

Der Ambraser Narrenteller von 1528

Ein Beitrag zur Ikonographie der spätmittelalterlichen Narrenidee

Von Werner Mezger, Rottweil

I. Der Forschungsstand

Als an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert die mittelalterliche Weltordnung durch vielerlei Umwälzungen erschüttert wurde und allmählich ins Wanken geriet, erlebte die Behandlung der Narrenthematik in Wort und Bild eine regelrechte Hochkonjunktur. So entstand, vorwiegend verbunden mit den Namen Brant, Murner und Erasmus, „eine förmliche Narrenliteratur, die sich mit dem Phänomen der Narrheit als einem Signum der Epoche geistig auseinandersetzte und . . . nichts Geringeres sein und geben wollte, als eine Deutung und Klärung der Zeitsituation unter sittlich-religiösem Aspekt“.¹ Neben diesen literarischen Schöpfungen, denen inzwischen zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen gewidmet worden sind, fand das Narrenmotiv am Vorabend der Neuzeit auch Eingang in die bildende Kunst. Soweit es sich dabei um Darstellungen handelt, die mit den Inhalten der bekannten Narrendichtungen in enger Verbindung stehen oder diese sogar direkt illustrieren, ist deren kunsthistorische Erschließung größtenteils zufriedenstellend;² sobald jedoch narrenthematische Bildwerke begegnen, die keine unmittelbar erkennbare literarische Entsprechung mehr haben, sondern ein gewisses Eigenleben entwickeln, macht sich in der Forschung weitgehende Ratlosigkeit breit. Selbst die verdienstvollen Arbeiten von Hadumoth Hanckel³ und E. Tietze-Conrat⁴ zur Ikonographie des spätmittelalterlichen Narrenwesens vermochten an dieser Situation bislang wenig zu verändern.

Daß der Symbolgehalt einiger Narrenmotive in der bildenden Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts von der zeitgenössischen Dichtung auf den

¹ B. Könniker: *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus*. Brant – Murner – Erasmus, Wiesbaden 1966, S. 1.

² Vgl. etwa: M. Wolters: *Beziehungen zwischen Holzschnitt und Text bei Sebastian Brant und Thomas Murner*, Diss. Straßburg 1917. – F. Winkler: *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff*. Die Baseler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt (= *Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 36), Berlin 1951. – E.-M. Marxer: *Text und Illustration bei Sebastian Brant und Konrad Celtis*, Diss. Wien (masch.) 1960. – M. Lemmer: *Die Holzschnitte zu Sebastian Brants Narrenschiff*, Leipzig 1964.

³ H. Hanckel: *Narrendarstellungen im Spätmittelalter*, Diss. (masch.) Freiburg i. Br. 1952.

⁴ E. Tietze-Conrat: *Dwarfs and Jesters in Art*, London 1957.

ersten Blick kaum erhellt wird, hatte für ihre heutige Bewertung zwei nahezu gleich fatale Konsequenzen: Entweder mußten sie für unqualifizierte und weitgehend spekulative Interpretationen herhalten, wie es etwa dem Ettlinger Narrenbrunnen von 1549 erging,⁵ oder sie wurden wegen ihrer Rätselhaftigkeit fast völlig ignoriert. Das letztere Schicksal widerfuhr einem Objekt, das in der Kunstkammer der Sammlungen auf Schloß Ambras bei Innsbruck bisher kaum beachtet vor sich hindämmerte. Es ist ein reich bemalter hölzerner Teller von 78,9 cm Durchmesser, der eine Vielzahl interessanter Narrenszenen zeigt und die Datierung 1528 trägt.⁶ Wahrscheinlich haben wir in ihm die „gar grosse hulzine gemalte schüssel in ir. fürstlich durchleucht kunstchamer“ zu sehen, die Graf Hannibal zu Hohenems am 17. Januar 1577 zusammen mit einer Reihe anderer Gegenstände an Erzherzog Ferdinand II. sandte.⁷

Heinrich Kohlhaussen, der den Narrenteller 1942 in einem Aufsatz über „Minnekästchen im Mittelalter“ zitierte, deutete die komplizierte Bilderfolge auf der Innenseite kurzerhand als „Travestie des Moriskentanzes“ und als eine Verspottung aller „mittelalterlichen Minnenarretei“.⁸ Zehn Jahre später hat Hadumoth Hanckel diese Interpretation in ihrer Dissertation überzeugend widerlegt und die Kernszene des Tellerbodens mit dem wesentlich einleuchtenderen Motiv der Narrenmutter in Verbindung gebracht, ohne den Gedanken allerdings weiter auszuführen.⁹ Dann wurde es wieder still um den Narrenteller. Den jüngsten Stand der Forschung gibt schließlich der 1977 erschienene Katalog der Kunstkammer auf Schloß Ambras wieder,¹⁰ in dem vermutet wird, daß „Gegenstand der Darstellung humoristische Szenen im Sinne der Narrenpoesie Sebastian

⁵ Sowohl Kurt Senn (*Der Veteran der Narrenbrunnen*, in: *Rechtal-Zeitung*, 24. 12. 1968 und: *Schlagfertiger Hofnarr in Stein* gehauen, in: *Schwarzwälder Bote*, 23. 2. 1974) als auch Hans-Günther Bäuer (*Brunnenheilige im Narrenhä, Konstanz 1977*) werten die Brunnensäule aus dem 16. Jahrhundert als bloßen Vorläufer jener brauchtorientierten Narrenbrunnen, die während der letzten Jahre in vielen Faschnachtsorten Süddeutschlands wie Pilze aus dem Boden schossen. Wie wenig das der wahren Bedeutung des Ettlinger Brunnens gerecht wird, beweist allein schon dessen Inschrift, die dem Betrachter von einem bitter weinenden Narrenkind vorgehalten wird: „Las mich unveracht / Bedenck der welt wysheit und bracht / ist vor Got ein dorheit geacht.“

⁶ Inventar-Nr. auf Ambras: P 4955.

⁷ *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV*, 1893, Reg. 10.670. – Auch erwähnt im Nachlaßinventar Erzherzog Ferdinands II. von 1596, f. 475¹.

⁸ H. Kohlhaussen: *Minnekästchen im Mittelalter*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 9, Heft 3/4, 1942, S. 171.

⁹ H. Hanckel, wie Anm. 3, S. 25.

¹⁰ Elisabeth Scheicher, Ortwin Gamber, Kurt Wegerer, Alfred Auer: *Die Kunstkammer (= Führer durch das Kunsthistorische Museum Nr. 24)*, Innsbruck 1977, S. 117, Nr. 298.

Brants und seiner Zeitgenossen“ seien. Immer noch ist also jene primäre Suche nach literarischen Entsprechungen spürbar, die den bisherigen Deutungen enge Grenzen setzte. Angesichts der geringen Erfolge dieser Methode versucht die vorliegende Analyse den umgekehrten Weg einzuschlagen: Während mögliche Bezüge zur Literatur erst am Ende Berücksichtigung finden, soll in erster Linie ikonographischen Traditionen und Querverbindungen nachgegangen werden.

II. Die Darstellungen auf dem Tellerboden

Die Bildgestaltung des Tellerbodens zerfällt formal und inhaltlich in zwei Bereiche: in eine den Vordergrund ausfüllende bunte Tanzszene und in eine Hintergrundsszene, die den Blick in eine weite Landschaft freigibt.

II. 1. Die Narrenmutter mit ihren Kindern

Im Mittelpunkt des Reigentanzes, der sich innerhalb eines halbkreisförmigen, zum Betrachter hin offenen Bretterzaunes abspielt, steht eine feiste Frau mit ausgebreiteten Armen. Auf dem Kopf trägt sie ein glitzerndes Diadem mit Eselohren, und auf ihrer Brust baumelt ordensähnlich ein aus Gold und Silber gearbeiteter kleiner Narrenkopf. Unter dem roten Gewand läßt sie Schuhe sichtbar werden, die mit gelbem Stoff besetzt sind, was im Spätmittelalter vielerorts als Kennzeichen der Dirnen galt.¹¹ Um sie herum bewegen sich teils noch im Kindes-, teils schon im Mannesalter ihre Söhne, von denen außer dem nackten Säugling alle Narrenkleidung tragen. Die entscheidende Mitteilung der Zentralfigur ist in großen Lettern auf den Zaunbrettern hinter ihr zu lesen: „Ich bin ain muoter der narren worden / am hals trag ich den orden.“

Was hat es nun auf sich mit dieser Gestalt? Zunächst einmal bleibt festzuhalten, daß das Motiv der Narrenmutter im Spätmittelalter nicht etwa einmalig dasteht, sondern durchaus geläufig gewesen zu sein scheint. Eine Darstellung der Mère Folle schmückte beispielsweise die Misericordien der Kirche St. Spire in Corbeil bei Paris.¹² Im ausgehenden 15. Jahrhundert geschnitzt, hockte sie dort als Frau mit Eselohrenkappe breit auf der Erde, hielt in der linken Hand ein Szepter und umfaßte mit der rechten ihre entblößte Brust, während unter ihrem Rock und hinter ihrem Rücken je ein Narrenkind hervorlugte. – Die Platzierung dieses Motivs in einem sakralen Raum, die uns heute irritieren mag, war damals durchaus begründet: je mehr nämlich die Menschen in der Zeit der „großen Wende“¹³

die Narrheit in sich selbst zu entdecken begannen, desto eher schien sie ihnen identisch mit der Sündhaftigkeit schlechthin. Schließlich löste die Allgegenwart der Narrheit ein derartiges persönliches Betroffensein jedes einzelnen aus, daß man sie kurzerhand mit der Erbsünde gleichsetzte. Und damit war die Narrenmutter letztlich nichts anderes als ein Bild für jene Frau, durch die nach biblischer Auskunft die Erbsünde überhaupt in die Welt gekommen war: Eva.

Der ikonographische Gedanke, die Weitergabe der Erbsünde in die Metaphorik des Narrenwesens zu kleiden, begegnet in Sakralbauten mehrfach. Im süddeutschen Rottweil greift sogar noch eine um 1700 entstandene, wahrscheinlich nach einem älteren Bilderbogen gestaltete Stuhlwange des Heilig-Kreuz-Münsters auf das Motiv zurück:¹⁴ Hier hält die Narrenmutter ein Wickelkind im Arm, das schon genau wie sie die Schellenkappe trägt; und sie ist gerade dabei, es mit einem großen Löffel zu füttern. Was also in der Darstellung von Corbeil durch die entblößte Brust der Mère Folle nur angedeutet ist, wird auf der Rottweiler Stuhlwange ganz direkt sichtbar, – nämlich das zwangsweise Einflößen der Narrheit, das bereits den Säugling mit der Erbsünde befleckt.

Daß es tatsächlich Eva war, mit der man die Narrenmutter in Verbindung brachte, beweist ein um 1500 bei Geoffroy Marnef in Paris gedrucktes Büchlein des flämischen Humanisten Josse Bade aus Gent: „La grant nef des folles.“¹⁵ Dort zeigt die erste Holzschnittillustration „la nef des folles de Eve“. In der Szene, die sich auf einem Schiffelein abspielt, empfängt Eva durch die Schlange den Apfel vom Baum der Erkenntnis, während zwei gehörnte Teufel im Narrengewand das Wasserfahrzeug rudern. Der Text unter dem Holzschnitt erklärt, daß „Eve, notre première mère“, die Mutter aller Narrheit sei; und konsequenterweise erscheint die Figur der Eva dann in den weiteren Illustrationen nach dem Sündenfall in spätmittelalterlicher Torenracht mit Eselohrenkappe.

Dies also ist die ideengeschichtliche und ikonographische Tradition, in der auch die gekrönte Narrenmutter des Nürnberger Ziertellers steht. Ungewöhnlich gegenüber den anderen Darstellungen ist hier ihre stattliche Kinderschar: Nicht weniger als sieben Söhne umgeben die alte Narrin, wobei der Siebenzahl ohne Zweifel tiefere Bedeutung zukommt. So wird beispielsweise in Rottweil an Fasnacht noch heute der alemannische

¹¹ W. Danckert: Unehrliche Leute. Die verfeimten Berufe, Bern/München 1963, S. 150.

¹² Heute leider zerstört, aber durch Zeichnungen überliefert. Abbildung: G. Witkowski: L'art profane à l'église, Paris 1908, S. 354, Fig. 420–425, Nr. 2.

¹³ Vgl. W.-E. Penckert: Die große Wende. Das apokalyptische Saeculum und Luther, Hamburg 1948.

¹⁴ Abbildung: K. Lambrecht: Fasnet in Rottweil, in: Rottweil 70 – Große Kreisstadt, Rottweil 1970, S. 116.

¹⁵ La grant nef des folles selon les cinq cens de nature, composée selon l'évangile du Moneigneur Mathieu, Paris o. J. (um 1500) – Bibl. Nat. In-4^o, Rés. m. Yc. 750. fol. 5. (Zit. nach: H. Hanckel, wie Anm. 3, S. 24.)

Kinderreim gesungen: „Narro, sibe Sih, sibe Sih sind Narro gsi.“¹⁶ Johannes Künzig hat darauf aufmerksam gemacht, daß dies die Abwandlung eines Verses zu der Echternacher Springprozession sei, der dort laute: „Adam hatte sieben Söhne, sieben Söhne hatte Adam.“¹⁷ Da Adams Söhne zugleich auch diejenigen Evas sind, ergibt sich hieraus erneut und von den erstgenannten Überlegungen gänzlich unabhängig der Hinweis darauf, daß mit der Narrenmutter niemand anders als Eva gemeint sein kann.

Was aber mag nun die Siebenzahl aussagen? Im knappen Rahmen dieser Studie sind hierzu allenfalls Denkanstöße möglich. Vom Grundmotiv der Erbsünde her wäre es vorstellbar, daß es die Sieben Todsünden sind, welche in den Narrenkindern Gestalt gewinnen. Ebensogut könnten sie die ins Gegenteil verkehrten Sieben Gaben des Heiligen Geistes verkörpern. Parallelen ergäben sich auch zu den in der Genesis aufgeführten sieben Geschlechtern von Adam bis zu Henoch¹⁸ oder zu den sieben Stammvätern bis zu Moses.¹⁹ Eventuell ließe sich sogar eine Beziehung zu der Einteilung der Weltgeschichte in sieben Zeitalter herstellen, wie sie die Kirchenväter vornahmen²⁰ und wie sie an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert in Nürnberg – etwa bei Hartmann Schedel – immer noch üblich war. – Die Bedeutung der Zahl sieben scheint von jeher ambivalent gewesen zu sein. Einerseits galt sie als heilige, andererseits wiederum als böse, unglückbringende Zahl;²¹ und eben im letzteren Sinne dürfte sie der Maler des Ambraser Tellers verstanden haben.

Eine zwar rätselhafte, aber dennoch bemerkenswerte Motivparallele zu der Narrenmutter-Darstellung von 1528 liefert übrigens die Patristik.²² In der „Historia Langobardorum“ des Paulus Diaconus, einem Mönch und Geschichtsschreiber aus dem 8. Jahrhundert, heißt nämlich das 15. Kapitel des 1. Buches: „De meretrice, quae septem infantulos peperit...“²³ Es schildert, wie eine Dirne, die sieben Kinder geboren hat, diese ins Wasser wirft, um sich ihrer zu entledigen. Der Vernichtungsversuch bewirkt jedoch genau das Gegenteil. Die ertrinkenden Knaben er-

regen nämlich die Aufmerksamkeit eines vorüberkommenden Herrschers, der zumindest einen von ihnen rettet; und dieser steigt schließlich zum König des ganzen Volkes auf. – Trotz der großen zeitlichen Differenz reizt ein Vergleich der Textstelle mit dem Tellerbild. Nicht nur die Siebenzahl der Söhne stimmt überein, sondern auch die Einstufung der Mutter als Dirne. Was aber vor allem erstaunt, sind die zusätzlichen Parallelen zwischen dem Sageninhalt und den übrigen Darstellungen des Tellers. Dessen sämtliche Szenen handeln nämlich, wie wir noch sehen werden, im Grunde genommen stets von der Unausrottbarkeit und der ständigen Wiedergeburt der Narrheit. Mehr noch, sie zeigen, wie letztlich genau im scheinbaren Akt der Ausrottung der Narrheit erst deren eigentlicher Anfang und späterer Triumph begründet liegen. Und eben dieses Unsterblichkeitsmotiv ist ja auch Kernstück der von Paulus Diaconus berichteten langobardischen Sage. Sollten die genannten Ähnlichkeiten, die zweifelsohne verwundern müssen, nicht rein zufälliger Art sein, so böten sie möglicherweise einen interessanten Ansatzpunkt für die Untersuchung der verschlungenen Wege mittelalterlicher Motivtraditionen.

Der Gedanke der Weitergabe und Vermehrung der Narrheit wird auf dem Teller bei einem der sieben Söhne besonders deutlich. Er brütet nämlich eine Anzahl Eier aus, – ein Vorgang, der sowohl ikonographische als auch literarische Entsprechungen hat.²⁴ Zur Narrenmutter hinweisend wendet sich der Brütende über eine hinter ihm angebrachte Inschrift an den Betrachter, wo es heißt: „Wer vnsser muotter eren tuot / dem schenckt si ayn essel or auff seynen huott.“ Tatsächlich hat ein anderer Sohn, der die Mutter augenscheinlich besonders hofiert, ein drittes Eselsohr auf seiner Kappe. Bei sämtlichen Figuren des Tellers schwankt übrigens die Anzahl der Eselsohren, die sie auf der Kopfbedeckung tragen, ebenfalls je nach dem Grad ihrer Torheit. Ein weiterer Sohn fungiert als Spielmann, was wiederum tiefere Bedeutung gewinnt, wenn man bedenkt, daß Spielleute im Mittelalter nicht nur verachtet waren, sondern bisweilen geradezu als Verbündete des Teufels galten.²⁵ Zu den Melodien des Musikanten bewegt sich die übrige Runde im Tanz, wobei die grotesken Verrenkungen mancher Figuren tatsächlich jene Ähnlichkeit mit dem Moriskentanz aufweisen, die bereits von Heinrich Kohlhausen beobachtet wurde.²⁶ Ein letzter Narrensohn endlich, der das Pendant zum Brütenden bildet, verbindet wiederum wie sein Gegenüber den Hinweis

¹⁶ Vgl. E. Ritter: Rottweils Fasnacht einst und jetzt, Rottweil 1935, S. 23.

¹⁷ J. Künzig: Die alemannisch-schwäbische Fasnet, Freiburg i. Br. 1950, S. 60.

¹⁸ 1 Moses 5, 1–24.

¹⁹ K. F. W. Wander: Deutsches Sprichwörter-Lexikon, Bd. 4, Leipzig 1876, s. v. „Sieben“, Sp. 552, Nr. 4.

²⁰ Vgl. K. A. Schöndorf: Die Geschichtstheologie des Orosius, Diss. (masch.) München 1952, S. 33.

²¹ K. F. W. Wander, wie Anm. 19, Sp. 552, Nr. 3, 4, 21.

²² Hierauf machte mich freundlicherweise Stadtarchivar Dr. Winfried Hecht, Rottweil, aufmerksam.

²³ Pauli Warnefridi Diaconi Forojuulensis De Gestis Langobardorum, Lib. I, Cap. XV, in: Pauli Winfridi Diaconi Opera Omnia. Patrologiae Cursus Completus. J. B. Migne, Ser. Lat. 95, 1851, Sp. 427 f.

²⁴ Vgl. etwa den Holzschnitt von Urs Graf zu: Thomas Murner: Narrenbeschwörung, Kap. 6 „Geuch vß brieren“ (1512); ferner: Fresko im Arkadengang der Churburg bei Schluderns/Südtirol (Mitte 16. Jh.) u. a.

²⁵ R. Hammerstein: Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter, Bern/München 1974, S. 50 f.

²⁶ Vgl. Anm. 8.

auf die Narrenmutter mit einem hinter ihm zu lesenden Text. Dieser bezieht sich zunächst ganz allgemein auf die Tanzsituation und spielt dann recht unverhohlen auf das Dirnendasein der Mutter an: „Tantzen ist ayn guotter muot / wie wol es die muotter nimen thuot / sie tanzt nit geren dan sie ist siech / aber mit dem arss auff der bett ziech.“ Mit diesem derb endenden Kommentar schließt sich der Motivkreis der Kernszene des Narrentellers.

II. 2. Die närrische Welt und die Mühlenszene

Hinter dem Bretterzaun, der die Narrenmutter mit ihren Kindern umschließt, tut sich der Blick in die närrische Welt auf. In einer lieblichen Landschaft, die von einem Fluß durchzogen und im Hintergrund von einer Burg überragt wird, bewegen sich allerlei törichte Nachfahren Evas. Drei davon überschreiten soeben die Brücke, welche die beiden Flußufer miteinander verbindet, wobei der letzte unter ihnen eine Gans hinüberträgt, obwohl ein solches Tier ja schwimmen könnte. Möglicherweise soll mit dieser Personengruppe die Redensart: „Einen über die Gänsebrücke führen“ illustriert werden, was etwa soviel bedeutet wie: „Jemanden zum Narren halten.“²⁷

Neben der Brücke sitzt ein närrischer Angler, der unbeirrt sein Glück versucht, obwohl sich ihm zwei Fischer nähern, die ihr Netz von einem Boot und vom anderen Ufer aus über den ganzen Fluß gespannt haben und dieses langsam stromaufwärts schleppen. Wahrscheinlich besteht auch ein Zusammenhang zwischen dem Angler und den Vogelfangvorrichtungen auf der Anhöhe im Hintergrund, zumal ein Sprichwort besagt: „Angeln und Vogelstellen verderben manchen braven Gesellen.“²⁸

Jenseits des Flusses befindet sich eine Schleifmühle, in deren halbdunkler Türöffnung gerade noch erkennbar ist, wie der Meister einen Narrenkopf zurechtschleift. Vermutlich findet hier eine ursprünglich im Straßburger Raum beheimatete spätmittelalterliche Redensart ihren Niederschlag, in der es hieß, man müsse ungehobelte, törichte Zeitgenossen erst in einer Schleifmühle bearbeiten, um aus ihnen brauchbare Menschen zu machen.²⁹ Daß im vorliegenden Falle alle Mühe des Meisters vergeblich ist und auf seinem Schleifstein doch nur wieder ein Narrenkopf entsteht, entspricht der Gesamtintention des Narrentellers durchaus.

Während die verschiedenen Personen ihren unsinnigen Tätigkeiten nachgehen, betritt von links eine wichtige Symbolfigur die Szene. Es ist der „Zunftmeister“ aller Narren und damit gleichsam der Sachwalter des

Vermächtnisses der Narrenmutter, der dafür sorgt, daß die Menschen nicht von ihren Torheiten lassen. Er trägt genau denselben Orden wie Eva um den Hals, und ein weiteres Exemplar davon präsentiert er in der linken Hand. Den Blick hat er zur Brücke hinüber gerichtet, an deren Außenseite seine Botschaft steht: „Ich kolman des naren zunft mayster bleyb han vnder mir man vnd weyb das ist vnsres orden sit wer den naren nit bei jm tregt der stat jn meyner buoß wa ayner den andern verschweygt der ayn fiertel weyn geyt.“ Unter den Toren herrscht also eine Art Zunftzwang. Jeder muß, will er keine Rüge oder gar Strafe riskieren, die Merkmale der Narrheit sichtbar zur Schau tragen. Modern ausgedrückt besteht die Verpflichtung zu absoluter Konformität; wer das nicht respektiert und gesellschaftliche Normen mißachtet, hat mit Sanktionen zu rechnen. In diesem Punkt ist die Darstellung bis heute aktuell geblieben.

Das Zentrum der Szene, ja sogar den Mittelpunkt des gesamten Tellers, bildet endlich eine geheimnisumwitterte Mühle, die am diesseitigen Flußufer steht. In ihrem Giebfeld hat der Künstler übrigens die Jahreszahl 1528 angebracht. Wie bei der Schleifmühle gegenüber ist auch hier die Türöffnung frei, so daß der Betrachter in den dämmrigen Innenraum sehen kann. Dort kommt gerade der Müller mit einem Sieb vorbei, auf dem seltsamerweise drei Narrenschellen liegen. Löst dies schon ein gewisses Befremden aus, so wird die Szenerie vollends ganz unheimlich durch die makabre Fracht des vor dem Eingang abgestellten Karrens. Der Sack, mit dem er beladen ist, enthält nämlich nicht etwa angeliefertes Korn, sondern die Leiche eines Narren, deren Kopf mit der Eselohrenkappe für jedermann sichtbar ins Freie ragt. Aber nicht genug damit, – vom rechten unteren Bildrand her bewegt sich ein weiterer Leichentransport auf die Mühle zu: Zwei Toren in roter und gelber Tracht schleppen hier einen toten Standesgenossen heran, der ebenfalls so tief in einem Sack steckt, daß nur sein hintübergelagerter Kopf mit der Narrenkappe zu sehen ist. – Für die vollständige Erhellung sämtlicher Sinnzusammenhänge des Narrenleichen-Motivs wäre es wohl wichtig, die sicherlich nicht bedeutungslosen Abkürzungen zu entschlüsseln, die auf den Säcken angebracht sind und die an damals übliche Hauszeichen erinnern. Dies dürfte jedoch aus heutiger Sicht leider ebensowenig mehr möglich sein, wie die Deutung einiger anderer Anspielungen des Tellers, die wahrscheinlich immer ein Geheimnis bleiben werden. –³⁰ Dennoch ist der Grobverlauf der

²⁷ K. F. W. Wander: Deutsches Sprichwörter-Lexikon, Bd. 1, Leipzig 1867, Sp. 1337, s. v. „Gänsebrücke“.

²⁸ K. F. Wander, wie Anm. 27, Sp. 87, s. v. „Angeln“, Nr. 2.

²⁹ K. F. W. Wander, wie Anm. 19, Sp. 235, s. v. „Schleifmühle“.

³⁰ Zumindest vier Majuskelinschriften sind rätselhaft: 1. (über dem Leichenkarren) „N PLENCKLIN“ – 2. (im Mühleneingang) „KLOCZ“ – 3. (im Boot des Fischers) „NOCHTEN WARLACH WAR“ – 4. (auf dem diesseitigen Flußufer am rechten Bildrand) „Z. RONFR.“ – Wahrscheinlich handelt es sich durchweg um persönliche oder lokale Anspielungen des Künstlers.

dargestellten Geschehnisse einigermaßen durchschaubar. Dicht bei dem Leichenkarren liegt nämlich ein bereits geleerter Sack, der unmißverständlich darauf hinweist, daß die toten Narren in der Mühle irgendwie weiterverarbeitet werden.

Dies paßt durchaus in die spätmittelalterliche Vorstellungswelt, zumal das Müllerhandwerk bis weit ins 16. Jahrhundert hinein als unehrlich galt³¹ und die fast immer außerhalb der Städte gelegenen Mühlen die Volksphantasie stark anregten. Nicht selten wurden sie mit Spuk, Zauber und Hexerei in Verbindung gebracht, manchmal sogar als Aufenthaltsorte des Leibhaftigen selbst betrachtet. In Klausen, so erzählte man sich, gab es eine „Schädelmühle“, wo der Müller aufgrund eines Teufelspaktes jede Nacht einen Sack voll Menschenköpfe mahlen mußte,³² – ein Gedanke, der dem des Narrentellers schon recht nahekommt.

Daneben waren Mühlen aber auch als Schauplätze erotischer Szenen und als Orte der Unmoral verrufen. In vielen Fällen scheinen sie tatsächlich regelrechten Bordellcharakter gehabt zu haben.³³ Übrigens ist in diesem Zusammenhang vielleicht auch nicht unbedeutend, daß es wiederum Paulus Diaconus war, der bereits im 8. Jahrhundert darauf hinwies, daß die Dirnen gewöhnlich in Mühlen wohnten.³⁴ Damit wäre über ihn eine Beziehung zwischen der „meretrix, quae septem infantulos peperit“ und der Mühle zweifellos am leichtesten herzustellen. Aber auch unabhängig davon steht die Mühle in ihrer erotischen Bedeutung in einem einleuchtenden Zusammenhang mit Eva, der Urmutter aller Narrheit. Nämlich ebenso wie einst Eva durch ihre Begehrlichkeit zur närrischen Sünderin geworden ist und damit den Fluch Gottes über das Menschengeschlecht gebracht hat, ist nunmehr die Mühle neuer, vielfacher Ausgangspunkt der Sünde, wo durch törichte Hurerei ständig weiteres Unheil gezeugt wird.

Der für unser Problem entscheidende Gedanke liegt aber doch wohl darin, daß sich mit dem Bild der Mühle von jeher die Idee der Unsterblichkeit verband. Schon im Altertum faszinierte die Menschen, wie das Korn, obwohl regelmäßig geerntet, gemahlen und scheinbar getötet, doch immer wieder von neuem keimte und sich vervielfachte.³⁵ So wurde die Mühle zum Sinnbild für die Vernichtung des Alten und gleichzeitig zum Symbol für seine Wiedergeburt und Verjüngung. Auf dieser Vorstellung fußt beispielsweise die im Faschnachtsbrauchtum gelegentlich noch anzu-

treffende „Altweibermühle“, welche häßliche alte Frauen betreten und junge hübsche Mädchen verlassen.³⁶ Dieselbe Grundidee mit negativer Konsequenz begegnet auch in der Reformationspolemik: Eine Zürcher Glasmalerei von 1566 zeigt nämlich eine Mühle, in die von zwei Teufeln der gesamte römische Klerus hineingeschüttet wird. Was nach dem Mahlvorgang herauskommt, ist ein Gewimmel von Schlangen, Drachen und sonstigen Monstern; und die dazugehörige Inschrift lautet: „Wies Korn ist, also wirts Mæl.“³⁷ In ganz ähnlicher Weise wird denn wohl auch die „Narrenmühle“ des Ambraser Ziertellers zu verstehen sein. Mit Sicherheit findet dort keine Vernichtung der toten Narren statt, sondern umgekehrt deren Regeneration und Vervielfältigung.³⁸ Wie der Künstler sich diesen Vorgang im einzelnen vorstellte, können wir nur vermuten. Möglicherweise hat er – das macht zumindest die Bilderfolge auf dem Tellerrand wahrscheinlich – daran gedacht, daß die toten Narren zu einer Art Samen zermahlen und später ausgesät werden. Damit läge im vermeintlichen Untergang der Narrheit bereits wieder deren tausendfache Auferstehung begründet.

III. Der Bilderzyklus auf dem Tellerand

Während die beiden Zentraldarstellungen auf dem Tellerboden Ursprung und Ausbreitung der Narrheit zum Thema haben, beschäftigt sich die Bilderfolge auf dem Tellerand mit dem Problem, ob und wie die Narrheit aus der Welt zu schaffen sei. Dies geschieht in einem Zyklus aus acht Szenen, von denen jede mit einem Zweizeiler kommentiert ist.

Beginnen wir mit dem Teilstück, das genau senkrecht über dem Zentraltbild erscheint, so finden wir dort gleich die damals populärste Ausrottungsidee illustriert, nämlich das „Narrenscheiden“. Hierunter stellte man sich eine Art operativer Entfernung der Narrheit vor, die in zwei ikonographischen Varianten begegnet. Der ältere Typus, dem etwa das um 1480 entstandene Hieronymus Bosch-Gemälde vom „Steinschneiden“ angehört,³⁹ zeigt stets die Entfernung eines Gewächses aus dem Kopf des

³¹ W. Danckert, wie Anm. 11, S. 127.

³² W. Danckert, wie Anm. 11, S. 129 f.

³³ W. Danckert, wie Anm. 11, S. 139.

³⁴ P. Dufour: Geschichte der Prostitution I, 2, Berlin 1907, S. 29. – Vgl. Anm. 23.

³⁵ Vgl. den ausführlichen kulturgeschichtlichen Abriss hierzu in: W. Danckert, wie Anm. 11, S. 135 ff.

³⁶ W. Danckert, wie Anm. 11, W. 144.

³⁷ J. R. Rahn: Konfessionell-Polemische auf Glasgemälden, in: Zwingliana. Mitteilungen zur Geschichte Zwinglis und der Reformation 2/1903, S. 357 f.

³⁸ Eine detailliertere Interpretation müßte in diesem Zusammenhang noch zu klären versuchen, inwieweit die „Narrenmühle“ auch als Perversion des Motivs der „Hostienmühle“ gedacht gewesen sein könnte. (Vgl. dazu: G. Bebermeyer: Das Mühlenmotiv – Kommentar zu: Th. Murners Die Mühle von Schwindelsheim, hg. v. G. Bebermeyer, in: Th. Murners Deutsche Schriften, hg. v. Fr. Schultz, Bd. 4, Berlin/Leipzig 1923, S. 77 ff.)

³⁹ Hieronymus Bosch: Das Steinschneiden. Öltempera auf Holz, 48 x 35 cm, Madrid, Prado. Vgl. dazu: Ch. de Tolnay: Hieronymus Bosch, dt. v. L. Voelker, Baden-Baden 1973, S. 54 ff. u. S. 335 ff.

Patienten, während der jüngere Typus, den dann auch Hans Sachs literarisch verarbeitete, von einem kaiserschnittartigen Eingriff in den Körper ausgeht, bei dem ein kleiner Narr zutage gefördert wird.⁴⁰ Das Bild auf dem Narrenteller steht zweifelsfrei in der Tradition Bosch's; möglicherweise war dem Künstler von 1528 die Darstellung des Niederländers durch Kopien sogar bekannt. Seine Version der Szene zeigt einen dickleibigen Patienten, der erwartungsvoll auf einem Stuhl sitzt und sich von dem hinter ihm stehenden Arzt einen blutenden Schnitt an der Stirn anbringen läßt. Vor beiden ist ein Tisch plaziert, von dem aus sich drei Personen, darunter eine Frau, emsig mit dem Operierten unterhalten. Hinter dem Arzt wandelt außerdem ein Mann auf und ab, der aus einem aufgeschlagenen Buch rezitiert. Die Beischrift indes läßt den Patienten zu seiner Umgebung sagen:

„Vom schneyden bin jch witzig woren,
jetzt sich ich an eych meynen orden.“

Anstatt also einen Unvernünftigen in eine von der Vernunft geprägte Umwelt zurückzuholen, öffnet der Eingriff dem frisch Kurierten lediglich die Augen dafür, daß alle, die sich um ihn bemühen, ebenfalls Narren sind. Tatsächlich tragen auch zumindest die männlichen Beteiligten an der Szene durchweg Narrenkappen.

In den übrigen Randbildern des Ambraser Tellers erscheint noch eine ganze Reihe weiterer, ähnlich wirkungsloser Versuche, Menschen von ihrer Stultitia zu kurieren. Die sinnvollste Motivabfolge ergibt sich, wenn die Darstellungen jeweils symmetrisch zueinander gelesen werden. So betrachtet finden wir dem Narrenschneiden gegenüber eine Methode, die sich ebenfalls auf den Kopf des Kranken konzentriert: das Narrenbohren. Diese übrigens wiederum sprichwörtliche Vorstellung⁴¹ hat der Künstler in grausamer Detailliertheit ausgemalt. An beiden Armen festgeschnallt liegt der Patient auf einem Brett. Zudem hält ein rauher Geselle seine Beine fest. Unterdessen tritt der tonangebende Handwerker von hinten an ihn heran und dreht ihm mit hochgekrempelten Ärmeln einen etwa ellenlangen Bohrer in den Kopf, um die Narrheit dadurch tödlich zu treffen. Noch ehe die Behandlung des einen abgeschlossen ist, wird schon ein zweiter von der Torheit geplagter Mann herbeigeführt, auf den dieselbe Prozedur wartet. Der Text dazu lautet:

„Die zwen send nie witzig worrenn,
dar vm muos man jn den naren porn.“

⁴⁰ Vgl. dazu: Titelholzschnitt zu *Hans Sachs*: Das Narrenschneiden Ein schön Faßnacht Spiel mit dreyen Personen, gedruckt von Friedrich Gutknecht in Nürnberg (1554?). Reproduziert in: Die Welt des Hans Sachs. Katalog zur Ausstellung der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, Nürnberg 1976, Kat. Nr. 271.

⁴¹ K. F. W. Wander: Deutsches Sprichwörter-Lexikon, Bd. 3, Leipzig 1873, Sp. 930, s. v. „Narr“, Nr. 1182.

Auf der anderen Seite, neben dem Narrenschneiden, folgt dann ein weniger bekanntes Motiv: das Einschnüren des von der Narrheit Besessenen in straff sitzende Faßreifen. Voller Zuversicht, geheilt zu werden, steht der närrische Fettwanst bis auf die Stiefel und die Eselsohrenkappe entkleidet inmitten einer Böttcherwerkstatt und läßt sich mit wuchtigen Hammerschlägen die schweren Eisenreifen stückchenweise über die Wölbungen seines Körpers schieben. Dabei ermuntert er den Böttchermeister:

„Ach lieber mayster treypt waydlich zü,
so han jch vor dissem naren rü.“

Daß die solchermaßen eingezwängte Narrheit den Leib des Befallenen tatsächlich verläßt, daran glaubt wohl keiner der Beteiligten so recht.

Gegenüber der Böttcherszene, die mit ihren Fässern die Assoziation „Wein“ hervorruft, erscheint ein Motiv, in dem Wasser eine entscheidende Rolle spielt. An einem Brunnen wird dem Toren nämlich das Wasser kübelweise über den Kopf geschüttet, und es heißt dazu:

„Kint jr den narren mit wasser vertreyben,
so will jch bey bleywen.“

Das Ganze scheint letztlich eine verballhornte Taufszene zu sein, zumal hinter dem Begossenen eine Art Narrenpriester steht, der gerade zur Geste der Handauflegung ansetzt. In der Tata gilt die christliche Taufe ja als das Sakrament, welches den Menschen von der ihm angeborenen Erbsünde und Gottesferne, sprich Narrheit, zu erlösen vermag. Denselben Zusammenhang illustriert übrigens auch die Redensart: „An Narren hilft weder Chrisam noch Tauf“,⁴² die nichts anderes besagt, als daß an allzu verblendeten Toren selbst die Bemühungen der Kirche verloren seien. Vielleicht spielt der Zielteller auf diesen Gedanken an, indem er den Priester, der die Narrentaufe leitet, selbst mit der Eselsohrenkappe versieht.

Die nach unserer Lesart nächste Bekämpfungsmethode, die auf dem Tellerrand erscheint, bewegt sich an der Grenze zum Obszönen: Der Patient kniet mit verbundenen Augen am Boden und bietet, während ihn ein gewisser „Knecht Heinz“ bei den Ohren faßt und ihm gut zuredet, dem Narrenarzt sein entblößtes Hinterteil dar. Dieser hat in den After einen Blasebalg gesteckt und pumpt nun emsig Luft in den Darm des Kranken. Ein dabeistehender Mann sagt mit belehrender Handbewegung:

„Knecht hayntz bethor jn woll,
der nar bey jm erstickenn soll.“

Wie vom Gesamtaufbau her zu erwarten, schöpft auch das gegenüberliegende Bild aus der Fäkalsphäre, indem es unmittelbar an das Blasebalgmotiv anknüpft. Hier bekommt der an der Narrheit Leidende näm-

⁴² K. F. W. Wander, wie Anm. 39, Sp. 878, s. v. „Narr“, Nar. 16.

lich mit der Klistierspritze einen Darmeinlauf. Der vornehm gekleidete Meister und sein Knecht halten ihm dabei gewaltsam die Beine gespreizt, und ein dritter Mann sorgt mit einer Laterne für mehr Licht. Der Kommentator zu dem Vorgang lautet:

„Chrstler hat dissenn krafft,
das kayn nar nichtz jn dir mer schafft.“

Daß die Anordnung aller acht Bilder auf dem Tellerrand übrigens streng symmetrisch ist, zeigt sich gerade an diesen beiden Motiven, in denen die Narrheit durch einen Eingriff in den After kuriert werden soll. Sie bilden nämlich zusammen eine Achse, die genau senkrecht auf der Ebene jenes anderen Motivpaares steht, in dem die Behandlung der Torheit durch Schneiden beziehungsweise Bohren jeweils am Kopf des Kranken ansetzt.

Die nach unserem Entschlüsselungssystem siebte Bekämpfungsszene zeigt, wie der Torheit mit Hilfe von Tischlerwerkzeug zu Leibe gerückt wird. Ein stämmiger Schreiner hat auf dem Rücken des rotgekleideten Patienten seinen Hobel angesetzt und bemüht sich, durch mächtige Stöße die Narrheit gewissermaßen abzuschaben. Der dazugehörige Vers bestätigt den Handwerker in seinem Tun und spornt ihn überdies an, mit der begonnenen Arbeit fortzufahren. Er lautet:

„Mayster gib jm noch ayn hobel stoß,
so wirt der mensch seynes narren losß.“

Die Späne, die bei dem Hobelvorgang entstehen, haben eine besondere Gestalt. Sie fallen als rote Eselsohren mit Schellen daran zur Erde. Dort liest sie ein Mann zusammen und wiegt sie, während er sich mit einem vornehm gewandten Herrn unterhält, gegen ein schwereres Gewicht auf.

Das Detailmotiv der verselbständigten Eselsohren kehrt schließlich wieder im gegenüberliegenden und gleichzeitig letzten Randbild des Narrentellers, – allerdings in einem überraschenden Zusammenhang. Statt einer weiteren Methode, die Narrheit auszurotten, zeigt diese Szene nämlich plötzlich drei Männer bei der Feldarbeit. Der vorderste, ein normaler Bauer, pflügt mit seinem Ochsengespann. Dahinter eggt ein offensichtlich halb närrischer Mensch in entgegengesetzter Richtung; seine Kappe schmückt ein einzelnes Eselsohr, und einen Esel benutzt er auch als Zugtier. In der dritten Ebene endlich schreitet ein Sämann einher, dessen Narrheit, wie sein mit zwei Eselsohren bestückter Hut anzeigt, anscheinend vollständig ist. Aber nicht genug damit, – kaum daß er sie ausgestreut hat, geht seine Saat auch schon auf: unzählige Eselsohren mit Schellen, die aus dem frisch beackerten Boden emporschießen. Der dazugehörige Text legt dem Sämann ein Resümée in den Mund, das unüber-

hörbar an die biblischen Motive der Kornernte und des Weinbergs an klingt, nämlich:

„Ich bauet nach weyn vnd korn,
wuochs mir nicks dan schellen vnd oren.“

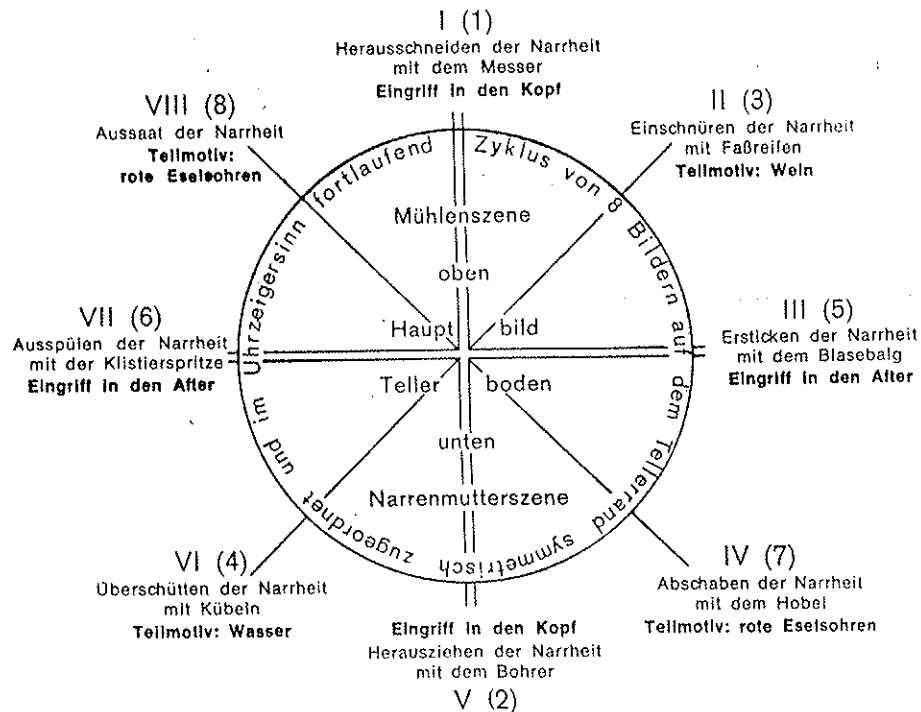
Das ist also das Ende aller Anstrengungen, der Narrheit Herr zu werden. Anstatt Ruhe zu geben und durch die vielfältigen Radikalkuren in



die Enge getrieben schließlich doch aus ihren Opfern auszufahren, verbreitet sich die Torheit jetzt erst recht und gedeiht besser als je zuvor.

Man könnte nun freilich einwenden, wir hätten die Bilderfolge überinterpretiert und durch eine etwas abenteuerliche Lesart auf ein schlüssiges Ergebnis hingesteuert. Eine Skizze vermag aber zu verdeutlichen, daß der Zyklus der Randbilder tatsächlich voller feinsinniger Symmetrien

und Querverbindungen steckt, und daß die Aussaat der Narrheit ganz zwangsläufig am Schluß steht, und zwar unabhängig davon, ob man eine einfach fortlaufende Zählweise (= römische Ziffern) oder – wofür wir uns entschieden haben – eine symmetrisch gegenüberstellende (= arabische Ziffern) wählt.



Beginn und Ende der Szenenfolge entlang dem Tellerrand sind durch das Hauptbild auf dem Tellerboden eindeutig festgelegt. Bringt man dieses nämlich ins Lot, so erscheint exakt darüber, dort wo jedes Uhrenzifferblatt die Zahl XII trägt, als erstes und wohl zugleich populärstes Motiv der Torheitsbekämpfung das Narrenschnneiden. Eben die Zifferblattassoziation und der Uhrzeigersinn geben denn auch den Ausschlag für die weitere Betrachtungsrichtung, und so schließt sich der Bilderkreis notwendigerweise mit dem erneuten Aussäen der Narrheit.

Dieses Aussaat-Motiv, das für den *circulus vitiosus* der Randbilder Abschluß und Anfang zugleich bedeutet, ist vielleicht der wichtigste Schlüssel zum Verständnis des Gesamtwerks überhaupt. Im bildhaften Denken des Spätmittelalters spielte die Vorstellung vom „Narrensäen“ nämlich offenbar eine erhebliche Rolle. Insbesondere blieb sie anders als sonstige Ver-

anschaulichungen aus der Narrenphilosophie nicht auf die moralsatirische Literatur beschränkt,⁴³ sondern wurde zu einem wirklichen Bestandteil des volkstümlichen Ideenguts. Der Begriff „Narrensamen“ ist beispielsweise noch heute im süddeutschen Faschnachtsbrauch lebendig, wo er bei den Umzügen ausgeworfenen Spreu, neuerdings auch Konfetti, bezeichnet oder sich auf eine Schar kostümierter Kinder bezieht, die den Narrennachwuchs bilden.⁴⁴ Mancherorts wird das „Narrensäen“ an Fasnacht sogar noch szenisch dargestellt; und zwar ergab eine Erhebung für den Raum zwischen Neckar und Bodensee, daß sich allein dort in einem guten Dutzend Gemeinden bis ins 20. Jahrhundert der Brauch erhalten hat, einen närrischen Ackermann umherzuschicken, der – genau wie auf dem Narrenteller von Pflug und Egge begleitet – für die heiratsfähigen Mädchen männliche Narren sät.⁴⁵ Mag der Sinn dieses Brauches gegenüber der Ambraser Darstellung von 1528 auch gewisse Brechungen erfahren haben, so zeigt er doch, wie tief die Vorstellung des „Narrensäens“ im volkstümlichen Denken verwurzelt ist.

In der Aussaat des Narrensamens erreicht die Botschaft des Ambraser Ziertellers zweifellos ihren Kulminationspunkt. Schließlich führt ebendiese Szene den gesamten Vernichtungszyklus der Randbilder ad absurdum, ja sie verkehrt ihn sogar ins Gegenteil, indem sie an die Stelle aller Ausrottungsversuche zuletzt das Fruchtbarkeits- und Vervielfältigungsmotiv treten läßt. – Vom Bild des Narrensäens führt wiederum eine direkte Sinnverbindung zurück zur Mühle, zumal dort aus den toten Toren erst das närrische Saatgut gewonnen wird. Somit verwandelt sich die Mühle ebenfalls grundlegend von einer vermeintlichen Beseitigungsinstanz in eine Art Geburtsstätte, wo die Narrheit tausendfach fröhliche Urständ feiert. Und von hier aus erschließt sich endlich auch der innerste Kreis der Darstellung, die Kernszene mit Eva, der Narrenmutter. Vom Schöpfer einst zur Ahnherrin eines vollkommenen Geschlechts erwählt, ist sie durch ihren Sündenfall zum Ursprung der menschlichen Unvollkommenheit schlechthin geworden. Schon sieht sie den eigenen Makel in ihren sieben Kindern vervielfältigt und muß mitanschauen, wie diese ihn unwiderruflich über die ganze Welt verbreiten.⁴⁶

⁴³ Vgl. Th. Murner: Narrenbeschwörung 4.

⁴⁴ H. Fischer: Schwäbisches Wörterbuch, Bd. 4, Tübingen 1914, s. v. „Narrensamen“.

⁴⁵ M. Scharfe: Rügebräuche, in: Dörfliche Fasnacht zwischen Neckar und Bodensee, hg. v. H. Bausinger, R. Schenda u. H. Schwedt (= Volksleben 12), Tübingen 1966, S. 238 ff.

⁴⁶ Nach den Kriterien mittelalterlicher Bedeutungsforschung untersucht, tritt die weibliche Hauptfigur des Tellers übrigens in ein noch klareres Bezugssystem. Ebenso wie sich etwa Synagoge und Ecclesia zueinander verhalten, ist die Narrenmutter Eva im typologischen Denken der damaligen Zeit ohne jeden Zweifel eine antithetische Präfiguration Mariens. Die Zuordnungen sind bis ins Detail stimmig. Der Narrenmutter

Den Grundgedanken des Tellers, daß die Narrheit nicht mehr auszulöschen ist und daß der Versuch, sie zu vernichten, ihre vielfache Wiedergeburt bewirkt, hat der Künstler also gewissermaßen in emporsteigender Linie dreifach variiert: von Eva über die Mühlenszene bis hin zum Randbilderzyklus. In eben dieser thematischen Abgestimmtheit mit ihren feinsinnigen Bezügen und Symmetrien liegt das Einzigartige des Werks.

IV Zuordnungsversuch: Der Teller und die Bildersprache Murners

Über den Maler des Ambraser Narrentellers wissen wir nichts Näheres. Sollte die Aufschrift „BERTEL KESSELSCHMID“ in der rechten unteren Bildecke der Narrenmutterzene als Signatur zu lesen sein, so kennen wir allenfalls seinen Namen, nicht jedoch das genaue ideengeschichtliche Umfeld, aus dem er seine Anregungen bezog. Aber nach allem, was wir über den Bildgehalt des Ziertellers sagen können, ist anzunehmen, daß der Künstler sich in der Motivwahl nicht nur an ikonographischen Traditionen, sondern auch an literarischen Vorlagen orientiert hat. Sucht man nun nach entsprechenden Textquellen, so kommt eigentlich nur ein Name in Betracht: Thomas Murner.

Die Erstveröffentlichungen seiner narrenthematischen Schriften fallen in das Jahrzehnt zwischen 1512 und 1522. Allein schon aus diesem Grunde wäre an eine Abhängigkeit des 1528 entstandenen Tellers von Murners Narrendichtung zu denken, zumal die Murnerrezeption erst nach 1522 voll ins volkstümliche Bewußtsein drang, als der streitbare Franziskanermönch den Vorwurf der Narrheit gegen Luther richtete und damit massiv in die Reformationspolemik eingriff. Ungeachtet dieser zeitlichen Übereinstimmung aber sind vor allem die Motivanklänge des Narrentellers an verschiedene Murnerschriften interessant. Die Mühlenszene etwa erinnert unwillkürlich an Murners 1515 erschienene Dichtung „Die Mühle von Schwindelsheim“, in der geschildert wird, wie Narren aus allen Ständen zu einer Mühle strömen, um dort den Jahrtag der verstorbenen „Gredt Müllerin“, der populären Personifikation der Dirne, zu begehen, so daß sich der Müller des Zulaufs schließlich kaum noch erwehren kann. Im Hinblick auf den Teller ist dabei ikonographisch besonders bedeutsam, daß der Titelholzschnitt zur „Mühle von Schwindelsheim“ ebenfalls im Vordergrund den Antransport der Narren in Säcken und im Hintergrund das Mühlengebäude am Bach zeigt. – Wenn weiter eine der Telleraufschriften den Begriff „naren zunft“ verwendet, so könnte darin Mur-

steht die Mutter Gottes gegenüber, der Erbsündenbefleckten die schuldlos Geborene, der Dirne die reine Jungfrau, – oder noch deutlicher akzentuiert: „Eva causa mortis, Maria causa salutis.“ (Vgl. *Fr. Obly*: Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung, in: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S. 321 ff.)

ners 1512 gedruckte „Schelmenzunft“ anklingen, in der die Idee, sämtliche Toren in eine gemeinsame Zunft einzugliedern, erstmals literarisch durchgestaltet wurde. – Besonders auffällig ist schließlich die Tatsache, daß zumindest zwei von Murners Werken, nämlich die „Narrenbeschwörung“ von 1512 und die 1522 erschienene Schrift über den „Großen Lutherischen Narren“, durchweg ganz ähnliche exorzistische Maßnahmen der Narrheitsbekämpfung schildern, wie sie später in dem Randbilderzyklus des Tellers begegnen. – Überhaupt decken sich manche sprachlichen Bilder der beiden letztgenannten Dichtungen so exakt mit einzelnen Motiven der Tellerbemalung, daß hier eine direkte Abhängigkeit nicht ausgeschlossen scheint.⁴⁷ Für den Randszenenzyklus etwa ließe sich diese Vermutung stützen mit Murner-Formulierungen wie „die nerrisch fistel stechen“;⁴⁸ zum goldenen Narrenkopf-Abzeichen der Narrenmutter und des Zunftmeisters würde die bei Murner häufig auftauchende Vorstellung vom „narren orden“ passen,⁴⁹ und die Tellerdarstellung des brütenden Narren beispielsweise hätte in dem Murner-Abschnitt „geuch ußbrieten“ ihre literarische Entsprechung.⁵⁰

An einer Stelle der „Narrenbeschwörung“ aber häufen sich die Übereinstimmungen mit dem Bilderreigen des Ziertellers schließlich derart, daß Murners Dichtung hier geradezu als Interpretationsgrundlage für dessen Verständnis herangezogen werden kann. Und zwar ist es das Kapitel 4, vom „Narrensäen“,⁵¹ in dem dieses Höchstmaß an Kongruenz auftritt. Zunächst spricht Murner aus der Sicht des Sämanns die rasende Vermehrung der Narrheit an und berührt damit ein Problem, das letztlich auch den Maler von 1528 durchgängig beschäftigt:

„Do ich yetzundt narren seyen,
Wil ich für ein dry tusent meyen;
der boden treits vnd ist so güt,
Das er so grossen wücher thüt.“

Wenig später folgt die Gleichsetzung der Narrheit mit der Erbsünde, der Rückgriff auf die Genesis und schließlich der Hinweis, daß Eva als Urheberin allen Übels den Boden für das Böse in der Welt bereitet habe:

„Do gott adam bschüff vff erd,
Was diser acker nit so werd,

⁴⁷ Zur Bildersprache Murners vgl. *B. Köneker*, wie Anm. 1, S. 151 f.

⁴⁸ *Th. Murner*: Von dem großen Lutherischen Narren 142. (Zit. nach der Ausgabe von *P. Merker*, in: *Th. Murner*: Deutsche Schriften, hg. v. *F. Schultz*, Bd. 9, Straßburg 1918.)

⁴⁹ *Th. Murner*: Die Narrenbeschwörung (künftig NB) 1, 18; 12, 38; 49, 42; 80, 20; 83, 9; 92, 141; 97, 138. (Zit. nach der Ausgabe von *M. Spanier*, in: *Th. Murner*: Deutsche Schriften, hg. v. *F. Schultz*, Bd. 2, Leipzig/Berlin 1926.)

⁵⁰ NB 6, 1 ff.

⁵¹ NB 4.

⁵² NB 4, Vortext.

Vnd mocht kein narr nie grünen druff;
 Do aber eua schüttet vff
 Den mischt ir vngehorsamkeit
 Vnd dindt den acker wyt vnd breit,
 Vnd gott in fucht mit synem fluch,
 Als mich bericht das erste büch
 Der heiligen bibel / syt der zyt
 Gots zorn vff im zerspreitet lyt.“⁵³

Das hier mit Eva verbundene Motiv des Düngens und Mistens wirkt übrigens möglicherweise auch auf dem Zierteller nach; denn der Bretterverschlag, in dem dort die Narrenmutter mit ihren sieben Söhnen dargestellt ist, läßt sich durchaus als eine grün überwucherte Bauernmiste deuten.⁵⁴

Schließlich wird bei Murner sogar die Einordnung Adams und Evas als Narren, welche die Eselohrenkappe tragen, offen ausgesprochen. Seine ursprüngliche Freiheit, heißt es nämlich, habe Adam in dem Augenblick verscherzt,

„Do er die narren capp ergriff,
 Mit eua saß ins narren schiff.“⁵⁵

Immer wieder erhebt Murner dann Klage gegen die ersten Menschen, denen die Schuld am Verlust des Paradieses zuzuschreiben ist und die den Fluch der Narrheit über sich und ihre Nachfahren gebracht haben:

„Adam vnd eua hands gethon,
 Den acker vns zû erb gelon,
 Mit großem leyd gedingt so wol,
 Das es der narren wachst so fol.
 Er was kein weyser ackerman,
 Das er das paradyß ließ stan
 Vnd nam eyn schlechten acker an.“⁵⁶

Erscheint nicht das achte Randbild des Narrentellers mit dem törichtem Ackermann, der nur Schellen und Eselohren erntet, wie eine Illustration hierzu?

Angesichts so vieler Parallelen lassen sich gewisse mehr als nur zufällige Beziehungen zwischen dem Teller und Murners „Narrenbeschwörung“ kaum bestreiten, zumal ein letztes Zitat aus deren 4. Kapitel geradezu wie eine Erklärung dafür anmutet, warum der Maler von 1528 ausge-

⁵³ NB 4, 9–18.

⁵⁴ Diese Deutung gab unabhängig von der Murnerstelle bereits *H. Kohlhaussen*, wie Anm. 8, S. 171.

⁵⁵ NB 4, 34 f.

⁵⁶ NB 4, 44–50.

rechnet die Narrenmutter, also eine Frauengestalt, ins Zentrum seines Werks gestellt hat:

„Noch ist ein acker vnd ein grundt,
 Da von manch grosser narre kumpt.
 Der heisset mütterlicher lyb;
 Den yeder narr kompt von eim wyb.“⁵⁷

Trotz all dieser inhaltlichen Abhängigkeiten ist der in Ambras aufbewahrte und möglicherweise im oberrheinischen Raum entstandene Teller⁵⁸ jedoch weit mehr als lediglich das kuriose Produkt eines malenden Murner-Epigonen. Das Werk steht in der bildenden Kunst ohne Beispiel da; es entwickelt ein erstaunliches Eigenleben, verarbeitet zahlreiche literarisch nicht faßbare Motive und bringt es mit seinem präzise durchdachten Aufbau zu einer Symbolkraft, die mit sprachlichen Mitteln niemals erreichbar gewesen wäre. Eben diese Dichte und Geschlossenheit machen den Zierteller zu einem einmaligen historischen Zeugnis, dessen Quellenwert für die Erforschung der spätmittelalterlichen Narrenphilosophie bisher viel zu wenig beachtet worden ist.

⁵⁷ NB 4, 99–102.

⁵⁸ Für die oberrheinisch-elsässische Herkunft des Stücks gibt es neben dem starken Einfluß Murners noch andere Anhaltspunkte, wie zum Beispiel das Schleifmühlennmotiv, das als Sprichwort ursprünglich mit dem Ort Schnersheim, unweit von Straßburg, verbunden war. (Vgl. Anm. 29) – Der im Katalog der Ambraser Kunstkammer angegebene Herkunftsort Nürnberg läßt sich jedenfalls durch nichts belegen und ist eher unwahrscheinlich.