalia Lovaniensia. Studia I/38*) (im Druck).
- Sörries 1990 Reiner Sörries, *Alte Fastentücher in Südtirol.* In: *Der Schlern. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde*, 64.1990
- Sary - Kallen 1994 Othmar Sary und Wim van Kallen *Das Fastentuch im Dom zu Gurk. Bilder aus der Geschichte Gottes mit dem Menschen.* Klagenfurt, 1994.
- Suckale 2003 Robert Suckale, *Rogier van der Weyden: die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt.* In: *Stil und Funktion.* Robert Suckale und Peter Schmidt (Hg.), n.n. 2003
- Sund 1984, H. Sund, *Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur,* Konstanz, 1984.
- Theobald et alii Michael Theobald et alii *Erbsünde, im neuen Testament.* In: *LThK*, Bd. III, S. 966;.
- Urbach 2001 Dorothee U. Urbach *Weltgericht und städtische Selbstdarstellung. Das Wandgemälde am Triumphbogen des Ulmer Münsters.* Univ. Diss. Freiburg i. B. 2001
- Vavra 1999 Elisabeth Vavra (Hg.). Klagenfurt, 1999.
- Weber 1985 Georg und Renate Weber (Hg.), *Luther und Siebenbürgen. Ausstrahlungen von Reformation und Humanismus nach Südosteuropa.* Köln, 1985.
- Winkler 1941 Friedrich Winkler, *Der Behaim Kodex,* Berlin 1941.

Wolter 2005

Harald Wolter – von dem Knesebeck, Zahm und wild: Thematische Spannungsverhältnisse und ihre (topographische) Organisation. Die Wandmalereien des Jagdzimmers von Schloss Moss in Eppan. In Lutz(Hg.), 2005.

ILLUSTRATION

- Abb. 1 *Narr als Wappenhalter?* Detail von einer Tür mit Einlege- und Schnitzarbeit Brukenthalmuseum Hermannstadt Inv. Nr. M. 6543 / 15 221;
- Abb. 2: *Narr und König David* Initial zum Psalm 52 aus einer Psalterhandschrift I H. 13 Jh. Paris, Bibliothèque. nat., nouv. acq. lat. 1392
- Abb. 3: *Narr* Schlussstein im Alten Saal Rathaus Breslau 1481-1484;*Nebun* cheie de boltă din vechea sală a Primăriei din Breslau
- Abb. 4: *2 Narren/ König Midas?* Fragment von einem Brunnenstock? Brukenthalmuseum Hermannstadt Inv. Nr. n.n.;
- Abb. 5 *Midas, Apollo und Pan: Peruersa iudicia* Holzschnitt im Emblem Nr. 218a in Geffrey Whitney: A Choice of Emblems Gedruckt 1585 bei Chr. Plantin,
- Abb. 6 Linke Gewölbekonsole am Chorbogen Birthälm, Pfarrkirche 1522
- Abb. 7 Chorbogen der Pfarrkirche zu Birthälm Chorbogen mit Narren 1522;
- Abb. 8 „*nef des folles de Eve*“ Holzschnitt aus: Josse Bade, *Grant nef des fols selon les cinq cens de nature Paris 1500* Paris, Bibliothèque nat. In-4°, Rés. m. Vr 75;
- Abb 9 *Kreuzigung mit Narr* Schreinaltar der braunschweigschen SchuleSalzwedel, Pfarrkirche St. Marien um 1510;
- Abb 10 *Sündenfall, Passion Christi, Narrenbüsten* Kachelofen der Äbtissin Katharina von Zimmern, Frauenmünsterabtei Zürich Kacheln von Hans Berman,1502 Zürich, Landesmuseum Inv. Nr. n.n.;



Abb. 1.



Abb. 2.



Abb. 3.



Abb. 4.

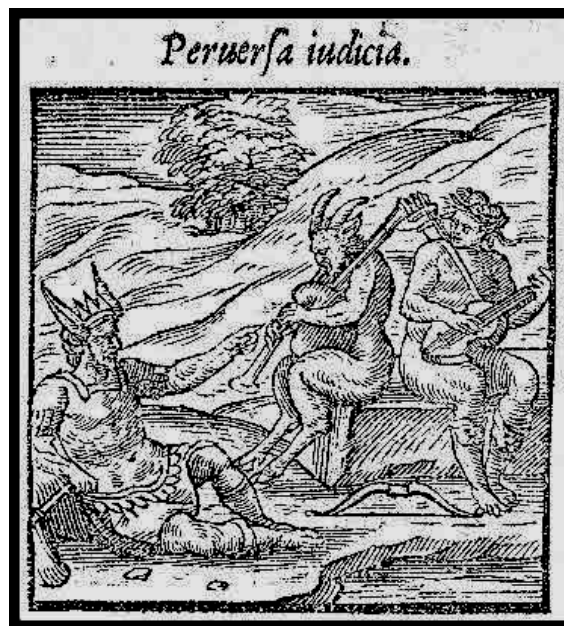


Abb. 5.



Abb. 6.



Abb.7



Abb. 8.

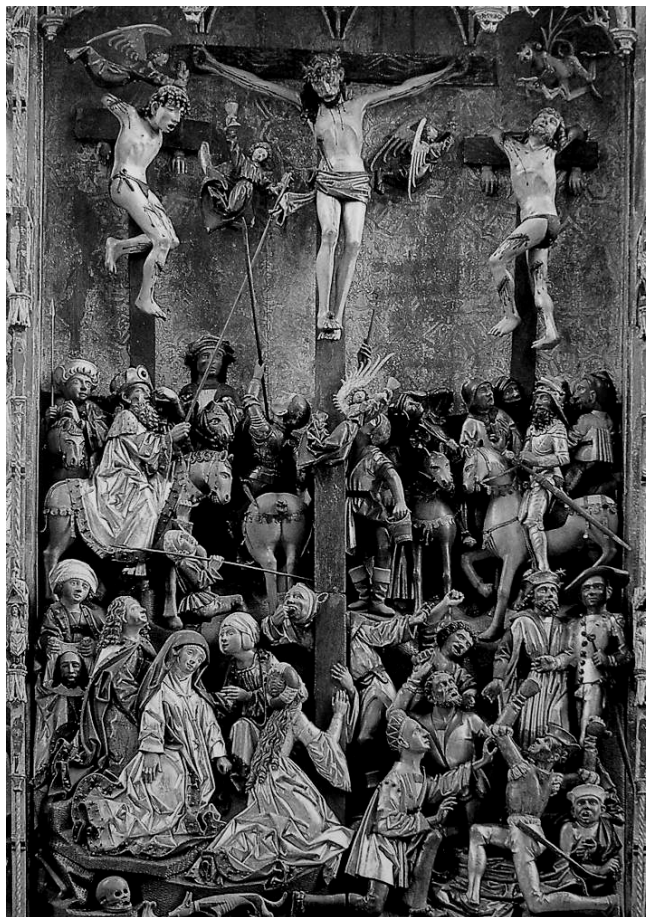


Abb. 9.



Abb. 10