



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Auf Gedeih und Verderb ausgeliefert
Das Phänomen Glück und seine Facetten in Liebe,
Torheit und Tod in der Buchillustration an der Wende
zum 16. Jahrhundert

verfasst von / submitted by

Alexandra Waniek, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao.Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs

Für alle, denen ich in Liebe verbunden bin,
Für alle, die meine Torheiten zu ertragen wissen,
Für alle, von denen mich der Tod getrennt
aber nie entfernt hat.

Mein uneingeschränkter Dank gilt meiner Mutter, die es auf sich genommen hat, diese Arbeit Korrektur zu lesen; meinem Freund, der mit mir sämtliche Höhen und vor allem Tiefen des Arbeitsprozesses durchgestanden hat; meiner engsten Freundin, die mich meine gesamte Studienzzeit mit Lob und viel öfter mit Tadel versorgt hat und natürlich der Glücksgöttin Fortuna, ohne die ich überhaupt nie so weit gekommen wäre.

Ich möchte mich besonders bei Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs für ihre Unterstützung bei dieser Arbeit und darüber hinaus herzlich bedanken.

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich diese Arbeit selbstständig und ohne Benützung nicht angegebener Hilfsmittel verfasst habe.

Weiters erkläre ich, dass sämtliche aus Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als solche gekennzeichnet sind.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Glückliche Zeiten? - Europa um 1500.....	7
1.1. Historische Anmerkungen	7
1.2. Die Philosophie des Humanismus und ihr Bedürfnis nach Glück.....	14
1.3. Individuelles Glück als kollektive Idee	20
2. Bücher machen glücklich: Literatur um 1500.....	23
2.1. Der humanistische Autor und der literarische Markt	25
2.2. Die Rolle der Buchillustration	30
2.3. Ausgewählte Werke	33
3. Fortuna und ihre Facetten.....	44
3.1. Fortuna - das Glück in Person.....	45
3.2. Fortuna und die Liebe.....	63
3.3. Fortuna und die Torheit.....	82
3.4. Fortuna und der Tod.....	93
Schluss und Ausblick.....	112
4. Bibliographie.....	118
5. Abbildungsverzeichnis	124
6. Abbildungsnachweis.....	159
Abstract	164

Einleitung

Es ist ein vergleichsweise kurzer Zeitraum, dem sich diese Arbeit widmen wird. Doch diese 30 bis 40 Jahre rund um die Wende zum 16. Jahrhundert sind voll von Neuerungen und daraus entstehenden Problemen, Entdeckungen und damit einhergehenden Fragen. Diese Jahrzehnte rund um diese so bedeutende Jahrhundertwende werden in der allgemeinen historischen Wahrnehmung als besonders prägend und dynamisch für die europäische Entwicklung angesehen. Einschneidende Veränderungen beginnen ihre Wirkungen zu entfalten, geographische Entdeckungen erweitern den Horizont der Bevölkerung, neue Ideen schleichen sich langsam aber beständig in die althergebrachten und gewohnten Ideale und Ansichten - kurzum, die Gesellschaft befindet sich im Wandel. Von fanatischer Radikalität bis hin zu gemäßigter Gleichgültigkeit reichen die Reaktionen, mit welchen diesen neuen Entwicklungen begegnet wird. Wie so oft in der Geschichte verändern sich die (gesellschaftlichen) Umstände schneller, als es die meisten Betroffenen ertragen oder verarbeiten können.

Von diesen neuen Ideen und Problematiken bleibt auch die Einzelpersönlichkeit des Menschen nicht verschont - im Gegenteil, die gesamte Aufmerksamkeit einer aus dem italienischen Raum über die Alpen gekommenen Denkschule - dem *Humanismus* - gilt dem Individuum. Ihm widmen sie ihre Überlegungen und Schriften, ihm wollen sie einen höheren Stellenwert innerhalb der Gesellschaft zuerkennen. Mit diesem Anspruch und dem Wissen aus antiken philosophischen Quellen ausgestattet, machen sich die Humanisten daran, die Vorstellungen der Menschen über ihr ureigenes Selbst, ihre Fähigkeiten sowie ihre Rechte und Pflichten neu zu definieren. Wenn auch nicht für alle entstandenen Herausforderungen humanistische Lösungsansätze formuliert werden können, ist die Zeit des Althergebrachten endgültig vorbei.

In langwierigen jahrzehntelangen Bemühungen, hin und hergerissen zwischen rationaler Klarheit und christlich-mittelalterlicher Mystik, von den einen hochgelobt, von den anderen gemieden, irgendwo zwischen den Stühlen der deutschsprachigen Welt versuchen die deutschen Humanisten eine Neuausrichtung des Denkens zu erschaffen. Doch es gelingt ihnen aus unterschiedlichen Gründen nicht, einen so bedeutenden Stellenwert einzunehmen wie ihre italienischen Kollegen. Dennoch drücken sie dieser zeitlichen Lücke zwischen ausgehendem Mittelalter und anbrechender Reformation ihren Stempel auf. Verschiedene Thematiken werden in unterschiedlicher Ausprägung durch sie in den humanistisch-gesellschaftlichen Diskurs eingeführt. Eine davon ist die *Fortuna*-Thematik, die sich bei den italienischen Humanisten besonderer Beliebtheit erfreut. In ihr verbinden sich die Frage nach dem Zufall, einem übergeordneten Plan und dem Schicksalsglauben. Das Leben, das immer unberechenbarer zu werden scheint, verlangt nach einem Sündenbock, dem man die Schuld am eigenen Unglück geben kann. Auch wenn die Göttin zuweilen liebevoll und fürsorglich Geschenke verteilt, so hat man doch im Allgemeinen viel öfter Grund, ausgiebig ob ihrer

Ungerechtigkeiten und Bosheiten zu lamentieren. Sie scheint nach Gutdünken zu erheben und zu zerstören, ihre Gaben gelten viel häufiger als unverdient denn rechtmäßig. Ihren Taten zeigen weder Moralität noch Gerechtigkeitssinn oder Logik, sie tut was sie will- schlicht aus einem Grund: weil sie es kann.

Andererseits sind jene, die „unter ihrem Stern geboren sind“, von ihr begünstigt und ganz gleich, was sie tun, Fortuna ist ihnen hold. Sie können noch so schlecht und ungnädig sein, ihre Schutzgöttin ist ihnen gewogen. Doch es kann sich als unklug erweisen, sich allzu sehr auf sie zu verlassen, denn ihre Launen sind berüchtigt. Auf sie trifft die Redensart mit "Zuckerbrot und Peitsche" zu regieren vielleicht am besten zu, doch sich ihr zu entziehen, vermag auch niemand. Es mag diese Unvermeidbarkeit und Unausweichlichkeit gewesen sein, die sie so populär gemacht hat. Die Vorstellung, sie zu ergründen oder zumindest zuweilen auszutricksen, muss für die Humanisten eine äußerst verführerische Vorstellung gewesen sein, denn das unvorhersehbare Chaos zu lenken, erscheint eigentlich unmöglich.

In dieser Zeit beginnen die Humanisten sich eine neue und schicksalshafte Frage zu stellen: Was ist ein glückliches Leben, und, wenn es ein solches gibt, wie sieht es aus, wie erreiche ich es und wie kann ich es rechtfertigen? Das persönliche Glück hält Einzug in das Bewusstsein der Menschen, es nimmt immer mehr jenen Platz ein, der zuvor dem glücklichen Dasein im Jenseits vorbehalten war. Die Fixierung des Denkens und Handelns auf das Jenseits und eine "angenehme Ewigkeit" treten hinter die entfachte Neugier und den bürgerlichen Ehrgeiz im Diesseits zurück.

Der zeitliche Rahmen, in welchem wir uns bewegen, reicht vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts bis in das Jahr 1517. Diese Zäsur wurde bewusst gewählt. Die Glaubensstreitigkeiten, die die nächsten Jahre bzw. Jahrzehnte jede Faser des menschlichen Lebens durchdringen sollten, werden zum Dreh - und Angelpunkt sämtlicher Forschungen. Die Reformation überstrahlt alles und betrifft jeden. Es wäre sinnlos und geradezu unmöglich, eine kunsthistorische Betrachtung zu versuchen, die dieses Ereignis und seine Folgen ausklammert. Die Literatur und damit in Zusammenhang auch die künstlerische Illustration können sich diesem gesellschaftlichen Erdbeben im deutschsprachigen Raum nicht entziehen, sie werden zu Instrumenten der Propaganda und verlieren dadurch immer mehr ihre vielseitige Wahrhaftigkeit.

Mit der Reformation explodieren die über Jahrzehnte - wenn nicht sogar Jahrhunderte - angestauten und ständig gewachsenen und befeuerten Ressentiments gegenüber der katholischen Institution Kirche und im Besonderen dem Papsttum. Dieser aufgestaute Tsunami an Skepsis, Hass und Unverständnis, der die europäische Welt in einen Strudel der Gewalt und Gegengewalt zieht, schwemmt sämtliche Bemühungen deutscher Humanisten hinweg. Diese werden in die Auseinandersetzungen teils unfreiwillig, teils mit voller Absicht, hineingezogen ohne die Hoffnung sich wieder daraus befreien zu können. Wie Fortuna hat auch die Reformation zwei Gesichter, sie

wird zum Leitstern einer neuen Epoche und zum Gottseibeiuns der alten (kirchlichen) Würdenträger. Mit ihr geht eine kurze aber produktive Zeitspanne des deutschen Humanismus zu Ende, die sich dem Diesseits widmet- seinen Möglichkeiten, Konflikten und Neuerungen. Auch die Idee der Fortuna mit ihren Launen sowie das Streben nach persönlichem Glück fallen der Reformation zum großen Teil zum Opfer.

Die Dynamik eines gesellschaftlichen Wandels, der in alle Lebensbereiche jedes einzelnen Menschen eingreift und neue Eliten sowie neue Denkweisen und Lebenseinstellungen herausbildet, wird in unterschiedlichen Bereichen der Geisteswissenschaften behandelt. In der folgenden Masterarbeit sollen neben der Kunstgeschichte zwei weitere ausgewählte Sparten der Geisteswissenschaften in Verbindung mit der kunsthistorischen Fragestellung besondere Beachtung finden: die Kulturgeschichte sowie die Literaturgeschichte. Somit ist das erklärte Ziel der Arbeit nicht nur den kunstgeschichtlichen Aspekt intensiv zu beleuchten, sondern vielmehr eine Verbindung dieser drei Themenbereiche mit dem Hauptaugenmerk auf die Kunstgeschichte zu schaffen.

Die grundlegende Forschungsfrage dieser Arbeit lässt sich folgendermaßen formulieren: Was sehen die Zeitgenossen an der Wende zum 16. Jahrhundert als ein „glückliches Leben“ an und lässt sich ein solches Ideal in den druckgraphischen Illustrationen der ausgewählten literarischen Werke erkennen. In Verbindung mit der Kultur- und Literaturgeschichte soll zu Beginn ein Gesamtüberblick des humanistischen Verständnisses über die Begriffe „Glück“ und „glückliches Leben“ gegeben werden, um danach die Begriffe „Liebe“, „Narrheit“ und „Tod“ damit in Verbindung zu setzen.

In einer historischen Einführung soll eine detaillierte Darstellung der allgemeinen Umstände dieser Zeit gegeben werden. Politische, wirtschaftliche und religiöse Aspekte sollen ebenso besprochen werden wie der gesellschaftliche und sozialgeschichtliche Status quo der Zeitenwende. Danach wird mit der theoretischen Auseinandersetzung mit dem „Konzept des Glücks“ begonnen, welches auf antiken philosophischen Quellen fußt, die dem Ideal des Humanismus entsprechend herangezogen, übersetzt und der Versuch unternommen wurde, sie in die zeitgenössische Realität umzulegen. Diese humanistische Konzeption mit ihren unterschiedlichen Ausprägungen soll vorgestellt werden und die Versuche der Zeitgenossen, dieses theoretische Gerüst in die Praxis umzusetzen und die Probleme, die sich daraus ergeben, sollen ebenfalls thematisiert werden.

Um zu sehen, wie diese Vorstellungen des Glücks in die reale Welt Eingang zu finden versuchen, werden drei zu dieser Zeit gedruckte, in unterschiedlicher Ausprägung weit verbreitete und sehr beliebte Werke als Basis für diese Auseinandersetzung herangezogen. Nach einer vorangegangenen literaturgeschichtlichen Einführung, werden diese drei literarischen Werke, *Melusine* des Thüring von Ringolthingen von 1473, *Fortunatus* eines anonymen Autors aus 1509 und Erasmus von Rotterdams *Lob der Torheit* von 1512 vorgestellt. Sie geben nicht nur einen Eindruck der Vielfalt literarischer Auseinandersetzungen der Zeit wieder, sondern die Texte sind auch in unterschiedlicher Weise und

Sorgfalt illustriert. Jedem Werk soll ein kurzes Kapitel gewidmet werden, in welchem Inhalt, historischer Kontext sowie literaturhistorische Forschung thematisiert werden sollen. Die intensive kunsthistorische Auseinandersetzung konzentriert sich danach auf vier Hauptkapitel.

Die Personifikation der Fortuna als magisches Wesen und antike Gottheit wird als Erstes besprochen. Woran und wie meint der aufmerksame Beobachter sie zu erkennen, in welche Rollen schlüpft sie und welchem bildlichen Wandel ist sie am Ende des Mittelalters unterzogen. Unter diesen Gesichtspunkten werden die Illustrationen ausgewählt, die Fortuna abzubilden versuchen, und näher besprochen.

Im Folgenden sollen dann die drei wichtigsten Konstanten im Leben eines Menschen und ihr Verhältnis zum Suchen und Finden des Glücks untersucht werden: Liebe, Torheit und Tod als unausweichliche Erlebnisse und Empfindungen im Leben eines Individuums. Diese Auswahl schließt die Erfahrungen jedes Mannes, jeder Frau, jedes Kindes mit ein. Es sind Problematiken, mit denen jeder einzelne, damals wie heute, konfrontiert ist. Sie wirken universal und sind dennoch in ihrer Erfahrbarkeit absolut individuell. Sie bilden das menschliche Leben ab und beeinflussen es mehr, als uns zuweilen lieb ist. Sie sind zutiefst menschlich und liegen trotzdem oder genau deswegen außerhalb unseres Macht - oder Kontrollbereiches. Es sind Stationen im Leben eines jeden Menschen unabhängig von Geschlecht, Alter, Kulturkreis oder Berufsstand. Diese Gefühlszustände und Ereignisse, wie damit umgegangen werden soll und welchen Stellenwert diese einnehmen, werden auch von der humanistischen Literatur und ihren Idealen mitgestaltet.

Die Liebe und ihre Macht über jene, die ihr verfallen sind, soll gleich zu Beginn näher beleuchtet werden. Es stellt sich die Frage, welchen Stellenwert sie im Leben der Menschen dieser Zeit hat, wie wird sie dargestellt und erfahrbar gemacht. Was denken die Autoren über sie und ist es tatsächlich die Liebe, die wir sehen oder nicht eher Lust, Eitelkeit und Einsamkeit?

Der Mensch ist ein Narr in einer Welt, in der es kaum Weisheit gibt. Die Torheit ist unüberwindbar, sie ist die Herrin über die Menschheit, die es nicht schafft, sich ihr zu entziehen und dabei auch noch glücklich ist. Dabei stellt sich die Frage, welche Darstellungen der Narrheit lassen sich in diesen Illustrationen erkennen und wie spiegeln sie die zeitgenössischen Realitäten wider.

Der Tod als endgültiger Abschied von dieser Welt und als Übergang in das ewige Leben hat in der christlichen Lehre einen besonderen Stellenwert. Umso wichtiger sind die Veränderungen, die sich in Bezug auf ein "gutes Sterben" vollziehen. Durch die nähere Auseinandersetzung mit dem Diesseits und seinen Verlockungen scheint die Rückkehr zur Frömmigkeit am Sterbebett unausweichlich. Wie der Tod erwartet, erlebt und verkraftet werden soll, wird in diesem Teil herausgearbeitet.

Die in der Bearbeitung der Illustrationen zum Einsatz kommenden Methoden sind ikonographischer, analytischer und vergleichender Natur. Jedes ausgewählte Bildbeispiel soll einen neuen Aspekt der Darstellungs-sowie Interpretationsmöglichkeiten aufzeigen und mit Vergleichsbeispielen aus der

Druckgraphik eine Beispielsreihe ergeben. Dabei soll sich die Leitfrage "Wie führe ich ein glückliches Leben?" gleich einem roten Faden durch die einzelnen Kapitel ziehen. Abschließend sollen die Ergebnisse noch einmal zusammengeführt und präsentiert werden. Die zuvor aufgeworfene Problematik, inwiefern die Reformation als Zäsur für diese Denk- und Lebensweise wirkt, soll dabei ebenfalls expliziter thematisiert und geklärt werden, sodass ein Ausblick auf die kommenden Jahrzehnte und ihrem Verhältnis zum Glück kurz anklingt.

Bezüglich des Forschungsstandes ist zu sagen, dass die zu besprechenden Themen in den verschiedenen Forschungsfelder - kulturhistorisch, literaturhistorisch sowie kunsthistorisch - in unterschiedlicher Intensität bearbeitet sind. Vom historischen Gesichtspunkt aus ist Horst Rabe „Deutsche Geschichte 1500 – 1600. Das Jahrhundert der Glaubensspaltung“ von 1991, wenn auch schon etwas älter, eine kompakte und informative Auseinandersetzung mit den Veränderungen dieser Epoche. Die philosophische Seite der Arbeit stützt sich im Besonderen auf das umfassende Werk „Philosophie des Humanismus“ von Thomas Leinkauf von 2007, im Spezielleren unter anderem auf Josef Lehmkuhl „Erasmus- Machiavelli. Zweieinig gegen die Dummheit“ von 2008.

Für die Auseinandersetzung mit der deutschen Literaturgeschichte des zu Ende gehenden Mittelalters in Deutschland ist unter anderem Peter Nusser „Deutsche Literatur im Mittelalter Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklung“ von 1992, Max Wehrli „Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter“ von 1997 sowie Peter Nusser „Deutsche Literatur. Eine Sozial- und Kulturgeschichte. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit“ von 2012 besonders aufschlussreich.

Die drei literarischen Werke weisen unterschiedliche forschungstechnische Bearbeitungen auf. Für *Melusine* kann hier André Schnyder/Ursula Rautenberg mit „Thüring von Ringoltingen. Melusine, Nach dem Erstdruck Basel: Richel um 1473/43“ von 2006 angeführt werden, das sich besonders der literaturhistorischen Betrachtung widmet, aber den gesamten *Melusine*-Komplex neu untersucht. Die umfassendste Bearbeitung des *Fortunatus* findet sich in Hannes Kästner „Fortunatus - Peregrinator mundi. Welterfahrung und Selbsterkenntnis im ersten deutschen Prosaroman der Neuzeit“ aus 1990. Das *Lob der Torheit* des Erasmus wird immer wieder in Beiträgen über Hans Holbein d. Jüngeren erwähnt, meist jedoch nicht ausführlich besprochen. Die Illustrationen der drei Werke werden in den angeführten Veröffentlichungen ebenfalls angesprochen, da es sich jedoch um literaturhistorische Auseinandersetzungen handelt, nicht als primäre Fragestellung behandelt.

Für eine profunde Einführung in die Buchmalerei wurde unter anderem Tamara Woronowa/Andrej Sterligov „Westeuropäische Buchmalerei des 8. bis 16. Jahrhunderts“ von 2003 sowie Christine Beier (Hrsg.) „Geschichte der Buchkultur 5/1- Gotik“ von 2016 und Ingo F. Walther/Norbert Wolf „Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt“ aus 2005, die einen großflächigen Überblick über die Thematik bieten.

Bei der kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Darstellung der Fortuna wurde insbesondere

die Artikel von Appuhn-Radtke, Fichte und Holländer zurückgegriffen, die gleichsam einen ausführlichen Überblick über die motivgeschichtliche Entwicklung der Fortuna enthalten.

In Bezug auf die Thematik *Liebe* in Bezug auf das Spätmittelalter und die Frühe Neuzeit sind Gabriele Bartz/Alfred Karnein/Claudio Lange „Liebesfreuden im Mittelalter. Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten“ von 2001 sowie Elisabeth Friedl/Doris Guth (Hrsg.) „Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit“ und Kirsten Dickhaut (Hrsg.) „Liebessemantik. Frühneuzeitliche Darstellung von Liebe in Italien und Frankreich“ aus dem Jahr 2014 äußerst informativ und vereinen viele Gesichtspunkte der Liebe, Geschlechterbeziehung und Lustempfinden dieser Zeit, die in dieser Arbeit leider unerwähnt bleiben müssen.

Wenn auch schon in die Jahre gekommen ist Peter Nittmanns „Die Narrheit vor dem Gottesgericht. Sebastian Brants „Narrenschiff“ im Lichte der spätmittelalterlichen Politik und Jurisprudenz“, eine Dissertation von 1986 eine umfangreiche und leserfreundliche Auseinandersetzung mit dem Thema Narrheit und dem Narrenschiff im Speziellen. Leander Petzoldts „Narrenliteratur. Facetie, Schwank und Witze von der italienischen Renaissance bis zur Frühen Neuzeit“ geht auch auf die allgemeinen Umstände des (Hof-)Narrentums näher ein.

Für das Thema Tod und Sterben bietet Norbert Ohler „Sterben und Tod im Mittelalter“ einen hochspannenden und kompakten Überblick auf kulturgeschichtlicher Ebene. Für die kunsthistorische Auseinandersetzung sind Susanne Warda „Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“ oder Paul Binskis „Medieval death, ritual and representation“ zu Rate zu ziehen.

Auch die unterschiedlichen online-Sammlungen sind hier zu erwähnen. Die *Albertina Wien*, das *Metropolitan Museum of Art New York*, das *Kunstmuseum Basel* und das *British Museum London* entpuppen sich in unterschiedlicher Intensität bei den Beschreibungen und Bearbeitungen ausgewählter Beispiele als ausnehmend gute Referenzen.

1. Glückliche Zeiten? - Europa um 1500

Es ist in den meisten Fällen bereits ein Kraftakt, sich in eine andere Person hineinzusetzen- sich in eine andere Zeit zu denken, die sich in so mannigfaltigen Formen von der unseren unterscheidet, ist eine umso größere Herausforderung. Zu unterschiedlich sind die Ideale, nach welchen man erzogen wurde, die Vorstellungen, nach denen jeder sein Leben auszurichten versucht, die Erlebnisse, die einen geprägt haben oder die Gestaltungsmöglichkeiten, die sich im Leben bieten. Es scheint nahezu aussichtslos, sich so sehr von der eigenen (Daseins-)Kultur zu entfremden, dass man wahrhaftig in ein anderes Leben, ein anderes Jahrhundert einzutauchen im Stande ist. Dennoch wollen wir es hier versuchen, so vorbehaltlos und gleichzeitig so kritisch wie möglich, und einen Sprung in das zu Ende gehende 15. Jahrhundert wagen.

Eine historische Einführung ist dafür unerlässlich und soll den Beginn dieser Überlegungen markieren. Da wir uns hauptsächlich im deutschsprachigen Raum bewegen, ist der Fokus auf das Heilige Römische Reich und seine Bevölkerung gerichtet. Es sollen die gesellschaftliche Ausgangssituation der Zeit und ihre neuen Akteure beleuchtet und in ein Verhältnis zum aufkommenden Humanismus gesetzt werden. Die politisch, ökonomisch, religiös oder gesellschaftlich motivierten Problematiken und Veränderungen dieser Zeit sollen im Folgenden überblicksartig wiedergegeben werden und einen fundierten Ausgangspunkt für die literarische und vor allem kunsthistorische Auseinandersetzung bilden. Ebenso soll danach auf die philosophische Strömung des Humanismus eingegangen werden, insbesondere auf seinen Einfluss auf die Vorstellungen von individuellem (Lebens-)Glück.

1.1. Historische Anmerkungen

Das Heiligen Römischen Reich, ein Gebilde an Staaten und Völkern, das in seiner geographischen Dimension zu seiner Zeit seinesgleichen in Europa suchte, erstreckte sich, mit zeitweiligen Veränderungen, von den norddeutschen Hansestädten über Flandern, das heutige Süddeutschland, die österreichischen Erblände und Böhmen bis über die Alpen nach Norditalien und zeitweilig bis nach Sardinien.¹ Die rechtliche Zugehörigkeit zum Heiligen Römischen Reich unterschied sich in vielfältiger Weise von Region zu Region, ebenso das Zugehörigkeitsgefühl oder die regionalen Interessen.² Die vielleicht wichtigste Besonderheit dieses eigenwilligen territorialen Gebildes, dessen politisches Oberhaupt der Kaiser darstellte, war die Tatsache, dass es sich um ein Wahlreich handelte.³ Dieses fast modern anmutende Konzept hatte jedoch für die politische Handlungsfähigkeit

¹ Die Ausdehnung des Heiligen Römischen Reiches variiert seit den Jahren seiner Entstehung immer wieder. Innen- wie auch außenpolitische Reibereien, das Aussterben von Herrscherfamilien oder das „Erheiraten“ einzelner Landstriche tragen zur ständigen Veränderung der territorialen Grenzen bei.

² Rabe 1991, S.615.

³ Rabe 1991, S.24.

dieses, schon aufgrund seiner Größe und seiner unterschiedlichen Mentalitäten als schwerfällig zu bezeichnenden Reiches, einschneidende Folgen. Das Reich, das der Kaiser repräsentierte, setzte sich aus Landesherren, Bürgermeistern freier Reichsstädte und Fürstbischöfen zusammen, die in ständiger Wechselwirkung und Konkurrenz zueinander standen. Es überrascht nicht, dass die einzelnen landesherrlichen oder städtischen Interessen nicht immer mit jenen des Reiches übereinstimmten.⁴ Nicht zuletzt durch diese mangelnde Einigkeit verliert das Reich seine europäische Vormachtstellung im Laufe des 16. Jahrhunderts an die nunmehr geeinte spanische Krone⁵.

Die wenigen Jahrzehnte vor und nach der Wende zum 16. Jahrhundert gelten in der europäischen Geschichte als Jahre des Umbruchs und der Extreme. Der aufkeimende Wunsch und das Streben nach individueller Selbstbestimmung in verschiedenen Sparten des Lebens - im Allgemeinen als „Humanismus“ bezeichnet - tritt aus Italien kommend vermehrt auch nördlich der Alpen in Erscheinung. Es ergibt sich von selbst, dass derartige Ansichten, die sich so gravierend von den Gewohnheiten und gesellschaftlich determinierten Normen der vorigen 1000 Jahre unterscheiden, ein großes Konfliktpotenzial in sich tragen und schlussendlich in teils blutige Auseinandersetzungen münden.

Auf der anderen Seite südlich der Alpen befindet sich ein politischer Flickenteppich, denn „Italien“ als politisch vereintes Gebilde, als Staat oder Reich existiert noch nicht.⁶ Die politische Struktur der Apenninhalbinsel wies bedeutende Unterschiede im Vergleich mit dem Heiligen Römischen Reich auf. Anders als nördlich der Alpen sind die einzelnen, geographisch kleinen Territorien nicht unter einem „Dachverband“ wie dem Heiligen Römischen Reich zusammengefasst. Der letzte Versuch einer Vereinigung der italienischen Gebiete unter einem Herrscherhaus war bereits unter den Staufern (1138- 1268) gescheitert. Das antike Rom sollte als Heiliges Römisches Reich wiedererstehen und seine frühere Vormachtstellung einnehmen. Das Scheitern dieser Bestrebungen ließ in den Köpfen der Menschen eine eher individuell- regionale Identität entstehen, kein kollektives Zugehörigkeitsgefühl, wie es in anderen Ländern üblich war.⁷

Der Süden der Halbinsel, Sizilien eingeschlossen, wird noch bis zur Einigung und Gründung des Königreichs Italien von fremden Herrscherhäusern regiert werden.⁸ Der Kirchenstaat in Mittelitalien mit seiner Wahlmonarchie wurde, auch politisch, mit jedem neuen Papst neu ausgerichtet. Das

⁴ Rabe 1991, S.24.

⁵ Der immer größer werdende Reichtum der Spanischen Könige durch die Entdeckung und Ausbeutung Amerikas kann ebenfalls als einer der hervorstechendsten Gründe genannt werden.

⁶ Tatsächlich vereinigt sich das heutige Italien so wie wir es kennen- mit Ausnahme von Südtirol (1919), Venetien (1866) und dem Kirchenstaat (1871)- erst im Jahre 1861. Dieser Vorgang des sogenannten „risorgimento“ nimmt in der italienischen Geschichtsschreibung großen Raum ein und ist zum Teil bis heute prägend für das italienische Selbstverständnis.

⁷ Kapp (Hrsg.) 2007, S.4.

⁸ Es fiel abwechselnd in die Hände deutscher (Haus der Staufer) französischer (Haus Anjou/ Haus Bourbon) und spanischer Herrscherfamilien (Haus Aragón/ spanischer Zweig des Hauses Habsburg).

Abendländische Schisma (1378- 1418) mit seinen zeitweilig drei gleichzeitig amtierenden Päpsten, die je nach territorialer Zugehörigkeit anerkannt wurden, zeigte jedoch die Verwundbarkeit dieser Staatsform, deren Oberhaupt, neben seinen politisch-weltlichen Machtansprüchen, ganz nebenbei auch noch die katholische Christenheit lenken sollte und dabei immer öfter in Konflikt mit weltlichen - unter anderem deutschen⁹ - Mächten kam. Nördlich des Kirchenstaates befanden sich die politisch-geographischen Ausnahmeerscheinungen der europäischen Staatsformen, die Stadtstaaten. Diese oft nur wenige Quadratkilometer großen Kommunen sind in ihrer Existenz staatlich souverän.¹⁰ Sie besitzen eigene Armeen und Territorien außerhalb der Stadtmauern, wechselnde Verbündete und ewige Feinde. Sie sind selbstständige Träger politischer Macht, die unterschiedliche Ziele verfolgen und auch internationalen Einfluss besitzen. Sie führen gegeneinander Kriege und liefern sich innerstaatliche Scharmützel, sie wetteifern um die künstlerische Vorherrschaft und erbauen Paläste, die wir heute noch bewundern. Ihre Herrscher verheiraten ihre Töchter an die vorteilhaftesten Kandidaten und werden nicht selten von ihren eigenen Familienmitgliedern umgebracht. Kurzum: Sie benehmen sich wie die ganz Großen auf der politischen Bühne Europas.

Einige Stadtstaaten haben gegen Ende des 15. Jahrhunderts ihren Zenit bereits überschritten. Politische Fehleinschätzungen, innerstaatliche Rebellionen, außeritalienische Ambitionen oder aussterbende Herrscherdynastien sind nur die augenfälligsten Probleme, mit welchen sich die Fürsten von Städten wie Mailand, Florenz oder Urbino abmühen müssen. Für sie geht es um nichts weniger als ihre staatliche Eigenständigkeit, ein Kampf, den sie alle früher oder später verlieren. Doch vor allem ihre blühende kulturelle Landschaft, die sich im 13. Jahrhundert herauszubilden begann, überdauerte ihre Souveränität und veränderte das geistige Leben in Europa nachhaltig. Aus diesem Klima des kulturellen Wettkampfes und der Wiederentdeckung der menschlichen Selbstbestimmtheit entstehen „*Republiken mit diesseitsbetontem Bildungsbedürfnis*“¹¹, die durch den regen Austausch von Wissen und Fähigkeiten ihre Ideen weit über ihre Landesgrenzen hinauszutragen imstande sind. Die philosophische Strömung des *Humanismus* - ein Begriff, der so vielfältig wie stereotyp gebraucht wird - hat die Idee der Souveränität der menschlichen Existenz als philosophische Strömung neu gedacht und verinnerlicht.

Doch die großen politischen Wirren und Entscheidungen der Zeit, die auf die Bevölkerung zuzukommen im Begriff sind und deren Folgen bisweilen bis in die Gegenwart greifbar sind, spielen im alltäglichen Leben des einzelnen Bürgers, dessen Kosmos sich wohl nur selten über seine Heimatstadt hinaus erstreckt, wohl keine bedeutende Rolle. Es gilt zu (über)leben, sich und seine

⁹ Man denke nur an den „Investiturstreit“ zwischen Papst und Kaisertum.

¹⁰ Anders als die „Freie Reichsstadt“ gehören sie nicht noch einem übergeordneten politischen Konstrukt an und üben in ihrer Blütezeit großen - auch internationalen - Einfluss aus.

¹¹ Kapp (Hrsg.) 2007, S.33.

Familie irgendwie mit dem Notwendigsten zu versorgen. Die Zeiten sind nicht die besten, und die Menschen bestimmt auch nicht.

Der Wandel, der im Laufe des ausgehenden Mittelalters die Gesellschaft erfasste, ist Thema zahlreicher Bücher und Studien. Es soll nun nicht darum gehen, diese Forschungsthematik, die eigentlich in den Feldern der Geschichtsforschung zuhause ist, exakt wiederzugeben oder gar neue Erkenntnisse zu präsentieren. Vielmehr geht es darum, das Umfeld zu charakterisieren, in welchem es möglich war, dass neue philosophische Strömungen wie der Humanismus Fuß fassen konnten. Die Einteilung der Bevölkerung in Stände ist seit dem Mittelalter unangetasteter Teil des gesellschaftlichen Mit,- oder Nebeneinanders. Man wird in eine bestimmte soziale Schicht hineingeboren und wird in überwiegender Zahl der Fälle auch in dieser sterben. Es ist diese soziale Immobilität, die das Bild der mittelalterlichen Gesellschaft in der Augen des modernen Betrachters prägt. Dennoch, so Raabe, ist dieses „ständische“ Bild nicht so festgefahren wie gemeinhin angenommen. Besonders der Klerus eignete sich - für Männer selbstverständlich - gut, um auch aus weniger privilegiertem Hause eine Karriere zu starten. Das Einheiraten in gesellschaftlich höhergestellte Familien war unter gewissen Umständen möglich, die Nobilitierung bürgerlicher Beamter oder Kaufleute ist ebenso verbürgt.¹² Dennoch haben wir es mit einem recht straffen sozialen Gefüge zu tun, welches auch mit der beginnenden Renaissance oder der Geisteshaltung des Humanismus nichts von seiner Allgegenwärtigkeit einbüßt.

An der Spitze dieser Hierarchie steht der Adel als politisch und militärisch einflussreichster Stand.¹³ Er teilt den Grundbesitz unter sich auf und herrscht über die auf diesem Land lebenden und arbeitenden Menschen. Im Gegensatz zum italienischen Adel, der sich bereits als Stadtadel definiert, lebt der deutsche Adel am Land, erst nach und nach zieht es ihn in die Städte.¹⁴ Der adelige Lebensstil, der immer noch durch die sich im Hochmittelalter zur vollsten Blüte entfalteten Vergnügungen der Jagd und der Tafel geprägt ist¹⁵, wirkt bei näherer Betrachtung zuweilen seltsam anachronistisch. Das Rittertum als solches existiert nicht mehr, der Adel hat sein militärisches Monopol, durch welches er sich im Besonderen definiert, an Söldnertruppen verloren, und steckt durch diesen Mangel an Funktion in einer Identitätskrise.¹⁶ Der strahlende Ritter in seiner Rüstung ist zum Mythos degradiert, nicht umsonst trägt Kaiser Maximilian I. den Beinamen „Der letzte Ritter“, denn es ist seine Generation, die den Verlust der Macht des Adels und die Macht der Geldes am

¹² Rabe 1991, S.69.

¹³ Auch innerhalb des Adelsstandes finden wir eine hierarchische Abstufung betreffend Einfluss, Stellung und (pekuniäre) Mittel, die als Abbild der Gesellschaft in den Mikrokosmos des Adels übertragen ist. Da es sich hierbei jedoch nur um eine möglichst bündige Einführung handelt, sollen diese Feinheiten an dieser Stelle nicht näher ausgeführt werden.

¹⁴ Rabe 1991, S.78.

¹⁵ Rabe 1991, S.79.

¹⁶ Rabe 1991, S.82.

eigenen Leib zu spüren bekommt¹⁷ oder zumindest hautnah miterlebt. Ein neuer Stand drängt nach oben, ein neuer und ehrgeiziger Akteur ist nur zu gern bereit, dieses entstandene Machtvakuum zu füllen: das städtische Bürgertum.

Im ausgehenden Mittelalter gibt es in Deutschland bereits 15 Großstädte mit mehr als 10.000 Einwohnern, in denen die landwirtschaftliche Tätigkeit ganz verdrängt wurde. In den übrigen Kleinstädten, Siedlungen und Dörfern ist dies noch nicht der Fall.¹⁸ Es sind diese großen Städte¹⁹, die sich dazu aufschwingen, das Gesicht des europäischen Kontinents maßgeblich zu verändern, denn in ihnen beginnen sich die gesellschaftlichen Gegebenheiten zu wandeln. Mit dem Geldpatriziat entsteht eine neue gesellschaftliche Schicht, die sich den Status einer freien Bürgerschaft einer Stadt zuweist und sich zwischen dem Adel auf der einen Seite und den Leibeigenen auf der anderen Seite einordnet.²⁰ Es entsteht eine gewinnorientierte und wirtschaftlich denkende Mittelschicht, die wiederum in 3 große Teile aufgespalten ist. Ganz oben befindet sich das Patriziat: Grundeigentümer, reiche Händler und Kaufleute.²¹ Diese neue bürgerliche Oberschicht, die ein hohes Selbstwertgefühl an den Tag legt, zeichnet sich besonders durch ihr großes Interesse an Bildung aus. Dieses Patriziat, in Italien bereits seit vielen Jahrzehnten eine fixe Größe kommunaler und oftmals internationaler Politik, bekommt immer mehr Einfluss. Dabei sind diese Familien stets bemüht sich nach unten hin abzugrenzen und den Anschluss an den Adel und seiner Lebensweise zu suchen.²² Eine Ebene darunter befindet sich die breite Mittelschicht bestehend aus Handwerkern²³, kleineren Kaufleuten und den akademischen Berufen; darunter wiederum die Besitzlosen - Dienstboten, Tagelöhner, Handwerksgesellen.²⁴ Dabei sind die Grenzen oftmals nicht klar definierbar. Sie ergeben sich aus den Besitzverhältnissen, die sich jedoch durchaus auch ändern können. Diese Möglichkeit der Fluktuation widerspricht dem bis dahin widerspruchlos geltenden „ordo“- Gedanken, der die Vorstellung einer mittelalterlichen Gesellschaft prägt, eine Welt, in welcher die gesellschaftliche Stellung, in welche man geboren wird, unabänderlich ist.²⁵ Diese klein anmutende Erweiterung des gesellschaftlichen Gefüges im Heiligen Römischen Reich des 15. Jahrhunderts setzt einen Prozess in Gang, der dabei

¹⁷ Maximilian selbst wird auf der Reise zu seiner Braut Maria von Burgund in der Stadt Köln von den Ratsherrn so lange festgehalten, bis sämtliche Schulden, die sein Gefolge während des Aufenthalts angehäuft hat, beglichen sind. Es ist bezeichnenderweise seine Braut, die, als Herrin einer Handelsstadt, die Mittel bereitstellen kann, ihn und seine Begleiter schließlich auszulösen.

¹⁸ Nusser 2012, S.261.

¹⁹ Von besonderer rechtlicher und entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung sind dabei die „Freien Reichsstädte“, die insofern frei und selbstständig agieren durften, da die Oberhoheit über eine solche Stadt nur beim Kaiser persönlich lag. Verwaltung und Landeshoheit lagen in der Hand des jeweiligen Stadtrates und der Bürgermeister. Die bekanntesten unter ihnen waren Nürnberg oder Augsburg.

²⁰ Nusser 2012, S.263.

²¹ Nusser 2012, S.264.

²² Rabe 1991, S.87.

²³ Als Handwerker wird jeder bezeichnet, der tatsächlich mit seinen Händen arbeitet. Dazu zählen - im Gegensatz zum heutigen Verständnis - beispielsweise auch Ärzte, Wirte oder Apotheker (Nusser 2012, S.288).

²⁴ Nusser 2012, S.264.

²⁵ Nusser 2012, S.265.

war die Ordnung der Welt, wie sie in der kollektiven Vorstellung der Menschen seit jeher bestand, zu wandeln und das in noch nie dagewesenem Tempo.

Eine große Rolle in diesem Prozess der Veränderung und Entwicklung spielt die neue ökonomische Komponente. Es sind die Städte, die durch die regional unterschiedliche aber markante Landflucht nicht nur an Bewohnern, sondern auch an Einfluss gewinnen. Die Stadt als sowohl wirtschaftliches als auch kulturelles Zentrum einer Region bietet eher Möglichkeiten zu Aufstieg und Selbstbestimmung als die harte und undankbare Arbeit bäuerlich-unfreier Existenz. Besonders die Zünfte fungieren hierbei als gemeinschaftliches Bindeglied.²⁶ Dennoch war der gesellschaftliche Aufstieg für die meisten ein nie erreichter Traum, wie sich aus zeitgenössischen Aufzeichnungen ersehen lässt.²⁷ Am Beispiel der Steuerlisten der Stadt Augsburg von 1475 zeigt sich, dass ca. 86,5% der Bürger zur niedrigsten Steuerklasse (von welcher 2/3 überhaupt kein Vermögen besaßen) gehörten; 8,5% gehörten zur höchsten sowie nur 5 % zur mittleren Steuerklasse.²⁸ Es sind die zu Wohlstand gekommenen Kaufmanns- und Handelsfamilien²⁹, die aus der gesellschaftlichen Umstrukturierung der städtischen Oberschicht einen klaren Vorteil ziehen können. Der Adel verschläft diese Entwicklung des nun möglichen sozialen Aufstiegs bürgerlicher Familien, die ihre Söhne (meist nach Italien) zum Studium schicken und ihr Vermögen auf Handel oder Bankgeschäfte zurückführen, nicht auf das Feudalwesen.³⁰ Diese neue karrierebewusste Generation bürgerlich-gelehrter Akademiker, die sich besonders in der sich im Entstehen befindlichen Verwaltung hervortut, tritt auf den Plan.³¹ Sie sind es, die sich für neue Ideen interessieren, die sie durch oftmals berufsbedingte Kontakte ins Ausland, Handelsreisen oder Studienaufenthalte kennenlernen und diese Erfahrungen wieder mit in die Heimat bringen. Es ist unter anderem dieser Wissenstransfer, der den Weg für humanistisches Gedankengut bereitet, auch wenn der Humanismus eine elitäre Bewegung der gehobenen Klassen bleibt.³² Mit den neuen wirtschaftlichen Möglichkeiten ergeben sich für diese Gesellschaftsschicht auch neue Möglichkeiten der Bildung und des Wissenserwerbs.

Auch religiöse Fragen sind vor diesem neuen Denken nicht gefeit. Die Dualität von weltlicher und geistlicher Macht, wie sie im Mittelalter üblich ist³³, hat ihren Zweck, so sie ihn jemals wirklich erfüllt

²⁶ Rabe 1991, S.86.

²⁷ Am Beispiel der Steuerlisten der Stadt Augsburg von 1475 zeigt sich, dass ca. 86,5% der Bürger zur niedrigsten Steuerklasse (von welcher 2/3 überhaupt kein Vermögen besaßen) gehörten; 8,5% gehörten zur höchsten sowie nur 5 % zur mittleren Steuerklasse (Rabe 1991, S.90).

²⁸ Rabe 1991, S.90.

²⁹ Der deutsche Handel, man denke nur an die Hansestädte, spielt im europäischen Wirtschaftsgefüge der Zeit eine herausragende Rolle.

³⁰ Rabe 1991, S.634.

³¹ Rabe 1991, S.70.

³² Saracino/Knoll 2013, S.18.

³³ Portinaro 2012, S.80.

hat, endgültig überlebt. Vor allem die Päpste hatten den Bogen überspannt.³⁴ Ihr Machtanspruch steht in Konflikt mit den aufstrebenden italienischen Städten, die bereits eigenständig sind oder ihre Autonomie anstreben.³⁵ Nicht zufällig schreibt Dante in seiner berühmten *Divina commedia* im XXVII. Gesang, Zeile 142: „[...] per ch'io te sovra te corono e mitrio.“³⁶ Seine Idealvorstellung einer Weltmonarchie³⁷, mit einem Monarchen, dessen Ideal das Stiften von Frieden und nicht das Führen von Krieg ist, und der als solcher direkt von Gott eingesetzt wird und keinen Papst als Mittler notwendig hat³⁸, kann als geradezu revolutionär gesehen werden.

Es sind zukunftsweisende Überlegungen³⁹, die in dieser Zeit auf den Ebenen staatlicher Säkularisierung und gesellschaftlicher Demokratisierung getroffen werden. Es überrascht nicht, dass das Staatsdenken der Renaissance ganz besonders in den Dienst dieses Städterepublikanismus tritt⁴⁰, denn es sind jene Städte, die, im Streben nach Legitimation, sich ihre Gelehrten⁴¹ zunutze machen. In diesem Zusammenhang steht auch das größte Ziel der deutschen Humanisten: die Emanzipation eines unter dem Kaiser geeinten Reiches, das sich von Papst und Kurie nicht gängeln lassen will und selbstbewusst genug ist, den Vorurteilen der Italiener in Bezug auf das „deutsche Barbarentum“ entgegenzutreten.⁴² Das kritische Hinterfragen religionspolitischer Problematiken ist Teil dieses staatlichen Selbstfindungsprozesses. Der allgemeine Wille zur Reform wird auch in kirchlichen

³⁴ Marsilius von Padua ist eines dieser Beispiele für die kritische Auseinandersetzung mit Kirche und Klerus. Für den studierten Theologen geht der weltliche Machtanspruch und Despotismus der Kirche zu weit, was er in seiner Schrift *Defensor pacis*, vollendet 1324, ausführlich darlegt und damit eine der radikalsten (kirchenpolitischen) Streitschriften des gesamten Mittelalters schreibt. Er ordnet die geistliche Macht der weltlichen unter, der Zweck des Klerus besteht seiner Meinung nach darin zu lehren und nicht zu herrschen. Jeder klerikale Machtanspruch ist für Marsilius eine Quelle des Unfriedens und steht im Gegensatz zu den Aufgaben der Kirche und der Religion an sich (<https://www.deutsche-biographie.de/sfz58566.html>, 08.12.2020).

³⁵ Portinaro 2012, S.72.

³⁶ <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/purgatorio/purgatorio-27/>, 04.04.2022.

³⁷ Diese Idee legt Dante in seinem 1317 fertiggestellten Werk *De monarchia* ausführlich dar. Er schlägt sich damit auf die Seite des Kaisers und stellt sich gegen den päpstlichen Herrschaftsanspruch im Kampf um die Vorherrschaft in Europa.

³⁸ Lüddecke 2012, S.48.

³⁹ Die Politik wird diesem neuen Zeitgeist entsprechend neu gedacht, philosophisch begründet, historisch abgeleitet oder literarisch verarbeitet. Der Staat an sich - ein Gebilde, das in der heutigen Zeit als selbstverständlich gilt - hat seinen Ursprung in der renaissance-humanistischen philosophischen Neuorientierung antiker Denkweisen. Für die antiken Philosophen - und daher auch für die Humanisten - ist der Staat, die „*res publica*“, ein aus der menschlichen Natur hervorgegangenes Ordnungsgebilde (Saracino/Knoll 2013, S.11).

⁴⁰ Portinaro 2012, S.69.

⁴¹ Der berühmteste unter diesen ist Niccolò Machiavelli, der als florentinischer Beamter im Staatsdienst tätig war. Heute ist er vor allem für sein Werk *Il principe* berühmt-berüchtigt und spaltet die Meinungen seiner Leser. Seine Schriften sind jedoch weit umfangreicher, heute aber wenig bekannt (<https://meiner.de/der-furst.html>, 17.04.2021).

Machiavelli unterscheidet ganz entschieden zwischen Moral und Politik. Für den Florentiner hat der Staat eine existenzielle Bedeutung in Zusammenhang mit der menschlichen Natur. Der Mensch als von Grund auf egoistisches Wesen strebt danach seine eigenen Triebe und Ambitionen zu befriedigen. Es ist der Staat, der diese zu zügeln und zu lenken hat. Die Einhaltung dieser Regeln ist für ihn so essentiell, dass auch moralisch verwerfliche Mittel eingesetzt werden können und müssen, um diesen Zustand zu erhalten und zu schützen.

⁴² Nusser 2012, S.377.

Belangen immer lauter. Schon in den vorangegangenen Jahrhunderten sind immer wieder Erneuerungsversuche durch Laien und Bruderschaften sowie Armutsbewegungen aufgekommen, die als „ketzerisch“ bezeichnet und oftmals gewaltsam unterdrückt wurden.⁴³

Dennoch sind derartige theologische Streitigkeiten zu Beginn rein akademischer Natur und für die praktische Religionsausübung nicht von Belang.⁴⁴ Auch gehen wichtige neue Entwicklungen ohne kirchliche Autorität voran, wie die Entstehung des modernen Bankwesens, die Entdeckung Amerikas oder die zuvor erwähnte Idee des Staates.⁴⁵ Sie stehen teilweise in direktem Widerspruch zu kirchlichen Lehren, doch die gesellschaftlichen Entwicklungen lassen sich durch die Kirche nicht mehr aufhalten. Dass es gerade ein theologischer Streit ist, der das 16. Jahrhundert in ungeahnter Weise prägen und der Religion wieder den ihr seit dem Mittelalter angestammten Platz als höchste Autorität zurückgeben sollte, ist eine fast schon ironische Reaktion der Fortuna auf die Wünsche der Kirchenfürsten. Sie sind wieder in aller Munde, aber der Preis, den sie dafür zahlen, ist nicht zu bemessen.

1.2. Die Philosophie des Humanismus und ihr Bedürfnis nach Glück

Nicht wenige Gelehrte haben sich bei dem Versuch, die Intentionen, Ideen und Neuerungen der Philosophie der Renaissance und des Humanismus in einen kurzen Absatz zu packen, die Zähne ausgebissen. Sie ist, nach Kapp, die *„literarisch- philologische Absicherung dieser Erneuerung aller Lebensbereiche durch das systematische Studium der Werke der Römer und Griechen“*⁴⁶, eine literarische und pädagogische Bewegung, die die Fragen der Lebensgestaltung, Selbsterkenntnis und Moral ins Zentrum ihres Denkens stellt und kein Pendant in einem anderen Land Europas findet.⁴⁷ Überhaupt handelt es sich bei dem aufkommenden Phänomen des Humanismus weniger um eine kollektiv getragene Bewegung als vielmehr um einzelne Erscheinungen, die vorerst an eine jeweilige Stadt oder Person gekoppelt sind.⁴⁸ Die Philosophie dieser Zeit ist in sich kein homogenes Gebilde, die lokalen Unterschiede, auseinander strebende und gegeneinander kämpfende Entwicklungen an verschiedenen Universitäten und zwischen einzelnen Gelehrten, machen diese Zeit schwer in einem Begriff fassbar und Etiketten wie „Humanismus“ sind dabei nur beschränkt hilfreich.⁴⁹ Dennoch ist es eine gemeinsame geistige Haltung zur Welt und den Menschen, die sämtliche Humanisten miteinander verbindet.⁵⁰ Übrig bleibt der vielzitierte und abgedroschene kleinste gemeinsame Nenner, den sämtliche philosophische Ansätze dieser Epoche gemeinsam haben: Der Mensch steht

⁴³ Rabe 1991, S.148.

⁴⁴ Rabe 1991, S.653.

⁴⁵ Rabe 1991, S.162.

⁴⁶ Kapp (Hrsg.) 2007, S.87.

⁴⁷ Kapp (Hrsg.) 2007, S.93.

⁴⁸ Kapp (Hrsg.) 2007, S.57.

⁴⁹ Leinkauf 2017, S.15.

⁵⁰ Nusser 2012, S.372.

in Anlehnung an die Antike im Mittelpunkt der neuen Denkweise.

Die Hinwendung zur Subjektivität - dem Sich Entfalten und dem Sich Erweitern - findet in dieser Bewegung ihren Ursprung.⁵¹ Leinkauf sieht in diesem Zusammenhang eine „*expressive Dynamik der Selbstentfaltung*“⁵², die in engem Zusammenhang mit dem Vernunft- und Geistesbegriff platonischer und besonders aristotelischer Tradition steht. Der wichtigste Punkt hierbei ist die Auflösung der theologischen Grundfundierung und ihrer Denkweise.⁵³ Diese unerhörte Vorstellung, den Menschen als Zentrum menschlicher Gedankengänge zu etablieren und der Versuch, dies auf sämtliche Lebensbereiche anzuwenden, ist eine Überlegung, die sich im gebildeten städtischen Laienbürgertum des heutigen Italien zu entwickeln beginnt.⁵⁴ Die Humanisten beginnen mit der positiven Neubewertung des Menschen, des Menschlichen⁵⁵, des „Neuen“ und des Irdischen.⁵⁶ Diese bis dahin negativ besetzten Begriffe werden im Humanismus zu erstrebenswerten, ja das Menschsein geradezu ausmachenden Tugenden erhoben.

Der Disziplinenkorpus der *studia humanitatis* - Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Poetik, Historik, Ethik und Politik⁵⁷ - umfasst die Gesamtheit des humanistisch-säkularen Bildungsprogramms. Sprache, Moralität und Wissenschaft werden miteinander verwoben. Diese Synthese aus Bildung, Tugendlehre und dem oben genannten Disziplinenkanon, die als Anleitung für das selbstverantwortliche Leben eines Individuums erstmals in Briefen und Traktaten erwähnt wird, ist die große Neuerung gegenüber den vergangenen Jahrhunderten.⁵⁸ Dies ist eine neue Art der Selbst- und Herzensbildung, die aus der immer präsenter werdenden und selbstbewusster auftretenden Bürgerschaft der reichen Universitäts- und Handelsstädte Italiens kommt. Die „*Einheit von Sprache, Bildung und tugendhafter Handlungsintentionalität im Rahmen einer freien Bürgerschaft*“⁵⁹ ist das erklärte Ziel der *studia humanitatis*. Der Nutzen, der durch die Erziehung des Menschen in diesem Sinne gezogen wird, soll dabei der Allgemeinheit, dem *bonum commune* sowie der *res publica*, zugutekommen.⁶⁰ Der

⁵¹ Leinkauf 2017, S.20.

⁵² Leinkauf 2017, S.21.

⁵³ Leinkauf 2017, S.21.

⁵⁴ Dass es gerade die Italiener sind, die eine neue kulturelle Strömung „erfinden“, kann auf mehrere Faktoren zurückgeführt werden. Der Nährboden für eine solche weltanschaulich durchaus radikal vom mittelalterlichen Vorgängern abweichende Ansicht, wonach sich der Mensch als selbstständiges Individuum begreifen soll, liegt unter anderem im „*bürgerlichen Pragmatismus*“ (Kapp (Hrsg.) 2007, S.1) der städtischen Oberschicht und ihrer Lebensweise. Weiters garantiert die große Tradition des Unterrichts der *artes liberales* an den wie Pilze aus dem Boden schießenden universitären Neugründungen eine stark geschulte rhetorische Grundausbildung. Die Universitäten lösen die Klöster, die ihren Status als Horte des Wissens und der Lehre über Jahrhunderte hinweg kultiviert und institutionalisiert haben, langsam aber sicher ab.

⁵⁵ Hier sind die Begriffe Liebe, (freier) Wille und Würde von besonderem Interesse für die humanistische Weltanschauung.

⁵⁶ Leinkauf 2017, S.112.

⁵⁷ Leinkauf 2017, S.117.

⁵⁸ Leinkauf 2017, S.118.

⁵⁹ Leinkauf 2017, S.105.

⁶⁰ Leinkauf 2017, S.105.

menschliche Intellekt soll gebildet und gepflegt werden, der freie und universale Wissenserwerb propagiert und der Wissens,- und Tätigkeitskosmos des Individuums erweitert werden - eine bis dahin unerhört freie Weltsicht, die schließlich in der Reformation und der darauffolgenden Gegenreformation untergeht.⁶¹ Für die Humanisten ist Wissen ein universeller Wert und gleichzeitig eine Voraussetzung für ein glückliches Dasein.⁶² Bildung wird gleichsam zum Anker in einem ungewissen und turbulenten Leben, dessen Verlauf in der Wahrnehmung der Zeitgenossen immer öfter nicht selbst beeinflusst werden kann.

Die immer dichter werdende Vernetzung durch Briefwechsel, Studienaufenthalte, diplomatische sowie kaufmännische Reisen oder - bis in diese Zeit besonders verpönt - Reisen zum Vergnügen trägt einen erheblichen Teil zu dieser Verbreitung bei.⁶³ Die entstehenden Humanistenzirkel leisten für die Entwicklung und den Austausch der Gelehrten untereinander einen nicht hoch genug einzuschätzenden Beitrag. Sie sind durch ihre humanistischen Interessen als Gruppe verbunden, auch wenn sie sonst oft wenig gemeinsam haben.⁶⁴ Der ideale Humanist kann sich überall wie zuhause fühlen sein, denn dazu braucht er nur seine Texte und Überlegungen.

Die den humanistischen Strömungen vorangegangene Scholastik hat hingegen ganz andere Schwerpunkte und Anschauungen. Die Scholastiker - im Wesentlichen Ordensleute - waren bestrebt, die Theologie mit den immer stärker werdenden Wissenschaften in Einklang zu bringen. Dabei stützten sie sich unter anderem auf die Texte der Kirchenväter, die als über alle Zweifel erhabene Autoritäten galten, wie etwas jene von Augustinus und unternahmen den Versuch, diese mit antiken naturwissenschaftlichen oder philosophischen Studien⁶⁵ in Einklang zu bringen. Die Wiederentdeckung antiker Schriften zu Astronomie, Geometrie oder Geografie sowie die Werke verschiedener Gelehrter aus dem Orient⁶⁶ warfen ein neues Licht auf das bis dahin von der Kirche beanspruchte Wissensmonopol.

Die Methoden dieser Gelehrten folgten dabei einem einheitlichen Schema. Demnach wurden die zu besprechenden Texte der theologischen Lehrmeinung nach kommentiert, sich daraus ergebende unterschiedliche Standpunkte sollten mit logischen Schlussfolgerungen geklärt werden: die Dialektik

⁶¹ Leinkauf 2017, S.148.

⁶² Leinkauf 2017, S.159.

⁶³ Leinkauf 2017, S.25.

⁶⁴ Nusser 2012, S.370.

⁶⁵ Am wichtigsten waren dafür unter anderem die Schriften und Lehren des Aristoteles.

Die Auseinandersetzung mit antiken Texten ist somit keine Erfindung der Humanisten und wurde bereits im Mittelalter betrieben. Die Lesart und der Zweck dieser Studien jedoch unterschieden sich eklatant gegenüber der Scholastik.

⁶⁶ Dabei handelt es sich hauptsächlich um griechische Originaltexte, die ins Arabische übersetzt und Jahrhunderte später ins Griechische rückübersetzt wurden und so den europäischen Gelehrten zugänglich wurden.

war geboren.⁶⁷ Zum Schluss der Bearbeitung wurde dann die allgemein gültige Lehrmeinung verkündet, denn nur diese war mit den christlichen Glaubensgrundsätzen vereinbar.⁶⁸

Auch wenn es auf den ersten Blick geradezu modern anmutet, dass christliche Gelehrte sogar die Auseinandersetzung mit heidnischen Texten nicht scheuten, ja sogar suchten, muss kritisch festgehalten werden, dass es von vorne herein nicht darum ging, den Glauben zu hinterfragen, denn dieser war über jeden Zweifel erhaben, sondern ihn logisch zu begründen.⁶⁹ Es ist ein Duell, das bereits vor dem eigentlichen Beginn entschieden ist, und dem entsprechend wenig Raum für Neues, Überraschendes oder Unerwartetes lässt. Es sind also nicht die Humanisten, die eine Bearbeitung und Verarbeitung antiker philosophischer Texte „erfinden“, sie sind es aber, die sie aus ihrer eingeschränkten Verwendung der Bestätigung theologischer Gesetzmäßigkeiten herauslösen.

Die Glaubensgrundsätze werden zu keiner Zeit infrage gestellt, ebenso wenig wie im Humanismus, dessen nicht mehr nur geistliche Vertreter einem tief verwurzelten christlichen Glauben verpflichtet sind. Für Petrarca, einen der ersten und bedeutendsten Humanisten, ist die Beschäftigung mit antiker Philosophie und deren Autoren kein Widerspruch zum christlichen Glauben und dessen Menschenbild.⁷⁰ Bei aller Kritik des humanistischen Ideals an der kirchlichen Autorität, gilt diese nicht dem rechtschaffenen Glauben an sich. Wehrli formuliert etwa, die Kritik sei eher „*gegen die Theologen als gegen die Theologie, mehr gegen die Kirche als gegen den Glauben*“⁷¹ gerichtet. Für die Humanisten, die sich teils sehr ablehnend der Scholastik gegenüber äußern⁷², ist die Ablösung dieser theologisch-philosophischen Strömung kein intendiertes Ziel, auch wenn teils große Rivalitäten - besonders in den Fächern Logik und Ethik⁷³ - bestehen.⁷⁴ Dennoch, der Grundkonflikt zwischen Wissen und Glauben und die Frage des Wahrheitsanspruchs bekommt durch die Humanisten neue Brisanz, das bis dahin gültige Ideal mittelalterlicher Spiritualität wird nunmehr abgelehnt.⁷⁵ Laien sind nun verstärkt auf der Suche nach einem individuell erfahrbaren Weg zum Heil, wodurch die

⁶⁷ Es soll an dieser Stelle nicht näher auf die unterschiedlichen Entwicklungsphasen, Strömungen oder Vertreter der Scholastik eingegangen werden, sondern primär darum herauszustreichen, inwiefern sich der nachfolgende Humanismus von ihr in Denk- und Argumentationsweise abgrenzt.

⁶⁸ <https://www.herder.de/religion-spiritualitaet/kirche/scholastik/>, 17.04.2021.

⁶⁹ Hierbei gab man der Theologie eine höhere Gewichtung als der Philosophie. Für den wohl berühmtesten Scholastiker Thomas von Aquin waren die naturwissenschaftlichen Gesetze nur ein weiterer Beweis für die Herrlichkeit Gottes (<https://www.herder.de/religion-spiritualitaet/kirche/scholastik/>, 17.04.2021).

⁷⁰ Kapp (Hrsg.) 2007, S.62.

⁷¹ Wehrli 1997, S.935.

⁷² Beispielsweise Erasmus steht den Scholastikern ablehnend gegenüber und entlarvt sie in seinem *Lob der Torheit*: „*Noch spitzer spitzen diese Spitzfindigkeiten die Schulen der Scholastiker, zahllos wie Sand am Meer – man fände sich rascher in einem Labyrinth zurecht als in dem Knäuel von Realisten, Nominalisten, Thomisten, Albertisten, Occamisten, Scotisten, und das sind erst noch nicht alle, nur die bekanntesten. [...]; selbst die Apostel brauchten einen neuen Geist, hätten sie über derlei Dinge mit diesem neuen Theologengeschlecht zu streiten.*“ (Erasmus 2019, S.79)

⁷³ Diese liegen den Humanisten besonders am Herzen und ist für ihre moralische Philosophie ausnehmend wichtig.

⁷⁴ Leinkauf 2017, S.121.

⁷⁵ Leinkauf 2017, S.161.

Vermittlerrolle der Kirche - und damit eine ihre Existenzberechtigungen - wegfällt. Es bleiben christliche Weltanschauungen, wenn auch neue Erfahrungsmomente hinzukommen.⁷⁶ Die Konzentration auf die innere Spiritualität, die dem humanistischen Ideal entsprechend einen Rückgriff auf die schriftlichen und oder antiken Quellen des Glaubens darstellt, oder die Entstehung neuer Wege zu Gott wie die „*philosophia pia*“⁷⁷ oder die „*devotio moderna*“⁷⁸, haben den Anspruch, den Glauben durch Moral und Vernunft, nicht mehr durch Dogmatik zu erfahren.⁷⁹

Die Aufwertung des Diesseits und seiner Profanität machen vielleicht den größten Schritt in eine neue, idealerweise am einzelnen Menschen und seinen Bedürfnissen orientierte Weltanschauung, die - wenn auch nur für einen vergleichsweise kurzen Zeitraum - ihr Heil nicht mehr ausschließlich in den Weisheiten der Religion sucht. Das neue Menschenbild mit seinem Streben nach Erkenntnis und Entfaltung bringt noch eine weitere Neuerung mit sich, deren Auswirkungen auch besonders in der kunstgeschichtlichen Diskussion immer wieder eine Rolle spielen: die Aufwertung des einzelnen künstlerischen Individuums. Dem (er)schaffenden Menschen wird eine *potentia absoluta* zugesprochen, die ihn in die Nähe Gottes rückt. Er hat die Gabe, als Künftleringenium nach seinen Vorstellungen zu gestalten und nach seinem Ebenbild zu erschaffen: als *pictor* aber auch als *rhetor*, *poeta* oder auch als Politiker.⁸⁰ Ihm wird die Macht zugesprochen, sein Schicksal vermeintlich selbst in der Hand zu haben und mit seinen Taten ein verantwortungsvolles und selbstbestimmtes Leben führen zu können.

Es ist ein trügerisches Idyll, das der Humanismus hier propagiert. Es muss den (zumindest jenen mit der Gabe der Selbstreflexion ausgestatteten) Gelehrten oft selbst heuchlerisch vorgekommen sein, von einem selbstverantwortlichen Individuum zu schwärmen, das durch tugendhaftes und gelehriges Leben alle Fäden seiner Existenz selbst in der Hand zu halten scheint, wo doch so viele Unbekannte im Leben eines Menschen eine Rolle spielen. Sind es wirklich *unsere* Taten und Entscheidungen, die uns zu dem machen was wir sind? Können wir sie in letzter Instanz überhaupt als irdisch bezeichnen oder gibt es etwas Größeres - vielleicht sogar Göttliches - das zuweilen unsere Vorsätze ins Gegenteil verkehrt? Und wenn ja, wer oder was ist dieses unsichtbare oftmals schalkhafte Geschöpf, das uns in die Karten schaut oder ins Handwerk pfuscht? Warum sind manche seine ausgesuchten Lieblinge, andere jedoch vom Pech verfolgte Prügelknaben?

In Anlehnung an die griechisch-römischen Götter, die durch das neu aufgekommene Interesse an antiken Schriften an Bekanntheit gewinnen, wird diese Macht einer als launisch verschrienen Göttin

⁷⁶ Wehrli 1997, S. 959.

⁷⁷ Die vom Neoplatonismus abgeleitete Idee, wonach der Mensch ein Mikrokosmos des Universums ist.

⁷⁸ Eine Schule, nach deren Lehre die Institution Kirche relativiert und die praktische Nachfolge Christi angestrebt wird. Zu dieser theologischen Richtung gehört unter anderem auch Erasmus von Rotterdam.

⁷⁹ Wehrli 1997, S.960.

⁸⁰ Leinkauf 2017, S.52.

zugeschrieben: Fortuna - Herrin des Glücks. Sie wird, so Leinkauf, als „Willkürinstanz [...], als dunkle Kraft, ja als Prinzip der „Unordnung““⁸¹ gesehen, sie ist das „Symbol der Unverfügbarkeit über die Geschehnisskette und der Brüchigkeit der Seinsgewissheit“⁸². Niemand ist vor ihr sicher, wie das Damoklesschwert schwebt sie über jedem einzelnen Menschen, jeder ist ihr auf Gedeih und Verderb ausgeliefert, unabhängig von gesellschaftlicher Stellung, Geschlecht, Alter oder Glauben. Es ist wohl diese Unberechenbarkeit, die den Zeitgenossen Respekt eingeflößt und die Fortuna-Thematik so populär gemacht hat, zumal sich die Möglichkeiten, das eigene Leben selbst zu bestimmen ungleich mehr erweiterten.

Einer der ersten und auch wichtigsten Beiträge zur Fortuna-Thematik der humanistischen Philosophie stammt von Francesco Petrarca mit seinem *De remediis utriusque fortunae*⁸³, verfasst 1354 bis 1367. Diese „Trostschrift“ in der Tradition des römischen Philosophen Seneca besteht aus zwei Teilen, dabei findet im ersten Buch ein Dialog zwischen der personifizierten Vernunft – *ratio* - und der Freude, im zweiten Buch zwischen *ratio* und dem Schmerz statt. Kästner spricht in diesem Zusammenhang von einem Sittenspiegel, der auf alle möglichen Probleme des Lebens eingeht und sich moralphilosophisch gegen die Diesseitsfixierung des Menschen ausspricht und ab Mitte des 15. Jahrhunderts in verschiedenen Bibliotheksbeständen nachweisbar ist.⁸⁴ Es ist Petrarca, der dem humanistischen Glück ein Gesicht gibt, ein schönes und ein hässliches. Diesen Doppelaspekt der Fortuna nennt er *prosperitas* und *adversitas*.⁸⁵

Ebenfalls angelehnt an den römischen Philosophen Seneca schreibt Poggio Bracciolini⁸⁶ 1442/43 und 1448 sein Traktat *De varietate fortunae*, welches in seiner Radikalität einzigartig ist. Für Bracciolini hat der Mensch selbst überhaupt keine Macht: Die aus der Natur entspringende und nicht korrigierbare Struktur des Seins ist es, die in der Gestalt der Fortuna unser Schicksal entscheidet. Andere Zeitgenossen steigern ihren Glauben und ihr Gottvertrauen in absolute Selbstaufgabe, eine demütig hingenommene Lenkung des eigenen Lebens durch Gott, wie sie die Reformation später als Fideismus propagieren wird.⁸⁷ Der mittelalterliche Zugang zum Leben wird ins Extreme übersteigert. Auch wenn es sich dabei um ein in seiner Radikalität beispielloses Faktum handelt, zeigt es doch die unterschiedlichen Meinungen und Pole, von welchen wir hier sprechen und bestätigt die anfängliche

⁸¹ Leinkauf 2017, S.37.

⁸² Leinkauf 2017, S.37.

⁸³ Wie selbstverständlich für die deutschen Humanisten der Gebrauch der lateinischen Sprache war, zeigt die Tatsache, dass die erste Übersetzung ins Deutsche dieses Textes *Von der Artzney bayder Glück* erst 1532 in Augsburg erschienen ist (Kästner 1990, S.171).

⁸⁴ Kästner 1990, S.170.

⁸⁵ Kästner 1990, S.172.

In Kapitel 3 wird weiter auf diesen Doppelaspekt und seine mittelalterlichen Wurzeln eingegangen.

⁸⁶ Ein bedeutender Humanist des 15. Jahrhunderts und Entdecker bis dahin unbekannter Schriften, wie beispielsweise zwei Reden des römischen Politikers und Redners Cicero.

(<https://www.britannica.com/biography/Gian-Francesco-Poggio-Bracciolini>, 19.04.2021)

⁸⁷ Leinkauf 2017, S. 38.

Äußerung, wonach die humanistischen Strömungen und Ansichten allen voran individuellen Charakter haben.

Auch bietet dieses Interesse an der Fortuna eine Erklärung für die in der Renaissance immer größer werdende Popularität der Astrologie, Alchemie⁸⁸ und des Aberglaubens. Dass die Sterne Einfluss auf das menschliche Schicksal haben, ist keine Neuerung der Renaissance. Auch im Mittelalter waren die Sterne und ihre Bedeutung Thema, jedoch immer mit der göttlichen Vorsehung und dem unentrinnbaren Schicksal des Einzelnen verbunden. Die beginnende Neuzeit sieht dies weniger dogmatisch.⁸⁹ Sie weist den unterschiedlichen Himmelskörpern und deren Positionen durchaus Einfluss auf das menschliche Schicksal zu, doch mit astrologisch-astronomischen Konzepten versucht man Fortuna zu überlisten. Die Sterne eröffnen somit dem kenntnisreichen oder für diese Kenntnisse bezahlenden Individuum die Möglichkeit, selbst sein Leben nach den Sternen auszurichten und somit autonom sein Schicksal selbst zu bestimmen.⁹⁰

Hier ergibt sich ein großes Problem der Zeitgenossen im Umgang mit dem Glück und seiner Personifikation, der Glücksgöttin. Die Gleichrangigkeit von Fortuna und der göttlichen Vorsehung erzeugt einen Zwiespalt zwischen paganem Schicksalsglauben, dem (freien) menschlichen Willen und dem christlichen Glauben an einen allwissenden und lenkenden Gott.⁹¹ Diese Umbrüche in der Schicksalsauffassung und die „*Vermischung von Okkultismus und Theologie*“⁹² zeigen vielleicht am Deutlichsten, wie neu und revolutionär die Vorstellung des (persönlichen) Glücks tatsächlich ist und wie sehr sie sich von der bisherigen Gottergebenheit unterscheidet.

1.3. Individuelles Glück als kollektive Idee

Wie in so vielen anderen Dingen des Lebens ist es nur eine Möglichkeit, die Theorie hinter einer Idee oder einer Vorstellung zu kennen, die praktische Anwendung jedoch verläuft oftmals ungleich komplizierter. Die theoretische Vorstellung von Glück und seine praktische Auslegung sind eine hoch persönliche und vertrauliche Angelegenheit. Eine universelle Antwort ist ganz unmöglich, im 16. wie auch im 21. Jahrhundert.

Der Mensch als freies Individuum, getragen von dem Verlangen nach Selbstverwirklichung und den hingenommenen, familiären und gesellschaftlichen Ansprüchen seiner Zeit, ist eine Neuerung des

⁸⁸ Auch wenn die Alchemie als eine entscheidende Grundlage chemischer und medizinischer Forschung gilt, so war durch sie auch der Scharlatanerie Tür und Tor geöffnet. Andererseits beschäftigten sich auch wichtige humanistisch gebildete Persönlichkeiten ihrer Zeit mit Alchemie oder Magie, wie Pico della Mirandola oder Johannes Trithemius (Nusser 2012, S.387).

⁸⁹ Nusser 2012, S.388.

⁹⁰ Nusser 2012, S.389.

In Kapitel 3 wird ausführlicher auf dieses Verhältnis zwischen Vorsehung, Fortuna und freiem Willen eingegangen werden.

⁹¹ Kästner 1990, S.127.

⁹² Nusser 2012, S.368.

Humanismus. Während es bis dahin reichte, ein gottgefälliges, an den kirchlichen Lehren orientiertes Leben zu führen, ja dieser Anspruch als essentiell hervorgekehrt wurde, so eröffneten sich mit dem persönlichen Glück und der Frage, was dies sei, wie man es denn finde und auch halten könne, ungeahnte Probleme.

Die christliche Moralphilosophie arbeitet vor allem mit Einschüchterung und Angst. Bis zu dieser Zeit stehen die menschlichen Erfahrungen in einem Spannungsfeld zu Tod, Weltgericht und dem Weg in den Himmel oder in die Hölle. Nun beginnt der Mensch mit seinem freien Willen selbst zu entscheiden, wohin die Reise des Lebens gehen soll.⁹³ Die Suche nach Glück wird eine Suche nach persönlichem Erfolg, Besitz, Macht und auch Wissen. Diese weltlichen Dinge, nach welchen bis dahin zwar, wenn auch von einem kleineren Personenkreis, ebenso gestrebt wurde, waren nun nicht mehr eine Gefahr für das eigene Seelenheil.⁹⁴ Irdische Vergnügen und Freuden, die mit dem gesteigerten Ansehen zusammenhingen, waren für das neu entstandene Bürgertum besonders erstrebenswert, da es sich an der adeligen Lebensführung orientierte. Die Kirche, die schon die Ehr- und Ruhmsucht der Adeligen - besonders bei Turnierkämpfen - kritisiert hatte, bekam nunmehr ein weiteres Sorgenkind. Dieses Streben nach Ruhm und die damit einhergehende Eitelkeit waren nicht mit dem christlichen Prinzip der Demut vereinbar. Zeitweise waren solche Veranstaltungen sogar nach kanonischem Recht verboten⁹⁵, was jedoch die reichen Patrizier und den Adel nicht daran hinderte, sie zu veranstalten.⁹⁶ Es ist eine Art von Auflehnung gepaart mit Gleichgültigkeit gegenüber kirchlichen Vorschriften, denn die Kirche, die seit der Entstehung der Bettelorden von einer Krise in die nächste schlitterte, und weltliche Herrscher liefern sich zuweilen folgenreiche Kämpfe um Macht und Einfluss, wodurch die Kirche ihren eigenen propagierten Grundsätzen zuwiderhandelte.

Das frühhumanistische Ideal lehnt in der Art der Stoiker Geld und Güter ab, auch um sich diese materiellen Werte nicht von Fortuna wegnehmen zu lassen. Die Philosophen der Stoa, der heilige Franziskus und der zu Beginn seiner Karriere der Weltabkehr zugeneigte Petrarca⁹⁷ sind die großen Vorbilder.⁹⁸ Diese aus der Diskussion um christliche Armut und Lebensführung entstehende Weltsicht steht in engem Zusammenhang mit der Entstehung des Frühkapitalismus und der damit einhergehenden Frage nach christlichem Wirtschaften und der Rechtfertigung beziehungsweise

⁹³ Kästner 1990, S.15.

⁹⁴ Kästner 1990, S.18.

⁹⁵ Kästner 1990, S.130.

⁹⁶ So fanden auch während des Konstanzer Konzils solche Turniere statt, die nicht nur ein sportliches Kräfteressen, sondern gesellschaftliche Ereignisse ersten Ranges in Bezug auf Prestige, Einfluss und Macht darstellten. Die Ritterromantik an den Höfen verband sich so ideal mit den finanziellen Möglichkeiten der Patrizier, was zu einem Aufschwung und einer neuen - letzten - Blüte des Turnierwesens führte (Kästner 1990, S.130).

⁹⁷ Später tritt Petrarca für einen Kompromiss zwischen Absage an die Welt und Zugewandtheit an die Welt ein. Nicht jeder sei zum Asketen geboren und die weise Nutzung des eigenen Reichtums sei an sich nichts Verwerfliches (Kästner 1990, S.164).

⁹⁸ Kästner 1990, S.164.

Handhabung für uns selbstverständlicher Begriffe wie Zinsen, Wucher oder Preis.⁹⁹ Doch die anfängliche humanistische Skepsis dem Reichtum gegenüber verfliegt schnell, bereits die 2. und 3. Generation der Humanisten in Italien steht diesem sehr positiv gegenüber, wie sich am Beispiel der Traktate von Leonardo Bruni, *Oikonomica*, und Giovanni Pontanos *De Fortuna* anschaulich zeigt.¹⁰⁰ Mehr noch, in Anlehnung an Aristoteles wird persönlicher Besitz wichtig für das persönliche Glück.¹⁰¹ Dies ist ein nicht hoch genug einzuschätzender Wendepunkt in der praktischen Anwendung humanistischer Glücksvorstellungen. Reichtum, sei er nun in Gold oder Land vorhanden, ist eine Voraussetzung für eine Welle an Neuerungen. Persönlicher Besitz bringt Prestige und Einfluss, er macht das Leben zuweilen vielleicht komplizierter, doch im Allgemeinen auch bequemer. Er schafft die Voraussetzung für das Reisen, nicht nur geschäftlich oder pilgernd, sondern auch zum Vergnügen, um die Eitelkeit oder die Neugier zu befriedigen - zwei Begriffe, die Jahrzehnte zuvor dem Seelenheil noch schadeten.¹⁰² Besonders der Begriff der *curiositas* - der Neugierde - war seit Augustinus schlecht konnotiert. Seine Ablehnung der Neugier wird für einen neuen Reise- und Forschungswillen aufgegeben.¹⁰³ Die Vorstellung des Menschen als von Natur aus neugieriges Wesen fußt auf Aristoteles und findet ab der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts große Verbreitung. Reisen wird ein Heilmittel gegen die „neue“ Krankheit Melancholie, die Lust am Schauen und Entdecken wird Teil der persönlichen Bildung und Entwicklung.¹⁰⁴ Auch wenn sich die Kirche dagegen zu stemmen versucht, das wachsende Interesse der Menschen ist nicht mehr aufzuhalten. Denn auch, wenn das Unbekannte zum Ende des 15. Jahrhunderts moraltheologisch immer noch verdammt wird, die Texte über Reisen, Entdeckungen, ferne Länder und Kulturen und ein allgemeines Interesse an der Welt nehmen immer mehr zu.¹⁰⁵ Auch hier mischt die Glücksgöttin Fortuna mit. Reisen, ob zu Land oder zu Wasser¹⁰⁶ sind ein gefährliches Unterfangen zu dieser Zeit. Nirgends ist die Macht, der Einfluss oder die Laune der Fortuna deutlicher zu spüren als in der Fremde.¹⁰⁷ Doch das ultimative Lebensglück der Humanisten findet sich im Erwerb und dem Besitz der Weisheit, die praktischerweise gleich den Reichtum miteinschließt.¹⁰⁸ Hier verbinden sich die Vorstellungen antiker Weisheit und christlicher Frömmigkeit zu *dem* idealen Weg zu geistiger, sittlicher und

⁹⁹ Kästner 1990, S.163.

¹⁰⁰ Kästner 1990, S.166.

¹⁰¹ Kästner 1990, S.167.

¹⁰² Kästner 1990, S.101.

¹⁰³ Leinkauf, 2017, S.22.

¹⁰⁴ Kästner 1990, S.103.

¹⁰⁵ Kästner 1990, S.104.

¹⁰⁶ Die Wichtigkeit der Fortuna bei Seereisen lässt sich besonders daran erkennen, dass ein Segelschiff oft als Sinnbild der Glücksgöttin verwendet wird und die Winde als Gehilfen der Fortuna gelten (Kästner 1990, S.22). Das frühhochdeutsche Wort für „Seesturm“ ist „fortun“ oder „fortuna“ (Kästner 1990, S.21).

¹⁰⁷ Kästner 1990, S.22.

¹⁰⁸ Kästner 1990, S.177.

vernünftiger Lebensführung. Das große Vorbild ist dabei der biblische König Salomon¹⁰⁹, dessen Weisheit bis in die heutige Zeit hinein als geradezu legendär zu bezeichnen ist. Salomons Weisheit wurzelt in Demut und Gottesliebe, durch die Weisheit wird das eigene Leben auch ein Dienst an den Mitmenschen¹¹⁰ und seiner Umgebung.¹¹¹ Wahre Weisheit führt zu Einsicht in die Allmacht Gottes und die Zusammenhänge des Lebens.¹¹² Somit soll die Weisheit nicht nur ein glückliches Leben im Diesseits sondern auch im Jenseits garantieren, sofern man gefährliche Eigenschaften wie Habgier, Genusssucht, Eitelkeit oder Hochmut außen vor lässt und sich dessen bewusst ist, dass wahres Glück nur mit Gottvertrauen und Gottglauben in Gott selbst zu finden ist.¹¹³

Wir sehen also, dass das persönliche Glück des Menschen des Humanismus nicht auf familiärer Ebene, in beruflicher Selbstverwirklichung oder emotionaler Ausgeglichenheit fußt, wie wir es heutzutage erstreben. Vielmehr zielt das humanistische Konzept eines glücklichen Lebens auf wissenschaftliche Weiterbildung, tugendhafte Lebens- und Denkweise sowie auf eine all dies einschließende „weise Lebensführung“ des eigenen Ichs ab. Der Fokus der humanistischen Glücks liegt ganz klar auf der eigenen Persönlichkeit, die zu bilden und zu erweitern nicht nur oberste Pflicht sondern auch wichtigstes Bestreben des Humanisten ist. Eben durch dieses Vorgehen, das die eigene Person über alle anderen erhebt und zu wahrer Weisheit und im gleichen Atemzug zu höchstem Glück führt, ist es auch möglich, andere zu leiten und ihnen eine Hilfe auf der Suche nach dem persönlichen Glück zu sein. Gleichzeitig ist es für den Humanisten ratsam, immer auf der Hut vor Fortuna und ihren Launen zu sein, denn sie ist eine universale Macht, die die Welt (mit)bestimmt¹¹⁴ und auch, wenn man nun versucht, ihr mit Tugend und Weisheit ein Schnippchen zu schlagen, so ist man nie ganz sicher vor ihr.

2. Bücher machen glücklich: Literatur um 1500

Das Gefüge aus Autor, Formschneider, Buchdrucker und Leser, das als solches im 15. Jahrhundert zu entstehen beginnt, ist aus Mangel an zeitgenössischen Quellen in den verschiedenen Forschungsrichtungen nur bis zu einem gewissen Punkt nachvollziehbar. Da der geographische Fokus dieser Arbeit auf den deutschsprachigen Gebieten liegt, steht der deutsche Literaturmarkt dieser Zeit im Mittelpunkt. Es wird sich zeigen, dass das Spektrum der veröffentlichten Bücher immer schneller wächst. Mit der Möglichkeit des Buchdrucks stößt die Literatur in ungeahnte Dimensionen vor. Neue

¹⁰⁹ Er verkörpert die 4 Kardinaltugenden eines Herrschers: Klugheit (*prudentia*), Gerechtigkeit (*iustitia*), Stärke (*fortitudo*) und Liebe zu bzw. Angst vor Gott (*amor/timor Dei*) (Kästner 1990, S.178).

¹¹⁰ So sieht beispielsweise der Franziskaner und Theologe Bonaventura die Hauptaufgabe des Weisen darin, durch seine Weisheit nicht nur ihm selbst sondern auch anderen Menschen zur Seligkeit zu verhelfen (Kästner 1990, S.178).

¹¹¹ Kästner 1990, S.178.

¹¹² Kästner 1990, S.180.

¹¹³ Kästner 1990, S.179.

¹¹⁴ Müller (Hrsg.) 1990, S.1173.

Gattungen entstehen und sind zum Teil im Begriff, Althergebrachtes abzulösen, wie etwa das mittelalterliche Element des Reimens seinen Stellenwert verliert und schlussendlich ganz verschwindet.

Die Thematiken *Liebe, Glück, Narrheit* und *Tod* sind in der vorhumanistischen Zeit bekannt und präsent, dennoch sind auch diese Vorstellungen vor den neuen Ideen der Humanisten nicht sicher. Die humanistischen Ideale „überarbeiten“ den Umgang mit diesen alltäglichen Themen und bringen sie in veränderter Form in das Bewusstsein der Menschen. Besonders die theologischen Aspekte werden von ihnen verdrängt, hinterfragt oder widerlegt, was eine neue Beziehung des menschlichen Individuums zu sich selbst und seinem Umfeld ergibt.

Die Notwendigkeit zur Verschriftlichung hat ursprünglich einen praktischen und organisatorischen Grund und steht in Zusammenhang mit den immer schneller wachsenden Städten. Die Stadt als soziales, ökonomisches und geographisches Gebilde macht es notwendig - zunächst in Latein, dann in deutscher Sprache - Urkunden, Chroniken¹¹⁵ und Statuten sowie andere verwaltungstechnisch notwendige Neuerungen¹¹⁶ schriftlich einsehbar und archivierbar zu machen. Urteilssammlungen und Rechtsliteratur wie der berühmte *Sachsenspiegel* werden für die korrekte Verwaltung ebenso existenziell wie Schuldscheine oder Verzeichnisse.¹¹⁷ Die so entstehenden neuen beruflichen Möglichkeiten, insbesondere in der Verwaltung, eröffnen dem gebildeten Mittelstand neue Perspektiven. Die Möglichkeit, ja Notwendigkeit eines Studiums, und die damit einhergehende Erweiterung des Horizonts - nicht nur im übertragenen, sondern oftmals auch im geographischen Sinne, denn zahlreiche Studenten werden zum Studium ins Ausland, hauptsächlich nach Italien, geschickt - bringt neue, auch humanistische Ideen und Ansätze mit sich und als deren Begleiterscheinung auch neue Literatur. Es ist dieser gebildete und oft aus wohlhabenden Verhältnissen stammende Teil der Gesellschaft, bestehend aus Beamten, Professoren und Patriziern, zuweilen auch Theologen und Handwerkern¹¹⁸, die sich als humanistische Autoren und Gelehrte betätigen. Gleichzeitig erfährt der Wirkungskreis der deutschen Humanisten und ihrer Schriften aus unterschiedlichen Gründen nicht die Verbreitung wie jener der Italiener. Die Zeit, die gesellschaftlichen Umstände und nicht zuletzt ihre eigene Eitelkeit, arbeiteten, wie wir an späterer

¹¹⁵ Chroniken sowie Stadt- oder Landesgeschichten wie die *Schedel'sche Weltchronik* von 1493 oder Conrad Celtis *Urbs Nuremberga* von 1493/95 tragen gleichzeitig zur Identitätsstiftung einer Stadt und ihrer Bewohner bei. Geschichte wird somit als lebendige Entwicklung anerkannt und eine auf Quellenkritik basierende historiographische Neuerung (Nusser 2012, S.378).

¹¹⁶ Auch die Bildung einer deutschen Kanzleisprache ist eine Übernahme aus Italien. Sprachliche Repräsentation wird bald Teil der Amtsführung und des Prestiges. Die Orientierung am vorbildlich geschliffenen Latein der italienischen Staatsbeamten und Humanisten, die sich Kanzler Johann von Neumarkt, der unter anderem mit Petrarca in Verbindung stand, für die Prager Hofkanzlei aus Italien abschaute, findet sich erstmals in dessen „Musterbuch“ *Summa cancellariae Caroli IV.* von 1360-1380 (Nusser 2002, S.5).

¹¹⁷ Nusser 2012, S.266.

¹¹⁸ So zählte auch der Arzt oder Apotheker anders als heute zu den handwerklichen Berufen, da er tatsächlich mit den Händen arbeitete.

Stelle sehen werden, gegen sie.

Ganz entscheidend in unserem Zusammenhang ist jedoch die Frage: Lässt sich eine Art „Glückspädagogik“ erkennen? Wie gehen die Autoren der für diese Arbeit ausgewählten Werke mit dem Thema *Glück* und seinen unterschiedlichen Ausprägungen um? Alle drei Werke stehen für drei unterschiedliche literarische Gattungen, drei unterschiedliche humanistische Gelehrtenpersönlichkeiten und drei unterschiedliche Ansätze zu einem glücklicheren Dasein. Doch so verschieden sie sind, so ähnlich sind sie in einem entscheidenden Punkt: das Leben mit seinen Höhen und Tiefen, der Mensch mit seinen Unzulänglichkeiten und Fehlern und das Menschliche, das sowohl neu gedacht als auch ewig beständig ist, stehen genauso wie das Glück, das mit vollen Händen verteilt oder erbarmungslos nimmt, im Mittelpunkt des Interesses. Wir werden in den drei literarischen Werken, von deren Illustrationen später auszugehen sein wird, diese Brüchigkeit und Unberechenbarkeit des Glücks erfahren.

2.1. Der humanistische Autor und der literarische Markt

Über den Zustand des Buchmarktes ist aufgrund der spärlichen Quellenlage kaum eine aussagekräftige Analyse zu treffen.¹¹⁹ Dennoch ergeben die wenigen Fakten, die sich bis heute erhalten haben, das Bild einer sich verändernden Situation des Buchmarktes dieser Zeit. Das Publikum, für welches nunmehr geschrieben wird, erfährt ab dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts einen essentiellen Wandel. Die Vorherrschaft des Adels sowie einzelner Höfe in Bezug auf das Kunstschaffen - und damit der Buchproduktion - verliert zusehends an Bedeutung.¹²⁰ Es ist die Stunde der „neuen Mittelschicht“, jener zahlungskräftigen, interessierten und zunehmend gelehrten Schicht erfolgreicher Händler, bürgerlicher Höflinge und potenter Beamten, die die neuen Auftraggeber einer anbrechenden Epoche werden. Die sich daraus ableitende Kommerzialisierung der Herstellung von Büchern steht in engem Zusammenhang mit der vor allem durch die Universitäten vorangetriebenen Verweltlichung der Bildung¹²¹, durch welche sich der Markt für Bücher sich ebenso zu verändern beginnt. Neue Käufer verlangen nach Werken, die auf sie zugeschnitten und an ihre Bedürfnisse angepasst sind.¹²² Insgesamt widmet sich die handschriftliche Buchproduktion der Gotik,

¹¹⁹ Wijsmann 2016, S.102.

¹²⁰ Harbison 1995, S.11.

¹²¹ Jakobi- Mirwald 2016, S.237.

¹²² Besonders zu erwähnen ist hier das Stundenbuch, das ursprünglich im klösterlichen Tagesablauf eine bedeutende Rolle spielte und sich immer häufiger einen fixen Platz in der Gebetspraxis frommer Laien eroberte. Gleichzeitig geht bezeichnenderweise die Gesamtproduktion von Prachtbänden, die in ihrer Gestaltung das Prestige ihrer Auftraggeber und die Lust am Sehen der Zeitgenossen widerspiegeln, eher zurück.

sowohl in Latein als auch seltener in der Volkssprache¹²³, zum größten Teil jedoch der Herstellung und Verbreitung religiöser Literatur.

Mit der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Metalllettern in Europa durch Johannes Gutenberg im Jahre 1450 begann eine Revolution, die in ihren Ausmaßen ihresgleichen suchte. Gutenbergs Erfindung war ein medientechnisches Erdbeben, in dessen Folge eine ungeahnte Flut literarischer Produktion über Europa hinwegrauschte. Mit dieser neuartigen Möglichkeit der Druckproduktion setzte er sich ein kolossales Denkmal, und läutete - wenn auch unbewusst - ein neues Zeitalter ein. Die bisher übliche Vervielfältigungsmethode einzelner Bücher und Schriften in Form des zeitintensiven und mühsamen Abschreibens war im privaten Bereich oder in den klösterlichen, später weltlichen Skriptorien zuhause.

Die diesem Umbruch vorangegangene Periode des Mittelalters zeichnet sich in literaturhistorischer Hinsicht auch dadurch aus, dass keine ausschließliche Lesekultur vorhanden ist. Die mündliche Tradition ist im Mittelalter viel wichtiger als die schriftliche, das Merken sowie das mündliche Weitergeben spielen eine herausragende Rolle. Eventuelle schriftliche Fixierungen dienen der mündlichen Realisierung, somit sprechen wir hier von einer semioralen Gesellschaft. Der mündliche Vortrag, die Stimme, Gestik und Mimik des Vortragenden machen einen großen Teil der Geschichte aus.¹²⁴ Dieser Umstand vereint die literarischen Ausprägungen und Besonderheiten beider gesellschaftlichen Pole¹²⁵ der zeitgenössischen Gesellschaft.

Der bis dahin in der profanen Literatur vorherrschende höfische Versroman beginnt bereits im 14. Jahrhundert zu verschwinden.¹²⁶ Es bildet sich im 15. Jahrhundert mit der Prosaliteratur eine neue literarische Form heraus¹²⁷, die den Anspruch hat, sich nicht mehr idealisierten Vorstellungen hinzugeben, sondern am tatsächlichen Leben teilzunehmen, es zu porträtieren und zu kommentieren.¹²⁸ Die Prosaform wird als Kunstform begriffen und der Vers verliert seine bis dahin

¹²³ Trotz eigentlichen Verbots wird auch immer wieder die Bibel in die Volkssprache übertragen, einer der bekanntesten Auftraggeber ist um 1230 beispielsweise der französische König Ludwig IX. der Heilige (Rob-Santer 2016, S.120).

¹²⁴ Müller/Wenzel 1999, S.7.

¹²⁵ Die Literatur der Unterschicht ist für die Forschung ausnehmend schwer fassbar. Die heutige Vorstellung einer mittelalterlichen Erzählkultur ist von einer romantischen Überhöhung des 19. Jahrhunderts geprägt. Volkssagen und Märchen mit magischen Elementen, die wir heute durch die Märchensammlungen der Brüder Grimm kennen, sind Nachfahren beziehungsweise Originale dieser Zeit, die die Jahrhunderte in der Erzähltradition der Bevölkerung überdauert haben und dem Zeitstil angepasst wurden (Nusser 1992, S.367).

¹²⁶ Wehrli 1997, S. 812.

¹²⁷ Ingeborg Glier bezeichnet diese Übergangszeit als Zeitalter der Allegorien. Diese Literaturform bildet eine „Übergangszone“ zwischen der magischen Welt des höfischen Romans und der rationaleren Welt der späteren Prosaromane (Glier 1989, S.145).

¹²⁸ Die Wissens- und Gebrauchsprosa ist hier besonders zu erwähnen, insbesondere die sich in der Entstehung befindliche Fachliteratur erfährt durch diese Veränderung großen Aufschwung. Wehrli nennt in diesem Zusammenhang das *Hebammenlehrbuch* des Eucharius von Rößlin von 1513, das auch in sämtliche Kultursprachen übersetzt wurde und viele Generationen lang in Gebrauch war (Wehrli 1997 S.819).

unangefochtene Vormachtstellung.¹²⁹ Diese Form des Schreibens und Erzählens entspricht in seiner ungekünstelten Ausdrucksweise eher einem realitätsnahen Erleben und einem neuen Lebensgefühl, das nicht mehr nach unerreichbaren Idealen, sondern einer Verschriftlichung des Realen strebt. Der neu entstehende bürgerliche Prosaroman der städtischen Oberschicht hat den Anspruch, die zeitgenössischen Erfahrungen des Bürgertums abzubilden, zu erläutern und mit unterschiedlichen Graden an Sichtbarkeit Lehren daraus zu entwickeln.

Mit der Verwendung der Prosaform, die vielleicht am besten die neue Einstellung der Autoren und des Publikums gegenüber der Literatur ausdrückt, wird begonnen, praktische Probleme und Lebensfragen in geistvollen und pointierten Erzählungen zu behandeln und aufzuarbeiten. Dieses weltliche Interesse ist ein Indikator für das sich langsam aber sicher über die Alpen nordwärts ausbreitende neue Lebensgefühl, das durch Briefe, Traktate und vor allem *die* italienische Erfindung der humanistischen Literatur - die Novelle¹³⁰ - ihren Weg in die volkssprachliche deutsche Literatur findet.¹³¹ Dieses neu geweckte Interesse am Menschen lässt sich umlegen auf ein echtes moralisches Interesse für das Menschliche. Die mittelalterliche Ordnungsform, die Ständeordnung, ist zwar noch in den Köpfen der Menschen verankert, den neuen Ansprüchen der städtischen Oberschicht, ihrer vermögenden Kaufleute, Bankiers oder Gelehrten, die durch Glück, List oder Strebsamkeit zu Reichtum und Einfluss gelangt waren, genügen diese alten Formen der gottgegebenen Gesellschaft jedoch nicht mehr. Die katholische Moraltheologie¹³² ist in vielerlei Hinsicht nicht mehr zeitgemäß, die soziale und moralische Aktualität wird nicht mehr ausschließlich von der Kanzel aus verkündet, sondern in Buchform herausgegeben. Moralische Betrachtungen sind nicht mehr nur ernst und belehrend, die fehlende theologische Systematik lässt den Unterhaltungsfaktor immer mehr in den Vordergrund rücken¹³³, dennoch ist das pädagogische Element offenkundig.¹³⁴ Die neu entstandenen Prosaformen wie Fabeln, Novellen, Schwänke oder Mären dienten der moralischen Unterweisung. Hier zeigt sich, wie didaktisch geprägt die ersten selbstständigen deutschen Formen der

¹²⁹ Wehrli 1997, S.817.

¹³⁰ Das „novellino“, eine Art pädagogischer Leitfaden für das emanzipierte Individuum des beginnenden Humanismus, zeigt wie eng Unterhaltung, Information und moralische Belehrung miteinander verknüpft wurden und welchen Stellenwert diese Problematiken in einer neuen Sozialhierarchie ihr die humanistischen Gelehrten zugestanden haben. Für sie waren Intelligenz und Schlagfertigkeit die wichtigsten persönlichen Tugenden, die einen im Leben weiterbringen, nicht die Geburt (Kapp (Hrsg.) 2007, S.25). Die bekannteste Novellensammlung ist auch heute noch jene des Giovanni Boccaccio, das *Decamerone*. Dieses wird 1472 erstmals ins Deutsche übersetzt (Nusser 1992, S.344).

¹³¹ Wehrli 1997, S.871.

¹³² Diese von Thomas von Aquin bereits 1270 im zweiten Teil seiner *Summa theologiae* formulierten christlichen Sittlichkeitslehre, die sich mit dem Streben nach Glückseligkeit und der Schau der göttlichen Weisheit im Jenseits auseinandersetzt, ist primär an Gelehrte und Theologen gerichtet, sodass der Durchschnittsgläubige kaum- maximal in Predigten- damit in Berührung kommen konnte (Rob- Santer 2016, S.116).

¹³³ Wehrli 1997, S.893.

¹³⁴ Auch das Interesse an antiken Komödien und ihren Charakteren, das in dieser Zeit beginnt, ist in diesen Kontext einzuordnen (Wehrli 1997, S.894).

Prosaliteratur sind.¹³⁵ Dabei geht es nicht darum, mit der Ständekritik, welche die sozialen Spannungen, die sich zu dieser Zeit entwickeln und omnipräsent sind, eine gesellschaftliche Veränderung zu bewirken. Das humanistische Denken strebt vielmehr danach, mit einer sittlichen Durchdringung der sozialen Probleme Herr zu werden. Tugend, nicht soziale Gerechtigkeit soll im Sinne des humanistischen Ideals gefordert und gefördert werden.¹³⁶ Derartige Vorstellungen, die von einer für damalige Begriffe perfekten, geordneten und gleichzeitig unerreichbaren Gesellschaft handeln, finden später ebenfalls in der literarischen Gattung der „Utopie“ Eingang in die Literatur.¹³⁷

Der Autor als Genie - seine Persönlichkeit dazu bestimmt, Einzigartiges zu (er)schaffen, ein unbändiger, schöpferischer Geist gepaart mit einer von allen Konventionen unberührten, seine Umgebung durchschauenden Einsicht von ungeahnter psychologischer Tiefe - hat kaum etwas mit der zeitgenössischen Auffassung eines Autors des Spätmittelalters oder der Frühen Neuzeit zu tun. Der „poeta doctus“ ist das Ideal des humanistischen Autors. Er zeichnet sich nicht durch das zuvor beschriebene göttliche Genie aus, vielmehr ist er ein perfekter Nachahmer: er zitiert und macht Verweise, er arbeitet nach einem vorgegebenen Muster und strebt nicht nach Subjektivität.¹³⁸ Er schreibt in Dialogform wie schon Platon oder Cicero und belebt die Satire nach Lukian wieder¹³⁹, mit dem Anspruch das Alte zu studieren und die Wirklichkeit zu analysieren.¹⁴⁰ Die meisten Autoren sind Hobbyliteraten, denn der Buchmarkt ist noch nicht so groß, dass man ausschließlich vom Schreiben leben könnte. Für diese gebildete Schicht ist es eine Sache des Prestiges und zuweilen ein edukatives Bedürfnis, die eigenen Gedanken „unter die Leute zu bringen“, um sie einen Schritt näher an die humanistischen Tugenden zu führen. Die (ursprünglich italienischen) humanistischen Gelehrten sehen in der literarischen Verarbeitung ihrer Themen und Prinzipien eine Möglichkeit, ins bürgerliche Bewusstsein vorzudringen. Ihre moralischen Leitfäden sollen als korrigierend auf eventuelles soziales Fehlverhalten wirken und neue Tugendsysteme etablieren.¹⁴¹ Seltener als erwartet sind diese Autoren Stubenhocker in einem Elfenbeinturm, die sich mit der „echten Welt“ weder beschäftigen

¹³⁵ Keller 2008, S.102.

¹³⁶ Nusser 1992, S.306.

¹³⁷ Die „Utopie“- vom altgriechischen „ou“ für „nicht“ und „tópos“ für „Ort“, also ein „Nicht-Ort“ - als positives Gegenstück zu zeitgenössischen gesellschaftlichen Zuständen ist eine Erfindung des englischen Humanisten und späteren katholischen Märtyrers Thomas Morus. In *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* von 1516 hält dieser seinen Zeitgenossen einen kritischen Spiegel vor und fügt der moralischen Tugendliteratur eine weitere Facette hinzu.

Diese Vorstellungen einer vollkommenen Gesellschaft finden sich im deutschsprachigen Raum jedoch eher selten (Nusser 2002, S.84). Erst gute hundert Jahre nach Morus im Jahr 1619 erscheint *Christianopolis* von Johann Valentin Andreae und beschreibt, wie der Titel bereits vermuten lässt, eine christlich- utopische Gesellschaft (Nusser 2002, S.85). Anhand dieses Beispiels lässt sich erkennen, wie sehr sich die humanistisch- philosophische Strömung des deutschsprachigen Raumes von der Glaubensfrage des 16. Jahrhunderts hat vereinnahmt und prägen lassen.

¹³⁸ Nusser 2002, S.41.

¹³⁹ Nusser 2002, S.56.

¹⁴⁰ Nusser 2002, S.10.

¹⁴¹ Kapp (Hrsg.) 2007, S.7.

noch identifizieren können. Es sind Männer, die bürgerlichen Berufen nachgehen, die ihr Interesse an Kunst und Wissenschaft neu auf das menschliche Individuum ausrichten und diesem eine neue Bühne eröffnen.¹⁴² Dabei widmen sie sich ganz unterschiedlichen Themen und Textsorten. Im Fahrwasser des neu erwachten und kollektiven Interesses an antiken Schriften verfassen sie Grammatiken, Lehrbücher und vor allem Kommentare zu antiken Texten: es ist dies die Geburtsstunde der Textkritik, die den Anspruch hat, aus den Originalquellen zu schöpfen.¹⁴³ Diese neue intellektuelle Schicht, die sich oftmals an neu gegründeten Universitäten niederlässt und zu denen auch führende Verwaltungsbeamte zählen, hat zumeist in Italien studiert und ist mit neuen humanistischen Ideen wieder in die Heimat zurückgekehrt.¹⁴⁴ Ähnlich wie in der bildenden Kunst muss sich der Begriff des Künstlers, der mit Worten Einzigartiges erschaffen kann, und der sich nicht mehr als Handwerker begreift¹⁴⁵, erst bilden und etablieren.

Getreu dem Motto „prodesse et delectare“ wird die Verflechtung von Belehrung und Unterhaltung angestrebt, denn die Sensationslust des Publikums darf nicht zu kurz kommen.

Dennoch drückt sich der Fokus der Humanisten auf die pädagogisch aufbereiteten Möglichkeiten der menschlichen Entfaltung in der gedruckten Literatur der Zeit aus.¹⁴⁶ Welchem Humanisten man aber auch immer folgen wollte, das gemeinsame Ziel der moralethischen Diskussion war immer das *bene essere*.¹⁴⁷ Der Humanismus orientiert sich an „*hellenistischer Selbsterhaltungs-, Affekt- und Praxisorientiertheit*“¹⁴⁸ und verbindet sie mit christlichen Überzeugungen.¹⁴⁹ Diese Tugendlehre erhebt, anders als in der vorhergegangenen Scholastik, das Handeln über das Denken, das Gute emanzipiert sich von der Wahrheit und wird über sie erhoben. Oder anders gesagt: die *vita activa* wird das neue Leitbild, nicht mehr die mittelalterliche *vita contemplativa* soll das Ideal des Menschen sein.¹⁵⁰

Doch auch wenn die Humanisten ihre Grundsätze der Allgemeinheit widmen, die Zugänglichkeit zu ihren Ideen und Traktaten war sehr eingeschränkt. Die deutschen Humanisten sprechen und schreiben in Anlehnung an ihre großen antiken Vorbilder Latein. Dieses Neulatein, das sich am klassischen Latein orientiert und sich dadurch vom verachteten Mittellatein des Mittelalters unterscheidet, hat den entscheidenden Vorteil, nationalsprachliche Grenzen zu überwinden.¹⁵¹ In

¹⁴² Nusser 2012, S.372.

¹⁴³ Nusser 2012, S.375.

¹⁴⁴ Nusser 2012, S.369.

¹⁴⁵ Johannes Tepl etwa begreift den Autoren oder Poeten als Sämann, der gleich einem Bauern, geistigen Samen sät und dabei der Nützlichkeit und dem Wohl des Menschen verpflichtet ist. Schreiben ist für ihn ein mühsames Handwerk und gleichzeitig geistige Erbauung (Keller 2008, S.37).

¹⁴⁶ Leinkauf 2017, S.186.

¹⁴⁷ Leinkauf 2017, S.624.

¹⁴⁸ Leinkauf, 2017, S.630.

¹⁴⁹ Leinkauf 2017, S.630.

¹⁵⁰ Leinkauf 2017, S.629.

¹⁵¹ Nusser 2002, S.16.

humanistischen und gelehrten Schichten ist die lateinische Sprache allgegenwärtig, an den Universitäten Europas werden die Vorlesungen in Latein gehalten, so mancher Humanist war mit dieser wohl vertrauter als mit seiner eigentlichen Muttersprache.

Es ist dieses Festhalten am Neulatein, das den deutschen Humanisten eine so weitreichende nationale Stellung verwehrt, welche die italienischen Humanisten in Italien, die immer mehr in der Volkssprache schreiben, innehaben. Anders als dort ist die Wirkung auf die deutsche volkssprachliche Literatur sehr gering. Mit ihrer elitären Selbsteinschätzung, die besonders durch das Verwenden des Lateinischen ihren Ausdruck findet, geht für die deutschen Humanisten eine freiwillig gewählte Einschränkung ihres Wirkungskreises einher.¹⁵²

2.2. Die Rolle der Buchillustration

Die Aufgabe von Illustrationen in mittelalterlichen Handschriften ist vielfältig. Sie erfüllen sowohl eine illustrierende als auch eine gliedernde Funktion. Von kleinformatigen Miniaturzyklen, die den Textfluss unterbrechen und somit gliedern bis hin zu ganzseitigen Prachtillustrationen¹⁵³, stehen den Buchmalern je nach individuellem Wunsch oder finanziellen Möglichkeiten der Auftraggeber sowie dem gewählten Format sämtliche Wege offen. Handschriften, für hochstehende Persönlichkeiten angefertigt und mit besonderer Sorgfalt illuminiert, sind nur für einen äußerst beschränkten Rezipientenkreis zugänglich. Dennoch sind auch Handschriften mobil und schaffen, wenn auch in vergleichsweise bescheidener Weise im Vergleich mit späteren Druckwerken, einen Wissenstransfer, der sowohl den Text als auch die Ausstattung mit Illuminationen betrifft.¹⁵⁴

Das allgemeine Bedürfnis nach illustrierten Texten wächst gemeinsam mit der Zahl des Käuferpublikums. Die persönliche Beziehung zu Gott nimmt im 15. Jahrhundert eine besondere Rolle ein, private Gebetbücher, Stundenbücher oder Bibeln leiten und erleichtern für die Gläubigen den Weg hin zu einer frommen Gebetspraxis. Die Ausstattung derselben wird in diesem Zusammenhang immer wichtiger, denn die Verbildlichung einzelner Textstellen oder des persönlichen Gebets hilft beim Versuch der religiösen Erfahrung (*compassio*) und soll den Vorgang des Gebets bereichern und unterstützen.¹⁵⁵

Seit dem 13. Jahrhundert ist die französische Buchmalerei die wichtigste und einflussreichste in Europa. Die Verlegung der Buchproduktion von den Klöstern hinaus in die weltlichen Schreibstuben der (Universitäts-)Städte wie Paris lassen diese zu Zentren der Buchproduktion und in der Folge der Buchmalerei werden.¹⁵⁶ Großes technisches und zeichnerisches Können, verbunden mit einer

¹⁵² Nusser 2012, S.395.

¹⁵³ Jakobi- Mirwald 2016, S.241.

¹⁵⁴ Woronowa/Sterligov 2003, S.8.

¹⁵⁵ Harbison 1995, S.94.

¹⁵⁶ Woronowa /Sterligov 2003, S.14.

ausgewogenen Farbgebung - die Kombination aus rot-weiß-blau sowie Goldtönen - und neuen Sujets wie der *Courtoisie*¹⁵⁷ sind die hervorstechenden Merkmale der Pariser Buchkunst. Die Tendenzen hin zu immer zierlicheren Linien und graziös-gestreckten Figuren entspringen dieser Schule.¹⁵⁸

Spätestens ab dem Beginn des 14. Jahrhunderts lösen helle Farben die „knalligen“

Farbkombinationen der vorigen Jahrzehnte ab, das wachsende Interesse der Leserschaft an unterhaltsamen und narrativen Darstellungen sowie das Entstehen räumlicher Tiefe lassen lebendige Figuren und Landschaften entstehen.¹⁵⁹ Diese Entwicklung erreicht an der Wende zum 15.

Jahrhundert ihren Höhepunkt, als flämische Miniaturmaler ihren Weg nach Paris finden und das niederländische Interesse an zeitgenössischer Ausstattung, Detailreichtum und städtischer Realität in die Miniaturmalerei einbringen. Auch die ersten Versuche von lebensnaher Landschafts- und Porträtmalerei fallen in diese Zeit. Die Brüder Limburg, deren Illustrationen für das Stundenbuch des Jean Duc de Berry in der kunstgeschichtlichen Forschung des ausgehenden Mittelalters eine besondere Rolle spielen, stehen beispielhaft für diese Revolution.¹⁶⁰ Neben Stundenbüchern sind es vor allem Ritterromane mit ihren eleganten Welten und märchenhaften oder magischen Elementen, die mit besonders qualitätsvollen Illuminationen versehen sind.¹⁶¹ Die Buchmalerei bleibt in der Tradition des Adels verhaftet¹⁶², auch wenn ein neues Medium beginnt, sie abzulösen und die gotischen Elemente der bildlichen Ausgestaltung - wie der Randdekor oder die Initiale - langsam zu verschwinden beginnen.¹⁶³

Der Holzschnitt bildet für die Menschen des 15. Jahrhunderts das ideale Medium: leicht zu vervielfältigen, preiswert in der Herstellung und Produktion und daher auch für bisher vernachlässigte Käuferschichten erschwinglich. Der Holzschnitt profitiert von den bereits genannten religiösen und gesellschaftlichen Entwicklungen der Zeit.¹⁶⁴ Dennoch sind die ersten Bildholzschnitte - ebenso wie die ersten literarischen Druckwerke - religiöser Natur. Beliebte Heilige wie die 14 Nothelfer oder Szenen aus dem Leben Jesu sind besonders gefragt und werden dementsprechend oft aufgelegt. Zu Beginn sind es schlichte einzelfigurige sowie engräumige szenische Darstellungen; Landschaften werden, wie auch in der Tradition der Buchmalerei, nur angedeutet.¹⁶⁵ Drucke wie jene

¹⁵⁷ Dieser französische Begriff kann am ehesten mit den Begriffspaaren adelige Lebensweise oder ritterliche Tugendideale übersetzt werden.

¹⁵⁸ Woronowa/Sterligov 2003, S.15.

¹⁵⁹ Woronowa/Sterligov 2003, S.16.

¹⁶⁰ Woronowa/Sterligov 2003, S.17.

¹⁶¹ Woronowa/Sterligov 2003, S.18.

¹⁶² Woronowa/Sterligov 2003, S.21.

¹⁶³ Jakobi-Mirwald 2016, S.239.

¹⁶⁴ Weiters ist die Tatsache, dass Papier kostengünstig erworben werden konnte von ausschlaggebender Bedeutung. Die in Deutschland seit dem 14. Jahrhundert praktizierte Papierproduktion erleichtert die literarische und editorische Tätigkeit enorm. Um 1500 sind in Deutschland bereits mehr als 60 Druckereien nachgewiesen (Nusser 2012, S.374).

¹⁶⁵ Roth 2021, S.95.

eines Albrecht Dürer sind noch einige Jahrzehnte entfernt. Die frühen Holzschnitte zeichnen sich im Besonderen dadurch aus, dass sie in ihrer Gestaltung so konzipiert werden, dass sie für eine Kolorierung nach dem Druck geeignet sind. Die Reduktion der Linien, die ein „Darstellungsgerüst“¹⁶⁶ und viel freie Fläche entstehen lässt, ist auf eine nachträgliche Kolorierung ausgelegt. Schraffuren für Schatten, Faltenwurf oder Raum gibt es noch nicht.¹⁶⁷ Die Ausrichtung dieses neuen Mediums an der bis dahin üblichen Ausstattung eines Buches mittels der Buchmalerei ist evident.

Die Akzeptanz von Schwarz-Weiß-Drucken beginnt erst mit der Zeit zu wachsen. Der in den 1430er Jahren entstehende Kupferstich, der sich aus dem Goldschmiedehandwerk entwickelt, trägt wesentlich dazu bei, denn dieser, oft qualitätsvoller als der Holzschnitt, ist nicht mehr koloriert.¹⁶⁸ Auch wenn der Stich nur kurz eine Alternative für den Holzschnitt in Bezug auf die Buchillustration darstellt¹⁶⁹, so fungiert er gleichsam als Ansporn für die Holzschneider¹⁷⁰, deren Werke zusehends an Qualität gewinnen. Der Kupferstich, der feiner und detailreicher auszuführen ist, gibt dafür entscheidende Impulse, sodass auch das monochrome Schwarz-Weiß¹⁷¹ für das Publikum kein Problem mehr darstellt.¹⁷² An dieser Stelle sind die sogenannten „Blockbücher“ zu erwähnen, denen zwar keine lange Existenz beschieden war, die die Kombination von Text und Bild erstmals versuchten und sowohl Bild als auch Text in einen Block schnitzten.¹⁷³

In der Gestaltung und Ausführung sind die Holzschnitte am Geschmack der Zeit orientiert. Das Übernehmen aktueller Stile oder Motive, womöglich der Versuch einer exakten Kopie¹⁷⁴, stellt einen alltäglichen Vorgang dar. Dadurch wird es nunmehr auch möglich, neue Stil Tendenzen schnell und unkompliziert zu verbreiten.¹⁷⁵ Ebenso wie in der Literatur ändern sich nunmehr die Voraussetzungen für den Druck von Holzschnitten (und später Kupferstichen). Es ist nicht mehr ein Bischof oder Fürst, der entscheidet, was literarisch oder künstlerisch verarbeitet wird und in weiterer Folge Verbreitung findet sondern der freie Markt und seine Abhängigkeit von Angebot und Nachfrage. Die thematischen und ästhetischen Wünsche der Käufer sind von entscheidender

¹⁶⁶ Roth 2021, S. 96.

¹⁶⁷ Roth 2021, S.96.

¹⁶⁸ Roth 2021, S.97.

¹⁶⁹ Roth 2021, S.96.

¹⁷⁰ Ist der Reißer im straffen Gefüge einer Druckoffizin zunächst das unterste Glied, wird er durch die Veränderung des Verhältnisses von Bild und Text, der Aufwertung der druckgraphischen Illustration im Allgemeinen bei gleichzeitigem Bedeutungsverlust des Textes, vermehrt zu einem selbstständigen Unternehmer (Gramaccini 2005, S. 272).

¹⁷¹ Als großen Vorreiter nennt Michael Roth Martin Schongauer, der die wachsende Bereitschaft des Publikums für nicht kolorierte Holzschnitte in guter Qualität besonders anfährt (Roth 2021, S.165).

¹⁷² Roth 2021, S.166.

¹⁷³ Roth 2021, S.164.

¹⁷⁴ Das Urheberrecht - oft auch unter dem Begriff „Copyright“ - ist dem Menschen von heute ein beinahe heiliges Gut, die Menschen der anbrechenden Neuzeit hatten diesbezüglich weniger Bedenken. Man denke nur an den Rechtsstreit, den Albrecht Dürer mit Marcantonio Raimondi ausgefochten hat.

¹⁷⁵ Roth 2021, S.98.

Bedeutung für die Markttauglichkeit eines Produktes.¹⁷⁶ Die in einer Gesellschaft mit hoher Analphabetenrate den Bildern zukommende große Bedeutung ist besonders in religiösen Belangen nicht zu unterschätzen. Die Vermittlung von Glaubensinhalten durch Bilder lässt sich durch die Verbreitung visuellen Andachtshilfen ohne textliche Erklärung festmachen. Ab den 1460er Jahren lässt sich dabei ein immer höheres künstlerisches Niveau ausmachen und findet so seinen Weg in die Sammlungen der gebildeteren Schichten, wobei hier vor allem die Kupferstiche des Meisters E.S. zu nennen sind.¹⁷⁷ Mit der Holzschnittproduktion werden auch die unteren Schichten der Gesellschaft als Markt erschlossen und ihre Vorstellungen fließen in die künstlerische Auseinandersetzung mit ein. Die Zeit von den 1430er Jahren bis 1500 stellt eine Übergangsphase dar, sowohl was die Malerei - man denke an die Niederländische Renaissance - als auch die allgemeine Medienlandschaft nördlich der Alpen betrifft. Sind es am Anfang noch fast ausschließlich religiöse Bildwerke, die gedruckt und vertrieben werden, kommen mit der Zeit auch profane Themen in Mode. Spielkarten, Drucke, die den „moralischen Zeigefinger“ erheben, höfische Gesellschaften, Minneszenen sowie gegen Ende des Jahrhunderts auch Porträts erweitern das Spektrum des Dargestellten und greifen auch Themen aus der Literatur auf.

2.3. Ausgewählte Werke

Im Folgenden sollen nun die einzelnen Werke näher vorgestellt werden. Der Inhalt soll dabei ebenso beleuchtet werden wie- sofern sie bekannt sind- Fakten über Autoren, Drucker, Verleger, Illustratoren oder Kritiker. Es wird sich zeigen, dass wir es mit drei verschiedenen Arten von Literatur zu tun haben, die sich ähnlichen Thematiken auf unterschiedliche Weise nähern. Dabei stehen sie exemplarisch für ihre Zeit und den Geschmack des Publikums ebenso wie für dessen Denk- und Lebensweise.

Auch wenn wir heute sowohl *Melusine* als auch *Fortunatus* als „Roman“ bezeichnen, sprechen die Zeitgenossen meistens von einer „histori“. Der Roman-Begriff entstammt der neueren Literatur, der „histori“-Begriff impliziert die Wahrhaftigkeit, mit welcher der Autor von diesen literarisch festgehaltenen Ereignissen spricht. Mit der Erzählung wird ein (pseudo)historischer Tatsachenbericht geschildert, der seinen Anspruch auf Wahrheit zu belegen versucht.¹⁷⁸ Der Stoff soll belehren und gleichzeitig neue Erfahrungen einbringen, verführen und ein Exempel statuieren.¹⁷⁹ Dazu greifen die Autoren auf verschiedene bekannte Literaturtypen zurück, wie die Heldenepik, Rittergeschichten, Liebesromane oder Heiligenviten. Es vereinen sich damit die alten Traditionen der Feudalepik mit der

¹⁷⁶ Gramaccini 2005, S.263.

¹⁷⁷ Gramaccini 2005, S.265.

¹⁷⁸ Müller (Hrsg.) 1990, S.993.

¹⁷⁹ Müller (Hrsg.) 1990, S.997.

bürgerlichen Alltagswelt der Zeit und ihrer gesellschaftlichen Ordnung.¹⁸⁰ Die Tradition des Feudalen kommt besonders in *Melusine* zum Tragen, deren Geschichte zwar noch in die Zeit der höfischen Dichtung einzuordnen ist, die jedoch sprachlich und stilistisch schon in die rationale Welt des bürgerlichen Prosaromans passt, während sich in *Fortunatus* bereits neue Weltanschauungen und Werte miteinander verbinden.

2.3.1. Melusine

Das Besondere an *Melusine* des Thüring von Ringoltingen ist, dass es sich hierbei nicht um eine originäre Erzählung des Autors handelt. Dieser überträgt die Geschichte um Liebe, Treue, Hass und Verrat bereits ab 1456 vom Französischen ins Deutsche. Er bedient sich dabei der Vorlage eines gewissen Couldrette¹⁸¹, der den Versroman an der Wende zum 15. Jahrhundert im Auftrag Guillaume VII. von Larchevêque, und nach dessen Tod 1401 im Auftrag seines Sohnes Jean II., niederschrieb. Im Unterschied zur französischen Vorlage des Couldrette verfasst Thüring von Ringoltingen seine Übersetzung jedoch in Prosa.¹⁸²

Über den Autor beziehungsweise Übersetzer Thüring von Ringoltingen ist vergleichsweise viel bekannt. Er war ein um 1415 geborener Berner Patrizier, der, der Tradition seiner Familie folgend, wichtige Stadtämter innehatte und sowohl durch Handelsvermögen als auch durch feudalen Besitz seinen gesellschaftlichen Status sicherte.¹⁸³ Er war unter anderem Mitglied des Großen Rates der Stadt und obgleich sein Vermögen beständig schwand, galt er bis zu seinem Tod 1483 als eine wichtige und als „adelig“ eingestufte Persönlichkeit mit vielen Verbindungen¹⁸⁴ und großem Einfluss.

Melusine ist die Familiengeschichte eines Adelsgeschlechts im Westen Frankreichs. Reymond¹⁸⁵ wird von seinem Onkel, dem Grafen von Poitou aufgenommen, der ihn wie einen Sohn großzieht.

Während eines höfischen Jagdausflugs werden beide von den anderen getrennt und befinden sich nun alleine im Wald. Von einem wilden Eber bedroht, tötet Reymond, beim Versuch sich und seinen Onkel zu verteidigen, diesen unabsichtlich mit seinem Jagdspieß. Dieser, ob dieses Jagdunfalls in höchster Verzweiflung, irrt durch den Wald und findet sich plötzlich bei einem Brunnen wieder. Ihm erscheinen drei edle Damen, von welchem ihm eine, unter der Bedingung sie zu heiraten und

¹⁸⁰ Müller (Hrsg.) 1990, S.1000.

¹⁸¹ Couldrette war nicht der erste, der diese Geschichte verschriftlichte. Bereits gut 10 Jahre zuvor ist eine Prosafassung des Stoffes von Jean d'Arras im Auftrag des Herzogs von Berry aus den Jahren 1387- 1393 bekannt (Mühlherr 1993, S.10).

¹⁸² Mühlherr 1993, S.7.

¹⁸³ Müller (Hrsg.) 1990, S.1020.

¹⁸⁴ Müller vermutet, dass Thüring von Ringoltingen das Original des Couldrette über den mit ihm bekannten Rudolf von Hochberg erlangte (Müller (Hrsg.) 1990, S.1021). Dieser hatte als Graf von Neuchâtel gute Verbindungen an den Hof von Burgund, wo er mit dieser Geschichte in Berührung gekommen sein könnte (Müller (Hrsg.) 1990, S.1022).

¹⁸⁵ Für die Hauptfigur sind unterschiedliche Schreibweisen überliefert, wie „Raymond“, „Reymond“ oder „Raimond“. Für diese Arbeit wurde die Schreibweise „Reymond“ aus Schnyder/ Rautenberg 2006 ausgewählt.

samstags nie beim Baden zu beobachten, größtes Glück verspricht. Er willigt ein und befolgt ihre Anweisungen. Er kehrt heim an den Hof, gibt vor, nicht zu wissen, was mit seinem Onkel geschehen ist und erbittet auf Rat von Melusine, nach einer angemessenen Trauerzeit von seinem Cousin, der seinem Vater als Graf nachgefolgt ist, soviel Land wie er mit einer Tierhaut abstecken kann. Er schneidet diese in dünne Streifen und steckt das Land rund um den Feenbrunnen ab¹⁸⁶. Reymond und das edle Fräulein Melusine, das plötzlich einen großen Hofstaat und Reichtum besitzt, feiern Hochzeit und herrschen großmütig über ihr Territorium. Melusine schenkt ihrem Mann 10 Söhne, von welchen jeder - mit Ausnahme der beiden jüngsten Dietrich und Reymond - eine körperliche Abnormität aufweist.¹⁸⁷ Angestachelt von seinem Cousin, der ihm Gerüchte über die Untreue seiner Frau erzählt, bricht Reymond jedoch seinen Eid und beobachtet seine Frau beim Bad in der Annahme, sie dort mit ihrem Geliebten inflagranti zu ertappen. Er sieht, dass ihr Körper vom Nabel abwärts jenem einer Schlange gleicht. Er ist schockiert und hat Angst, unternimmt jedoch nichts. Auch Melusine übergeht den Vorfall und der Tabubruch hat vorerst keine Folgen.

Eines Tages steckt der jähzornigste Sohn des Paares mit Namen Geffroy, der sich als Bekämpfer von Ungeheuern einen Namen gemacht hat, eines der von Melusine gegründeten Klöster in Brand, nachdem einer seiner Brüder diesem beigetreten ist. Geffroy, der nicht verstehen kann, warum sein Bruder ein frommes Leben abseits weltlichen Ruhms vorzieht, glaubt, die Mönche hätten seinen Bruder verhext und ihn so zum Klostereintritt bewegt. In den Flammen sterben sowohl die Mönche als auch sein Bruder. Als Reymond von diesem Vorfall hört, beschimpft er seine Frau Melusine vor versammeltem Hof als Schlange und gibt ihrem dämonischen Wesen, das er durch seinen Vertrauensbruch gesehen hat, die Schuld am schlechten Charakter des Sohnes. Die gekränkte und bloßgestellte Melusine verlässt den Hof und kehrt nicht zurück. Nur nachts hören die Ammen der jüngsten Söhne, wie sie zurückkehrt und ihren Jüngsten stillt. Der Legende nach zeigt sie sich auch immer kurz bevor ein Familienmitglied stirbt.

Nach einer Reihe von Abenteuer pilgern Reymond und sein Sohn Geffroy nach Rom, um vom Papst Vergebung für ihre Taten zu erlangen und Reymond schließt Frieden mit seinem Sohn. Am Ende wird Reymonds Sohn Dietrich sein Nachfolger, von dem auch die Auftraggeber des Werkes ihr Adelsgeschlecht ableiten.

¹⁸⁶ Dieses Vorgehen erinnert an die aus der griechischen Mythologie stammende Geschichte der Dido, Königin von Karthago. In Vergils *Aeneis* gelingt es Dido durch diesen Trick sich ein großes Stück Land - das spätere Karthago - zu sichern.

¹⁸⁷ Acht von zehn Söhnen der Melusine haben eine körperliche Missgestalt, die ihre übernatürliche Abkunft illustrieren soll. So haben sie beispielsweise nur ein Auge, einen Eberzahn, ein riesiges Muttermal oder eine Löwentatze. Sie besitzen aber die Seele ihres Vaters Reymond und sterben wie gewöhnliche Menschen (Scholz Williams 1989, S.55).

Anna Mühlherr beschreibt den Roman als „mixtum compositum“- als Mischung aus Liebes- und Geschichtsroman, in dem historisch belegte Fakten¹⁸⁸ und Märchenelemente zusammengeführt und miteinander verwoben werden. Der explizite Erzählgegenstand - die Entstehung des Adelsgeschlechts der Grafen von Luisignan¹⁸⁹ - funktioniert als Hintergrund für die implizite Geschichte des menschlichen Handelns an sich.¹⁹⁰

Das Glück begegnet dem Hauptprotagonisten Reymond und damit dem Leser zuallererst in der Gestalt der Melusine, einer jungen und schönen Fee, die dem verzweiferten Reymond einen Ausweg eröffnet, heil aus dem Unglücksfall mit seinem Onkel herauszukommen. Sie tritt ihm als Retterin in der Not entgegen, fordert für ihre Hilfe jedoch eine Gegenleistung, denn Fortuna gibt nicht nur mit vollen Händen, sie verlangt gleichzeitig auch etwas zurück. Ihre Bedingungen, nach deren Erfüllung sie Reymond höchstes Glück verspricht, scheinen nicht nur leicht erfüllbar zu sein, vielmehr bringen sie Reymond noch weitere Vorteile. Melusine verlangt nichts Unmögliches, Schmerzliches oder Unmoralisches, ihre Bedingungen scheinen eine zusätzliche Belohnung für Reymond zu sein, der durch die Heirat mit ihr zu Ansehen, Reichtum und einem eigenen Herrschaftsgebiet kommt. Er akzeptiert ihr Angebot und nach dem genauen Ausführen ihrer Anweisungen wird ihm das versprochene Glück zuteil.

Reymond und Melusine finden ihr persönliches Glück in der Ehe, die bis zu seinem folgenschweren Vertrauensbruch besteht. Dieses Glück findet in zehn Söhnen seinen Ausdruck. Solange Reymond ihre doppelte Natur akzeptiert und für sich behält, leben sie ein glückliches Leben.¹⁹¹ Erst als er seine Frau vor versammeltem Hofstaat entmenslicht, nimmt das Unglück seinen Lauf und er bereut in weiterer Folge bitter seine Tat.¹⁹²

Insgesamt sind die Folgen dieses Tabubruchs¹⁹³ jedoch relativ abgeschwächt, die Karriere des Adelsgeschlechts wird kaum beeinträchtigt. Auch wenn mit dem Feenwesen Melusine das als

¹⁸⁸ So ist beispielsweise Geffroy als historische Gestalt belegt. Geoffrey à la Grand Deut, Sohn des Grafen von Luisignan, kämpfte im 13. Jahrhundert auf Seiten der Engländer gegen den französischen König Ludwig IX. und ließ das Kloster Mallezais niederbrennen. Ein Vorfall, der zu seiner Exkommunikation führte, die jedoch nach einer Pilgerreise zu Papst Gregor IX. aufgehoben wurde (Mühlherr 1993, S.15).

¹⁸⁹ Couldrette betont immer wieder, dass sich Reymonds Aufstieg zum Fürsten im rechtlich zulässigen Rahmen bewegt. Auch die Söhne, die größtenteils ritterliche Ideale und Tugenden verkörpern, tragen dadurch zu dieser Rechtfertigung bei (Müller (Hrsg.) 1990, S.1028).

¹⁹⁰ Mühlherr 1993, S.14.

¹⁹¹ Mühlherr 1993, S.35.

¹⁹² Mühlherr 1993, S.38.

¹⁹³ Das Motiv der „gestörten Martenehe“- einer Ehe zwischen einem Sterblichen und einem überirdischen Wesen verbunden mit einem Tabu(bruch) ist ein durchaus verbreitetes Motiv vieler Kulturen und Mythologien (Müller (Hrsg.) 1990, S.1031).

Der Tabubruch bewirkt dabei immer die Trennung des Paares, denn die Gottheit darf nicht in ihrer gesamten Pracht gesehen werden, der Eindruck wäre zu überwältigend (Müller (Hrsg.) 1990, S.1022).

Oder wie in unserem Fall kann das, was der Betrachter sieht, besonders furchtbar sein. In der griechischen Mythologie ist die Geschichte von Diana und Aktaion ein bekanntes Beispiel.

übermäßig angesehene Glück verschwindet, so bleibt noch immer das erfolgreiche in weiterer Folge glückliche Leben der Nachkommen der Familie.¹⁹⁴

Im Gegensatz zur Fassung des Couldrette¹⁹⁵, steht bei Thüning von Ringoltingen das Interesse auf die (schlussendlich scheiternde) Liebesbeziehung zwischen Melusine und Reymond im Vordergrund. Märchenhaftes, Höfisches und Moralisches fließen in die als ambivalent gezeichnete Beziehung zwischen Mann und Frau mit ein.¹⁹⁶ In der Figur der Melusine spiegelt sich jedoch auch eine sich wandelnde Erwartungshaltung. Dinge, die als magisch angesehen werden, wie die Astrologie, Arzneikunst oder Chemie werden in der Renaissance immer mehr zu Wissenschaften erklärt¹⁹⁷ und bekommen dadurch auch eine rational-akademische Komponente. In *Melusine* ist die Magie an sich nichts Schlechtes, es sind die Menschen, die in ihrem Unverständnis aus ihr etwas Derartiges abzuleiten versuchen und somit ihr Glück verspielen.

Reymond bricht aus niederen Beweggründen¹⁹⁸ das Versprechen seiner Gattin gegenüber, er ist selbst schuld am Verlust seines Glücks. Aber erst mit Geffroys Tat deutet er die Schlangensymbolik im Sinne der christlichen Lehre zur dämonischen Natur um.¹⁹⁹ Als er Melusine bloßstellt und ihr die Schuld am schlechten Charakter des Sohnes gibt und sich damit gleichzeitig von jeder Schuld reinwäscht, beschließt Melusine ihn zu verlassen. Es ist wichtig festzuhalten, dass sie nicht verjagt wird sondern selbst entscheidet, zu gehen. Das Eheglück wird durch seinen Vertrauensbruch zunichte gemacht. Solange Reymond ihre doppelte Natur akzeptiert und für sich behält, leben sie ein glückliches Leben.²⁰⁰

Das übermäßige Glück, das die Ehe über beide Partner wie auch über das Land, das sie regieren, bringt, stellt eine Gefahr für ihr Seelenheil dar. Zu viel Glück und Zufriedenheit ließen die Beteiligten die Hinfälligkeit alles Irdischen, wie es die Kirche propagiert, vergessen und somit eine schwere Sünde begehen. Die Handlung wird dadurch moralisch bewertet.²⁰¹ Zu viel Glück erscheint suspekt

¹⁹⁴ Müller (Hrsg.) 1990, S. 1033.

¹⁹⁵ In dieser ist der historische Bezug besonders wichtig. Er betont immer wieder, dass Reymonds Aufstieg zum Fürsten rechtmäßig sei. Auch die Söhne, die zum großen Teil ritterliche Ideale und Tugenden verkörpern, tragen dazu bei (Müller (Hrsg.) 1990, S. 1028).

Auch Melusine, die magische Hälfte des Ursprungs des Adelsgeschlechts wird als gute Christin und tugendhafte Ehefrau und Herrscherin beschrieben. Als Ahnfrau des Geschlechts kann und darf sie keine dämonische Figur sein (Müller (Hrsg.) 1990, S.1025). Dies ist verständlich, wenn man bedenkt, dass das Werk im Auftrag eines Nachkommen des Adelsgeschlechtes der Melusine verfasst wurde.

¹⁹⁶ Müller (Hrsg.) 1990, S.1002.

¹⁹⁷ Scholz Williams 1989, S.53.

¹⁹⁸ Auch wenn er dazu angestachelt wird, kann dies nicht als Rechtfertigung für sein Handeln angesehen werden.

¹⁹⁹ Mühlherr 1993, S.40.

²⁰⁰ Mühlherr 1993, S.35.

²⁰¹ Müller (Hrsg.) 1990, S.1035.

und wird von Gott bestraft. Durch das Ende der Glückseligkeit der Familie von Luisignan wird jedoch auch der Zorn Gottes abgewendet.²⁰²

Die Illustrationen des Basler Erstdrucks aus dem Jahr 1473 stammen von einem oder mehreren unbekannten Künstlern. Die circa blattgroßen 67 Holzschnitte, die auch als Vorlage für die folgenden Auflagen in Augsburg (1474) und Straßburg (1477) dienen,²⁰³ entsprechen dem zeitgenössisch-dekorativen Stil und legen den Schwerpunkt auf die Figurengruppen und szenischen Darstellungen.²⁰⁴ Laut Rautenberg sind formelhafte Darstellungen in der Minderzahl, die besondere Kennzeichnung der Hauptfiguren erfolgt durch Kopfbedeckungen. Dennoch kommt der emotionale Gehalt der Geschichte auch in den Illustrationen zum Tragen. Ringende Hände, verschränkte oder erhobene Arme versuchen die Emotionen des Gelesenen/ Gehörten auf den Leser zu übertragen.²⁰⁵ Etwas irritierend für den modernen Betrachter mag die Tatsache sein, dass die Figuren nicht nur immer gleich in zeitgenössischer burgundischer Hoftracht - dem Besten, was das 15. Jahrhundert zu bieten hatte - gekleidet sind, sondern sie auch, obgleich sich die Handlung über Jahrzehnte erstreckt, in keiner Weise altern.

2.3.2. Fortunatus

Die Geschichte um den Glücksritter und reichen Kaufmann Fortunatus, dessen Lebens- und Familiengeschichte in diesem ersten Originalroman deutscher Prosa mit erfundenem Inhalt erzählt wird, beinhaltet besonders viele Thematiken frühneuzeitlicher Lebensfragen. Er gilt als der erste deutsche bürgerliche, originale Prosaroman und Vorläufer des neuzeitlich-bürgerlichen autochthonen Romans²⁰⁶ sowie des Typus des biographischen Romans.²⁰⁷ Für den heutigen Leser eine unterhaltsame Abenteuergeschichte, wirft der unbekannte Autor für seine Zeitgenossen unzählige komplexe und nur auf den ersten Blick einfach zu beantwortende Fragen auf, von welchen wir uns heute die meisten in solcher Form wohl gar nicht mehr stellen. Dennoch ist die grundsätzliche Frage, was ist Glück und wie schaffe ich es, es zu erlangen - und noch viel wichtiger, es zu behalten - ein Thema, über das gerade heutzutage ganze Regalwände an Büchern publiziert werden, die dem sinnsuchenden Individuum das Streben nach dem persönlichen Glück erleichtern sollen. Eine Entwicklung, die vielleicht mit dem *Fortunatus* von 1509 ihren Anfang nahm. Ob der Autor des Romans ein besonders vom Glück gesegneter Zeitgenosse war, ist leider nicht bekannt, denn das Werk wurde anonym veröffentlicht. Sabine Sachse vertritt die These, es handle

²⁰² Mühlherr 1993, S.51.

²⁰³ Rautenberg 2006, S.62.

²⁰⁴ Rautenberg 2006, S.74.

²⁰⁵ Rautenberg 2006, S.81.

²⁰⁶ Wehrli 1997, S.866.

²⁰⁷ Wehrli 1997, S.867.

sich um den im Kolophon genannten Apotheker Johannes Heybler, für die es jedoch keine Beweise gibt. Angesichts der literarischen Motive, der Sprache und der „Allgemeinbildung“ des Autors kann davon ausgegangen werden, dass es sich um einen Patrizier oder Bürger handelt, der eine literarische Vorbildung besitzt oder akademisch oder geistlich gebildet ist.

Fortunatus, Sohn eines wohlhabenden Vaters, der sein Vermögen verloren hat, beschließt notgedrungen sein Leben selbst in die Hand zu nehmen und macht sich auf, sein Glück zu suchen. Durch Zufall wird er in die Dienste eines Grafen aufgenommen und macht an dessen Hof aufgrund seiner guten Erziehung und seiner vortrefflichen Fähigkeiten schnell Karriere. Fortunatus hat - ganz der tugendhafte Romanheld - von Natur aus alle notwendigen Gaben, um am Hofe des Grafen zu bestehen und in dessen Gunst schnell aufzusteigen. Diese privilegierte Stellung ruft auch Neider auf den Plan und einer von diesen, ein Diener namens Rupert, schafft es durch eine List²⁰⁸, den Günstling Fortunatus vom Hof zu verjagen. Er kommt nach London und wird dort von einer Gruppe Frauen übers Ohr gehauen und verliert sein bisher verdientes Geld. Wieder ist Fortunatus jedoch das Glück hold, denn er wird von einem florentinischen Kaufmann namens Roberti eingestellt, der ihn bald ob seiner vielen Fähigkeiten besonders schätzt. Durch widrige Umstände und ohne eigene Schuld werden Fortunatus und sein Herr in eine Intrige um eine verschwundene Schatulle königlicher Schmuckstücke²⁰⁹ hineingezogen, deren Dieb Andrean jedoch fliehen kann. Roberti und sein gesamter Haushalt werden hingerichtet, nur Fortunatus kann entkommen. Wieder ist er auf sich allein gestellt und muss neu anfangen.

Da begegnet er in einem Waldstück der „Glücksjungfrau“. Diese lässt ihn aus sechs Dingen eines wählen, das sie ihm schenken möchte. Zur Wahl stehen Weisheit, Reichtum, Stärke, Schönheit, Gesundheit oder ein langes Leben. Fortunatus entscheidet sich für den Reichtum und bekommt von ihr einen Beutel, der immer prall mit Geld gefüllt ist. Da er seinen Reichtum offen zur Schau stellt, wird er von einem Grafen entführt, der ihn zwingen will, ihm zu verraten, woher er sein Vermögen hat. Fortunatus täuscht vor, das Gold im Wald gefunden zu haben und der Graf lässt ihn schließlich laufen. Von nun an geht er vorsichtig mit seiner Zauberkraft um und will nicht übermäßig auffallen. Er nimmt den weltmännischen, erfahrenen jedoch verarmten Edelmann Lüpoldus in seinen Dienst,

²⁰⁸ Er erzählt Fortunatus von dem heimlichen Plan des Grafen, der, besorgt um die Tugend seiner frisch angetrauten Frau und deren Hofdamen, beschlossen habe, alle Diener, die auch seiner Frau zu Diensten sind, kastrieren zu lassen. Fortunatus, der zu diese Gruppe gehört, glaubt Rupert alles ohne Vorbehalt und flüchtet vom gräflichen Hof (Mühlherr 1993, S.71).

Hier wird das „klassische“ Schema des Komplotts umgedreht, nicht der Held wird bei seinem Herrn verleumdet und muss fliehen, sondern umgekehrt (Mühlherr 1993, S.73).

²⁰⁹ Diese recht komplizierte Episode rund um den Kaufmannssohn Andrean endet damit, dass dieser den Hüter der königlichen Kleinodien tötet und die Stücke an sich bringt. Als es für ihn eng wird, lässt er die Schatulle jedoch zurück und flieht nach Alexandria (Mühlherr 1993, S.76, 79).

Die Schatulle wird schließlich von der Witwe des Schatzhüters gefunden und dem König zurückerstattet. Man könnte annehmen, die Geschichte löse sich in Wohlgefallen auf, doch die kollektive Hinrichtung des Roberti-Haushalts lässt keine moralische Befriedigung zu (Mühlherr 1993, S. 79).

der nunmehr sein treuer Helfer wird. Gleichzeitig erfüllt dieser auch die Rolle des Lehrmeisters, der Fortunatus hilft, sich in der Welt zurechtzufinden und eine Frau zu gewinnen. Auf seinen späteren Reisen ergaunert²¹⁰ Fortunatus das „Wunschhütlein“, welches einen von Ort zu Ort teleportieren kann, bereist die Welt und führt ein aufregendes und zufriedenes Leben ehe er in fortgeschrittenem Alter aus Trauer um seine verstorbene Frau stirbt.

Seine beiden Söhne Andolosia und Ampedo sind von unterschiedlichem Charakter. Während Ampedo sich in seinem Palast vor der furchterregenden Welt versteckt, verkörpert Andolosia das ritterliche Ideal. Er ist ein Frauenheld, ein perfekter Turnierkämpfer und ein angesehener Gast an sämtlichen Höfen. Noch dazu geht ihm das Geld dank des väterlichen Glückssäckels nie aus. Er erlebt verschiedene Abenteuer, umwirbt die englische Königstochter²¹¹, und gewinnt sämtliche Turniere. Dies ruft den Neid eines anderen Adligen hervor, der mit einem Kumpanen Andolosia entführt, foltert und schließlich umbringt. Aus Trauer und Verzweiflung nimmt sich Ampedo nach dem Tod des Bruders das Leben und die Familie, die ihren gesellschaftlichen Aufstieg der Fortuna und ihrem immer vollen Geldbeutel verdankte, stirbt aus.

Im *Fortunatus* macht sich ein junger und naiver Jüngling auf die Suche nach seinem Glück. Die Menschen, denen er dabei begegnet, die Erfahrungen, die er macht und die Rückschläge, die er erleidet, machen aus dem einfältigen Burschen einen umsichtigen, klugen und gewitzten Mann, der sich in der Welt zurechtfindet und seinen Vorteil daraus ziehen kann. Er erfährt am eigenen Leib, wie brutal und ungerecht die Welt ist und lernt nach ihren Regeln zu leben, Frauen oder Liebe spielen dabei eine untergeordnete Rolle.²¹² Er verheiratet sich vernünftig und steigt so endgültig in die adelige Gesellschaft auf.²¹³ Fortunatus begreift, dass die Güter der Fortuna Gefahr mit sich bringen und dass Selbstbeherrschung - vor allem im Umgang mit Reichtum²¹⁴ - der Schlüssel zu einem erfolgreichen Leben ist, anders als sein Sohn Andolosia, dessen unumschränkter Glücksanspruch

²¹⁰ Er wird der Freund des Sultans von Alexandria, in dessen Besitz sich das Hütlein befindet und entwendet es ihm, indem er ihm verspricht, zu prüfen, ob es zum Tragen nicht zu schwer sei. Kaum aufgesetzt „beamt“ er sich fort und lässt den Sultan zurück. Er wird also vom naiven Schwankopfer zu Beginn der Geschichte zum listigen Schwankhelden (Mühlherr 1993, S.91).

²¹¹ Diese Episode macht einen großen Teil der Andolosia-Geschichte aus, ist jedoch zu umfangreich für eine verkürzte Inhaltswiedergabe. Im Wesentlichen geht es darum, dass sich die Königstochter und Andolosia durch List und Tücke gegenseitig das Wunschhütlein und das Geldsäckel entwenden ehe Andolosia diesen Kampf für sich entscheidet.

²¹² Mühlherr 1993, S.92.

²¹³ Mühlherr 1993, S.93.

²¹⁴ Es leuchtet ein, dass diese Thematik vor dem Hintergrund der neuen kapitalistischen Wirtschaftsform, die die mittelalterliche Wirtschaftsethik ablöst, die die doppelte Buchführung, das Konto oder Zinsen einführt, aktueller ist denn je. In einem Finanzzentrum, wie es Augsburg zur Zeit der Erstveröffentlichung des *Fortunatus* ist, zeigen sich die damit einhergehenden sozialen Umbrüche am Deutlichsten. Kometenhafter Aufstieg zu Reichtum und Ansehen sind gepaart mit plötzlichem Ruin und Verzweiflung. Die Fähigkeit mit Geld umzugehen, ist jedoch erst im Entstehen begriffen, und die Erfahrungen über die Macht des Geldes müssen erst wachsen (Müller (Hrsg.) 1990, S.1169).

schließlich zu seinem Untergang führt.²¹⁵ Es gilt das Glück nicht nur zu ergreifen, sondern auch festzuhalten, denn Fortuna ist die Unzuverlässigkeit in Person.²¹⁶ Sie handelt nicht nach ethischen oder gerechten²¹⁷ Prinzipien, wie Fortunatus am eigenen Leib erfahren muss. Mühlherr spricht in diesem Zusammenhang von einer „Entzauberung der Welt“²¹⁸. In der Welt da draußen ist die Weisheit ein „*moralfreies strategisches Erfolgskalkül*“²¹⁹ – es geht schlicht darum, sich das meiste selbst zuzuschancen.

Für sein endgültiges Glück ist Fortunatus am Ende selbst verantwortlich. Aus freiem Willen wählt er den Reichtum aus den Gaben der Glücksjungfrau.²²⁰ Auch sie verlangt eine Gegenleistung für das erhaltene Geschenk. Fortunatus stiftet nunmehr jedes Jahr ein Jungfrauenalmosen²²¹. Gleichzeitig sind die Geschehnisse rund um ihn Ergebnisse freier Entscheidungen und zufälliger Glückswechsel, die er nicht beeinflussen kann, es liegt an ihm, das Beste daraus zu machen. Wenn jedoch egoistische Interessen das Geschehen bestimmen, wo bleibt der christliche Gedanke? Die Figur des Fortunatus ist an sich kein negatives Beispiel, er ist ein frommer Christ, der die Fähigkeit zur Reue besitzt und der erkennt, dass Geld nicht alles ist. Dennoch ist das Glück ebenso wenig in der kirchlichen Abkehr von der Welt, wie sie Fortunatus Sohn Ampedo verkörpert, zu finden.²²² Der Autor sucht einen Kompromiss in den Persönlichkeiten der beiden Söhne, denn die von ihnen verkörperten Extreme führen langfristig nicht zu persönlichem Glück sondern ins Verderben. Auch wenn Fortunatus nicht zu wahrer Weisheit²²³ gelangt, und damit nicht das christliche Ideal erfüllt, verlebt er ein größtenteils zufriedenes und glückliches Dasein.

Der Autor, wer auch immer er gewesen sein mag, bildet in seinem *Fortunatus* nicht nur seine eigene zeitgenössische, sondern eine ubiquitäre und zeitlose Realität ab, in welcher nicht Gerechtigkeit, sondern Eigenschaften wie List, Schlaueit, Gier, Egoismus die Welt regieren und einem eventuell den Weg zum Glück weisen können.

²¹⁵ Müller (Hrsg.) 1990, S.1172.

²¹⁶ Müller (Hrsg.) 1990, S.1176.

²¹⁷ Generell wirft der Autor ein kritisches Licht auf die übliche Rechtsprechung seiner Zeit und spricht einerseits von einer Willkür der Mächtigen, der man nicht entkommen kann – wie sie Fortunatus in der Grafenepisode nach dem Erhalt seiner Geldsäckels erfährt (Mühlherr 1993, S.93).

Andererseits ist auch die symbolische Wiederherstellung der Ordnung durch eine Strafexpedition oder Sippenhaft, wie sie die feudale Gewalt in der Roberti- Episode ausübt, für den Autor kritisch zu hinterfragen (Mühlherr 1993, S.114).

²¹⁸ Mühlherr 1993, S.94.

²¹⁹ Mühlherr 1993, S.115.

²²⁰ Kästner 1990, S.210.

²²¹ Dabei handelte es sich um eine karitative Praxis des Mittelalters, um mittellosen Mädchen eine Mitgift und somit eine gute Heirat zu ermöglichen (Kästner 1990, S.44).

²²² Müller (Hrsg.) 1990, S.1177.

²²³ Religiös fundierte *sapientia* ist nicht hilfreich in einer von Täuschung und Egoismus geprägten Welt, auch wenn man in der Stunde des Todes und als Dankeschön für das erhaltene Glück an Stiftungen oder Almosen denkt und zur Frömmigkeit zurückfindet (Müller (Hrsg.) 1990, S.1178).

Die illustrativen Holzschnitte werden in der Forschung Jörg Breu d. Älteren zugeschrieben, einem in Augsburg ansässigen Formschneider.²²⁴ Die Illustrationen umfassen den Titelholzschnitt sowie 44 einzelne Blätter, die in mehreren Fällen wiederholt eingefügt werden. Auch werden zuweilen dieselben Figuren vor einem anderen Hintergrund platziert, ein zeit- und ressourcensparendes Vorgehen.²²⁵ Auch in den Holzschnitten für *Fortunatus* wird ein besonderes Augenmerk auf die Kopfbedeckungen und die Kleidung gelegt, einerseits zur Identifikation der Figuren wie schon in *Melusine*, andererseits spricht Kästner von einer Verbildlichung der Eitelkeit.²²⁶

2.3.3. Lob der Torheit

Es ist eines der bekanntesten literarischen Werke der Renaissance und wird seit 500 Jahren ständig neu aufgelegt. Erasmus von Rotterdam orientiert sich an der antiken Tradition der Satire²²⁷ und legt sie auf seine Zeit um. Sie macht ihren Autor endgültig zu einer Leitfigur seiner Zeit, zumeist hoch geachtet, wenigen anderen aufgrund seiner Überzeugungen und wohl seiner Fähigkeit, diesen satirisch Ausdruck zu verleihen und sein Gegenüber nicht nur zu entkräften sondern auch lächerlich zu machen, verhasst.

Erasmus von Rotterdam²²⁸ war kein Mann der Gefühlsduselei, der Polemik oder der Radikalität in einer Zeit, in der sich besonders die beiden letzten Begriffe aufschwangen, ganz Europa in ein politisches, religiöses und kriegerisches Chaos zu stürzen. Mit Sarkasmus und Satire wollte er den Akteuren in der Welt einen Spiegel vorhalten, ihr Handeln anprangern und zur Besserung aufrufen. Er übte heftige Kritik an ausnahmslos jedem, der es seiner Meinung nach verdiente, und sein Einfluss war so enorm, dass man ihm nichts anhaben konnte. Es wurden schon Menschen für weniger exkommuniziert oder hingerichtet.

Was Erasmus jedoch am meisten von allen Dingen und Eigenschaften verabscheut, ist die Torheit. Für ihn ist sie die Ursache aller menschlichen Schwächen und Laster: Sie führt die Menschheit hin zu anderen, dem Humanisten verhassten Charakterzügen wie Dummheit, Selbstgefälligkeit,

²²⁴ Kästner 1990, S.256.

²²⁵ Kästner 1990, S.255.

²²⁶ Kästner 1990, S.256.

²²⁷ Ursprünglich handelt es sich dabei um ein Spottgedicht über die menschlichen Torheiten. In der römischen Antike erfreute sich diese Gattung besonderer Beliebtheit. Ihre wichtigsten Vertreter waren Horaz mit seiner scherzhaft-komischen Satire und Juvenal, der einen pessimistisch-pathetischeren Weg einschlug.

²²⁸ Er wurde vermutlich zwischen 1466 und 1469 als Sohn eines Priesters in Rotterdam geboren und trat als junger Mann den Augustinerchorherren bei Gouda bei. Er wurde 1492 zum Priester geweiht und trat verschiedene Stellen als Sekretär in bischöflichen oder adeligen Diensten an. Während eines weiteren Studienaufenthalts in Paris fungierte er als Erzieher und reiste mit seinem Schützling Lord Mountjoy in dessen Heimat England. Die wohl wichtigste Bekanntschaft, die er dort schloss war jene mit dem späteren Lordkanzler und katholischen Märtyrer Sir Thomas Morus, mit welchem er sich freundschaftlich verbunden fühlte. In den folgenden Jahren lebte, unterrichtete und schrieb er unter anderem in England, Italien, Basel, als Erzieher des späteren Kaisers Karl V. in Löwen und zuletzt in Freiburg im Breisgau. Er starb am 12. Juli 1536 in Basel, in welches er ein Jahr zuvor zurückgekehrt war. (Für eine genauere Auseinandersetzung mit den Lebensumständen des Erasmus siehe u. a. Huizinga 2016.)

Bequemlichkeit, Empfänglichkeit für Schmeichelei oder Eitelkeit.²²⁹ Sie treibt alles an, sie lässt sich nicht durch gesellschaftliche Schranken abwimmeln. Für Erasmus ist prinzipiell jedes Gefühl und jede Handlung durch Torheit geprägt, selbst die Liebe, denn sie widerspricht der Vernunft.²³⁰

Hinter einem Katheder stehend, wie ihn die Universitätsprofessoren zu benutzen pflegen, hält sie einen Lobgesang auf sich selbst, sie nimmt sich jeden Stand vor und liest ihm die Leviten, denn sie muss sich vor nichts und niemandem fürchten.

Gleichzeitig verkörpert die Torheit für Erasmus auch den Frohsinn, ohne den der Mensch niemals sein Glück finden kann. Denn auch ihm ist bewusst, dass ein Leben, das nur an der Vernunft ausgerichtet ist und dem es an Leidenschaftlichkeit fehlt, nicht lebenswert ist.²³¹ Mit seinen Beobachtungen kratzt Erasmus immer wieder an tieferen Wahrheiten, schwächt ihre Wucht jedoch durch den Witz, der seinem Text innewohnt, wieder ab.²³² Erasmus erkennt an, dass das Streben nach Wissen ehrenwert, Unwissenheit jedoch zutiefst menschlich ist und dem Menschen die Möglichkeit gibt, glücklich zu werden.

Hans Holbeins²³³ illustrative Federzeichnungen finden sich im Exemplar des Schulmeisters Oswald „Myconius“ Geisshüsler. Dabei handelt es sich mehr um schnell erfasste, fast schon karikaturistische Charakterillustrationen²³⁴ als um unter Beteiligung des Autors wohl überlegte und vorbereitete druckgraphische Illustrationen, die für eine ganze Auflage gebraucht wurde. Es handelte sich wohl um einen persönlichen Gefallen, ein nettes Geschenk der Gebrüder Holbein an ihren Bekannten- möglicherweise Lehrer²³⁵- Oswald Myconius. Dieser soll das illustrierte Exemplar auch Erasmus persönlich gezeigt haben.²³⁶ Die Zeichnungen entstanden wohl im letzten Dezemberdrittel 1515 und wurden, wie sich aus einem Eintrag des Besitzers auf dem Titelblatt ergibt, in 10 Tagen ausgeführt

²²⁹ Lehmkuhl 2008, S.15.

²³⁰ Huizinga 2016, S.105.

²³¹ Huizinga 2016, S.106.

²³² Huizinga 2016, S.111.

²³³ Hans Holbein d. Jüngere wurde um 1497/98 in Augsburg als Sohn des bekannten Künstlers Hans Holbein d. Älteren geboren. Gemeinsam mit seinem Bruder Ambrosius wurde er in der Werkstatt des Vaters ausgebildet und zog mit diesem Mitte der 1510er Jahre nach Basel. Schnell wird er zu einem gefragten Maler und Illustrator, er wird 1520 Bürger von Basel und unternimmt Reisen nach Frankreich und England. 1528 kehrte er nach Basel zurück, durch den bilderfeindlichen Protestantismus und dem Bildersturm 1529 geriet das Malerhandwerk jedoch in dieser Zeit im nunmehr protestantischen Basel in eine schwere Krise. Aus Mangel an Aufträgen ging Holbein zurück nach England und stieg zum Hofmaler Heinrich VIII. auf. Am 29. November 1543 fiel er in London der Pest zum Opfer. (Für eine genaue Auseinandersetzung mit den Lebensumständen des Hans Holbein d.J. siehe u.a. Buck 1999.)

Die Wege des berühmten Gelehrten Erasmus und des aufstrebenden Künstlers Hans Holbein d. J. kreuzten einander - zumindest soweit dies belegbar ist - nur einmal. Erasmus lebte seit 1514 in der Stadt Basel, Hans Holbein und sein Bruder Ambrosius sind ab 1515 in der Stadt nachweisbar. Es ist unklar, ob bereits in dieser Zeit zwischen dem Gelehrten und dem aufstrebenden Künstler eine persönliche Bekanntschaft bestand. Das früheste Porträt, das Holbein für Erasmus fertigte, entstand erst 1523, ob sie einander davor kannten, ist nicht belegt (Buck 1999, S.10).

²³⁴ Müller 1988, S.12.

²³⁵ Buck 1999, S.10.

²³⁶ Bättschmann 2010, S.38.

und leiten sich von einzelnen Textstellen, Kommentaren oder Randbemerkungen ab. Inzwischen werden 79 der insgesamt 82 Randzeichnungen Hans, die restlichen drei dessen Bruder Ambrosius zugeordnet. Hinweise auf weitere Hände oder andere Zuschreibungen, wie sie zuweilen in der Forschung diskutiert wurden, werden inzwischen verneint.²³⁷ Die stilistischen Gemeinsamkeiten und Zusammenhänge sind dafür zu prägnant, Mimik und Gestik grenzen bereits ans Porträtartige.²³⁸ Auch die Dynamik und Energie der Figuren werden als Argumente für Hans Holbein angeführt. Die Schraffuren von rechts unten nach links oben weisen, so Buck, auf einen Linkshänder wie Hans Holbein hin.²³⁹

3. Fortuna und ihre Facetten

Glücklich sein ist eine ziemlich anstrengende Angelegenheit. Es gibt wohl sehr wenige unter uns, die sich als wahrhaft glücklich ansehen. Wir haben Möglichkeiten, die wohl kaum eine Generation vor uns hatte und doch sind wir zumeist unzufrieden, verklären die Vergangenheit, verdammen die Gegenwart und hoffen auf die Zukunft, die wir - wenn sie dann einmal gekommen ist - wiederum ablehnen. Es ist ein Teufelskreis, wie man es auch dreht und wendet. Wir alle sind Gefangene eines Sehns und Strebens nach Glück als gesellschaftlich vorgegebener Zustand, individuelles Bedürfnis und fast unerreichbares Ideal, das, falls wir es einmal tatsächlich für kurze Zeit erreichen, paradoxerweise immer als kostbarer angesehen wird, je kürzer es dauert.

„Sein Glück finden“ ist, heute wie vor 500 Jahren, eine ziemlich aufwendige, heikle und zuweilen fruchtlose Aufgabe, denn wir haben es mit einer mächtigen und unberechenbaren Gegenspielerin zu tun. Eine Göttin von höchster Schlaueit und Gewitztheit, die, wenn sie es darauf anlegt, uns als ihre Untertanen in die größte Verzweiflung stürzen oder in die höchsten Sphären des Glücks hinauftragen kann. Ein Wesen ohne Skrupel und Moral, das in den Menschen nicht mehr als ein Spielzeug sieht, und das es versteht, mit ihnen ihr Spiel zu treiben. Natürlich ist es eine Frau - wie auch sonst ließen sich ihre wechselnden Launen, ihr unstetes Wesen und ihre rücksichtslose Lasterhaftigkeit schon für die antiken Philosophen erklären? Ihr Name ist *Fortuna*²⁴⁰ - wankelmütige, launische, unberechenbare Herrscherin über das menschliche Schicksal und das individuelle Vorankommen. Ihr kann niemand entkommen, sie lässt sich weder mit Geld noch mit Gütern bestechen, ihr zu schmeicheln ist verlorene Liebesmüh', ihr zu drohen, eine selbstmörderische Dummheit. Ob Kaiser, Papst, Edelmann oder Bauer - jedermann ist ihr unterworfen, das persönliche Glück ist von ihren Launen abhängig. Dennoch, die Wahrnehmung des Glücks beginnt sich im Laufe des 15. Jahrhunderts zu verändern.

²³⁷ Müller 1988, S.21.

²³⁸ Müller 1988, S.22.

²³⁹ Buck 1999, S.13.

²⁴⁰ Dieser Name leitet sich von der lateinischen Bezeichnung „fors“ für Glück oder Zufall ab und vereinigt antike Götter wie die etruskische Schicksalsgöttin Nortia und ihr römisches Äquivalent Fatum sowie Occasio- die Göttin des glücklichen Zeitpunkts- und Nemesis (Appuhn-Radtke 2005).

Während die vorangegangenen Jahrhunderte seit der Antike das Glück eines Menschen als immerwährenden Kreislauf betrachten und es kaum Raum für Individualität gibt, beginnt der Mensch der anbrechenden Neuzeit sich ein neues Bild der Fortuna zu zeichnen. Sie wird von der Vollstreckerin des göttlichen Willens zu einer eigenen Größe, deren Entscheidungen vermehrt in der Wahrnehmung der Menschen vom Zufall abhängen. Damit wird die chaotische Kraft im Universum Opfer ihrer eigenen Unberechenbarkeit, es genügt nicht mehr nur Fortuna zu sein, um das menschliche Schicksal zu leiten, vielmehr ist sie nun selbst eine Abhängige, die gewisse Einflüsse nicht einfach abschalten oder ausschließen kann. Das demokratische Element ihrer Existenz - die gewisse Gleichförmigkeit, mit der sie ihre Gaben verteilt - wird eingeschränkt und diese Änderung findet sich auch in der ikonographischen Auseinandersetzung mit dem Thema wieder.

Im Folgenden wird nun mit der intensiven Auseinandersetzung mit der Darstellung des Glücks anhand ausgewählter Buchillustrationen der zuvor besprochenen drei literarischen Werke begonnen. Dabei wird jeder Thematik - der Personifikation des Glücks, der Liebe, der Narrheit und dem Tod - ein eigenes Kapitel gewidmet sein. In diesem soll die bis dahin übliche Form der Ikonographie als Einleitung erläutert werden, um die Illustrationen danach in ein Verhältnis setzen zu können, welches dem eines zeitgenössischen Betrachters am ehesten entsprechen kann. Unterschiedliche Darstellungsmodi sollen zu einer stringenten Beispielreihe zusammengefügt werden, um Unterschiede, Neuerungen oder gleichbleibende Elemente nachvollziehbar zu machen. Thematisch passende Beispiele aus der ausgewählten Literatur werden dann in diese Entwicklung eingebettet, indem Darstellungsmodi verglichen sowie ikonographische Gemeinsamkeiten und Unterschiede näher erläutert werden. Das Verhältnis zwischen literarischem Text und dem, was der Künstler tatsächlich darstellt, und die Frage, inwieweit diese übereinstimmen, sollen dabei besondere Berücksichtigung finden. Immer wieder wird dabei auch auf die in den vorangegangenen Kapiteln bereits näher beschriebenen philosophischen, gesellschaftlichen oder religiösen Vorstellungen und Realitäten dahingehend einzugehen sein, ob und wie sich diese in den Illustrationen äußern. Dazu sollen auch Vergleichsbeispiele aus dieser Zeit herangezogen werden, ohne dabei den zeitlichen Rahmen zu sprengen.²⁴¹ Das erklärte Ziel ist es, die Illustrationen der Werke *Melusine*, *Fortunatus* sowie *Das Lob der Torheit* in die Lebens- und Gedankenwelt der Zeitgenossen einzuordnen und ihre Vorstellungen sowie ihr Verhältnis zur Fortuna sowie dem individuellen Glück zu beleuchten.

3.1. Fortuna - das Glück in Person

Die literarische Auseinandersetzung mit der Göttin Fortuna beginnt bereits in der antiken Literatur. Die griechischen und später römischen Autoren, Gelehrten und Philosophen beschäftigen sich

²⁴¹ Bei nicht genau datierbaren Beispielen sowie einigen wenigen, die das Jahr 1517 überschreiten, wird um Nachsicht gebeten.

ausführlich mit Fortuna, ihren Fähigkeiten und Eigenschaften²⁴². Wenn es auch positive Ereignisse wie den „glücklichen Zufall“ gibt, die mit ihr in Verbindung gebracht werden, überwiegen in der literarischen Auseinandersetzung mit ihrem Wesen dennoch die negativen Aspekte.²⁴³ Mit dem Erstarken des Christentums stehen die frühchristlichen Apologeten vor einem Problem. Eine unabhängige, nach Gutdünken regierende Macht wie Fortuna passt nicht in eine von der göttlichen Vorsehung - der *providentia* - gestaltete und geleitete Welt, denn für eine Welt, in der auch schlechte Menschen Glück haben können, kann Gott nicht verantwortlich sein. Augustinus rettet sich damit, diesen Umstand und die Möglichkeit des Zufalls mit dem göttlichen Plan und dessen Undurchschaubarkeit für den Menschen zu erklären. Selbst wenn nur Gottes Wille zähle, so gäbe es immer noch unerklärliche, zufällige und unvorhergesehene Ereignisse, die in den Zuständigkeitsbereich der Fortuna fallen.²⁴⁴

Die aus all diesen Überlegungen²⁴⁵ resultierende Problematik des Verhältnisses von moralischer Verantwortung des einzelnen Individuums zum unabänderlichen Schicksal ist sowohl paganen als auch christlichen Denkern bewusst. Der freie Wille²⁴⁶ bleibt in beiden Denkmodellen jedoch meist unangetastet, zu groß ist die Gefahr, dass sich der Mensch mit dem Infrage stellen oder der Ablehnung des freien Willens als individueller Fähigkeit jeder Verantwortung entziehen kann.²⁴⁷

Das Trostbuch des Boethius *De consolatio philosophiae* aus dem 6. Jahrhundert ist über Jahrhunderte eines der am häufigsten übersetzten und tradierten Werke über Fortuna.²⁴⁸ Er beschreibt eine blinde Fortuna mit einem zweifachen Antlitz- „vultus ambigui“- und lässt sie am „Glücksrad“²⁴⁹ drehen. Für Boethius bestimmt die göttliche Vorsehung ihr Wirken und lässt sie somit, trotz ihrer paganen Herkunft, Teil des christlich-philosophischen Kosmos werden.²⁵⁰ Sie wird, laut Holländer, zu einer Art Zwischeninstanz:

„Sie [Fortuna] war niemals wirklich eine Gegenspielerin der universalen Providentia, aber sie konnte als diejenige Macht erscheinen, die ihr untergeordnet ist, und zugleich als das, was die

²⁴² So sieht die Philosophie der Stoa, die später im Humanismus an großer Bedeutung gewinnt, die Fortuna nur für das materielle Glück zuständig. Inneres Glück, das von den Tugenden und der Zufriedenheit der eigenen Person herrührt, ist vor ihren wechselhaften Launen sicher (Fichte 1996, S.8).

²⁴³ So gilt sie bei Vergil als boshaft, bei Plautus als trügerisch oder bei Ovid als unbeständig. Weiters prägen Sprichwörter und Textzitate aus römischer Zeit bis heute die Vorstellungen in Bezug auf das Glück wie „*audentis fortuna adiuvat*“- „*Dem Mutigen hilft das Glück*“ (Appuhn-Radtke 2005).

²⁴⁴ Fichte 1996, S.10.

²⁴⁵ Hier kann aus Platzgründen nicht näher auf die verschiedenen Kosmologien und Erklärungsmodelle der Antike eingegangen werden.

²⁴⁶ Eines der zentralen Themen der humanistischen Philosophie und erbitterter Streitpunkt in der Zeit der Reformation, unter anderem zwischen Luther und Erasmus.

²⁴⁷ Fichte 1996, S.6.

²⁴⁸ Fichte 1996, S.13.

²⁴⁹ Dieses wird zum Symbol der Machtlosigkeit gegenüber den Geschehnissen und der Brüchigkeit des eigenen Seins. Gleichzeitig sind alle Stände davon betroffen und niemand kann sich ihm entziehen (Leinkauf 2017, S.37).

²⁵⁰ Appuhn-Radtke 1996, S.130.

*Menschen von ihr überhaupt wahrzunehmen imstande sind. Sie ist eine untergeordnete Instanz, gesehen und wahrgenommen aus der unteren und menschlichen Perspektive.*²⁵¹

Diese philosophisch-theologische Vorstellung der Fortuna als sichtbares Werkzeug des göttlichen Willens bleibt bis zu Beginn der Renaissance und der humanistischen Strömungen erhalten. Erst Nicolaus Cusanus verändert mit seinem Werk *Ludo globi* im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts das Denken über Fortuna. Er macht aus ihr eine Zufallsgöttin, deren Wirken gleichzeitig selbst vom Zufall abhängig ist. Somit ist die *providentia* nicht mehr die letzte Instanz ihres Wirkens, sie verliert gemeinsam mit dem Schicksal (*fatum*) gleichsam die gehobene Stellung gegenüber Fortuna.²⁵²

Fortuna handelt nunmehr nach eigenen Gesetzen und entzieht sich damit erneut dem menschlichen Verständnis. Dennoch beginnt die menschliche Vernunft sich gegen sie zu behaupten - nicht zufällig wird die Wahrscheinlichkeitsrechnung im kommenden 16. Jahrhundert „erfunden“.²⁵³

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die christlich motivierte Einordnung der Fortuna in den göttlichen Heilsplan mit seiner Abstufung *providentia-fatum-fortuna*, der über das gesamte Mittelalter Gültigkeit besitzt, mit der humanistisch motivierten Neueinschätzung²⁵⁴ Fortunas ein Ende findet. Das mit dem Humanismus entstehende Subjektivitätsbewusstsein bringt die Menschen nicht nur dazu, sich Fortuna gegenüber zu behaupten, sondern sich ihre Macht für das eigene Vorankommen zunutze zu machen.²⁵⁵ Durch diese neue Denkweise, die den Menschen in gewisser Weise von Fortunas Untertan zu ihrem Gegenspieler macht, gewinnt sie gleichzeitig an Bedeutung gegenüber den Jahrhunderten zuvor, denn plötzlich kommen zum Akzeptieren ihrer Launen weitere Optionen, wie das sich dagegen Wehren und seinen Vorteil daraus ziehen, hinzu.

3.1.1. Fortuna-Ikonographie vom Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert

Aber wie sieht sie aus, diese Fortuna, die mit ihren Launen und Einfällen die Menschen das Fürchten lehrt und sich so selbstbewusst über Tugend, Gerechtigkeit und Anstand hinwegzusetzen vermag? Da wir uns zeitlich im Übergang zwischen Mittelalter und Renaissance befinden, wird der mittelalterlichen Fortuna-Ikonographie eine ausschlaggebende Bedeutung beigemessen, daher soll diese ausführlicher behandelt werden.²⁵⁶ Der Anspruch auf Vollständigkeit kann jedoch auch hier nicht gestellt werden, vielmehr geht es um einen kompakten aber dennoch detailreichen Überblick über die beliebtesten und am weitesten verbreiteten Darstellungsmodi, um dann auf die

²⁵¹ Holländer 1996, S.151

²⁵² Holländer 1996, S.166.

²⁵³ Holländer 1996, S.167.

²⁵⁴ Schon Petrarca streicht die Einzelverantwortung des Menschen gegenüber den Launen Fortunas heraus.

²⁵⁵ Fichte 1996, S.19.

²⁵⁶ Aus Gründen des Umfangs der Arbeit kann an dieser Stelle nicht näher auf die antike Fortuna- Ikonographie eingegangen werden. Es soll genügen, mit Verweisen, so diese notwendig sind, auf eventuelle antike Vorläufer hinzuweisen.

Buchillustrationen der drei zuvor besprochenen Werke näher einzugehen und Unterschiede, Gemeinsamkeiten oder komplette Neuerungen feststellen zu können.

Die mittelalterliche Form der Darstellung der Göttin Fortuna leitet sich aus der zuvor erwähnten Trostschrift des Boethius²⁵⁷ ab, die sich seit ihrer Entstehung im 6. Jahrhundert das gesamte Mittelalter hindurch großer Beliebtheit als Lektüre für gelehrtes und höfisches Publikum erfreut.²⁵⁸ Die „fortuna bifrons“ beziehungsweise die „fortuna anceps“, in welcher sich ihr doppeltes Wesen - das von Boethius beschriebene „vultus ambigui“- verbildlicht²⁵⁹, spiegelt die zwei Gesichter der Fortuna wortwörtlich wieder. In einer Federzeichnung des *Glossarium Salomonis* aus dem 12. Jahrhundert (Abb.1) tritt dem Betrachter die elegant gekleidete und als solche durch einen Schriftzug identifizierte Fortuna mit zwei Häuptern entgegen. Diese sind in gleicher Weise ausgestaltet, sodass es keinerlei Hinweis gibt, welcher Kopf den jeweiligen Pol der Persönlichkeit Fortunas²⁶⁰- Glück oder Unglück - repräsentiert.²⁶¹ Anders in einer Illustration des Trostbuches des Boethius aus den Niederlanden von 1492 (Abb.2). In diesem trägt die junge und reich gekleidete Fortuna zwei gestalterisch differenzierte Köpfe²⁶² zur Schau. Der junge und hübsche Kopf, der Glück und Zufriedenheit verkörpert, steht im Widerspruch zu dem zweiten alten und verhärmten Antlitz, das einen Eindruck des Unglücks zu vermitteln sucht.²⁶³

Das antithetische Bildkonzept der Fortuna-Ikonographie wird stattdessen auf ihre Attribute umgelegt. In der *Margarita philosophica* des Gregor Reisch (Abb.3) ist es ein Trinkpokal, der nicht nur die Bewegung des Glücksrades, sondern auch die daraus folgende Bewegung des Auf- und Abstiegs illustriert. Der gefüllte und der ausgeschüttete und daher leere Pokal stehen einander als Gegensätze des Wirkens der Fortuna gegenüber.²⁶⁴

Das wichtigste und gleichzeitig kennzeichnende Attribut der mittelalterlichen Fortuna- Ikonographie ist das Glücksrad. Diese ebenfalls auf den Text des Boethius zurückgehende Darstellung bleibt über das gesamte Mittelalter hinweg erhalten. Dabei variiert die Position der Fortuna innerhalb der Darstellungen. Sie kann neben dem Rad stehen oder thronen (Abb.4), sie kann darauf sitzen (Abb.3)

²⁵⁷ Dieser war Ratgeber von Theoderich dem Großen und schrieb, nachdem er von seinem Herrn eingekerkert wurde, sein Werk *De consolazione philosophiae*, in welchem er in einem fiktiven Dialog mit der Verkörperung der Philosophie über das Schicksal spricht (Walther/Wolf 2005, S.348).

²⁵⁸ Walther/Wolf 2005, S.348.

²⁵⁹ Appuhn- Radtke 1996, S.130.

²⁶⁰ Fortunas Bipolarität wird außerdem zunehmend auf ihre Umgebung oder ihren Aufenthaltsort übertragen. Gleich ihrer Persönlichkeit wird ihre unmittelbare landschaftliche Umgebung zweigeteilt. Diese Übertragung kann sich weiters in den sie umgebenden Personen oder Gegenständen manifestieren und so die beiden Extreme ihres Wirkens illustrieren.

²⁶¹ Appuhn-Radtke 1996, S.131.

²⁶² Diese von Boethius beschriebene Form der Darstellung der Doppelköpfigkeit ist zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits veraltet und entspricht schon ab 1400 nicht mehr den neuesten Standards (Appuhn-Radtke 1996, S.134).

²⁶³ Appuhn-Radtke 1996, S.132.

²⁶⁴ Appuhn-Radtke 1996, S.137.

oder dahinter positioniert sein (Abb.2). Eine Gemeinsamkeit ist jedoch feststehend: Sie ist es, die das Rad antreibt, in Bewegung hält und steuern kann. Sie kann aktiv ihre Launen auf das Rad übertragen und die Menschen, die sich darauf befinden, müssen sich ihnen fügen. Die auf dem Rad platzierten Figuren eines aufsteigenden, thronenden, stürzenden und gefallenen Königs mit der oftmals auftretenden Inschrift *regnabo- regno- regnavi- sum sine regno* (Abb.5) illustrieren diese Macht seit dem 12. Jahrhundert. Die Bewegung des Rades ist dabei der wichtigste Vorgang. Auch hierfür stehen Fortuna verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung. Fortuna dreht an einer Kurbel (Abb.6) oder an den Speichen des Rades (Abb.4) oder die aufsteigenden und herabfallenden Figuren (Abb.3) stellen die Bewegung dar.²⁶⁵ Die mit der Form des Rades implizierte Regelmäßigkeit der Abfolge von Aufstieg und Fall - von Glück und Unglück - schenkt jedoch dem Zufall keinen Raum.²⁶⁶

Die beginnende Renaissance marginalisiert das Glücksrad zunehmend, auch wenn das Rad noch zu Fortunas Identifikation dient, wird es in seinen Dimensionen von einem Wagenrad zu einem Spielzeug degradiert, das sie in Händen hält (Abb.7). Der Zusammenhang zwischen dieser ikonographischen Veränderung und der veränderten Betrachtung der Fortuna sticht hier ins Auge. Die Regelmäßigkeit von Auf- und Abstieg, bestimmt durch die göttliche *providentia* und illustriert durch das Rad der Fortuna, sowie die gottergebene Akzeptanz des eigenen unsteten Schicksals passt in das mittelalterliche Ständesystem mit seinem „ordo“-Gedanken. Ein System, in dem allem und jedem sein unabänderlicher Platz zugewiesen wird, ohne danach zu trachten, dies zu ändern. Diese Welt beginnt jedoch im 15. Jahrhundert zu bröckeln. Fortuna wird, gemeinsam mit der gesellschaftlichen Ordnung, flexibler. Sie folgt nicht mehr einem strikten Schema, ihre Taten werden noch weniger vorhersehbar, ihre Launen unregelmäßiger. Das Degradieren des Glücksrades zu einem spielzeugartigen Beiwerk, das nur identifizierenden und keinen allegorischen Charakter mehr hat, kann in diesen sozialen und philosophischen Umbruch eingeordnet werden. In dem Bewusstsein einer neuen Zeit verändert sich die Darstellung der Fortuna grundlegend. Dennoch bleibt das Rad der Fortuna im Bewusstsein der Menschen über die Jahrhundertwende hinaus erhalten.

In einer Illustration des *Theuerdank* wird das Rad der Fortuna alleine ohne seine Herrin dargestellt. Diese zeigt den Ritter Theuerdank - Kaiser Maximilian I. - auf einer Waldlichtung auf einem Hügel über die Landschaft blickend. In voller Rüstung steht er in herrschaftlicher Pose auf einem aus Schwertern am Boden geformten Rad (Abb.8). Er hat sich befreit, er ist nicht mehr wie alle anderen Sterblichen auf das Rad gebunden und muss sich den Launen der Fortuna beugen. Er ist Herr seines eigenen Schicksals, niemand - und sei es eine Göttin - kann ihn einschränken. Wenn auch der gesamte *Theuerdank* ein Propagandainstrument Maximilians ist²⁶⁷, so zeigt sich in diesem Druck das

²⁶⁵ Appuhn-Radtke 2005.

²⁶⁶ Holländer 1996, S.151.

²⁶⁷ Wenn der Kern des *Theuerdank* auch autobiographische Züge aufweist, geht es nicht um die Tatsächlichkeit der Ereignisse sondern vielmehr um das - mittelalterliche und daher nicht mehr ganz zeitgemäße - Herrscherlob

neue Verhältnis, nicht nur des Kaisers sondern des Individuums an sich zu Fortuna. Das persönliche Glück, das Gelingen dessen, was man sich vorgenommen hat, das glückliche Dasein ist durch diese Selbstbestimmung und dieses Selbstverständnis von keinen übergeordneten Mächten mehr abhängig, sondern einzig und allein von einem selbst. Gleichzeitig wird damit jedoch auch in gewisser Weise der Lenkungs kraft der *providentia* eine Absage erteilt. Das eigene Schicksal selbst in der Hand zu haben, gerät damit in direkten Konflikt mit der christlichen Vorstellung eines allwissenden, alles leitenden Gottes. Es wird damit ein Schritt in eine Richtung getan, die Machiavelli in seinem *Il principe*²⁶⁸ näher ausführt:

*„Natürlich bin ich mir dessen bewusst, dass viele Menschen der Überzeugung waren und noch sind, der Weltverlauf würde derart vom Schicksal beziehungsweise von Gott bestimmt, dass die Menschen mit ihrer Klugheit ihn nicht beeinflussen, ja sich nicht einmal dagegen wehren können; daraus könnten sie schließen, dass es nicht der Mühe wert sei, besonders aktiv zu sein, sondern dass man sich lediglich seinem Los hin geben könnte. [...] Dennoch, um unseren freien Willen nicht gänzlich zu suspendieren, halte ich die Überzeugung für zutreffend, dass Fortuna die Hälfte unserer Taten bestimmt, die andere Hälfte aber – mehr oder weniger – uns selbst überlässt.“*²⁶⁹

Machiavelli geht noch weiter; in seinem Leit faden für einen erfolgreichen Herrscher erklärt er darüber hinaus:

*„Dies [das Gedeihen oder Stürzen von Fürsten] ist, wie ich zuvor ausführlich erörtert habe, meiner Meinung nach in erster Linie darauf zurückzuführen, dass ein Fürst, der sich völlig auf sein Glück verlässt, zugrunde gehen muss, sobald dieses sich dreht. Ferner glaube ich, dass derjenige erfolgreich ist, der seine Handlungsweise mit dem Charakter der jeweiligen Umstände in Einklang bringt [...]“*²⁷⁰

und die Verherrlichung des Kaisers als Ideal an Weisheit, Ritterlichkeit und Herzensadel (Unger (Hrsg.) 1968, S.332).

²⁶⁸ In seinem *Il principe* beschäftigt sich Niccolò Machiavelli nicht nur ausführlich mit Politik, Moral und dem Staatswesen, er widmet auch Fortuna ein Kapitel. In diesem spricht er davon, dass ihr unstetes Wesen Glück und Unglück von einer Sekunde auf die andere umkehren kann.

²⁶⁹ Machiavelli 2022, S.191.

Machiavellis Zitat zeugt von einem Paradigmenwechsel in der Wahrnehmung der Fortuna. Fortuna, die ursprünglich mit Gott gemeinsam bzw. als sein ausführendes Organ das menschliche Fortkommen beeinflusste, wird nun zu einer selbstständigen, fixen Größe. Sie wird dem freien Willen gleichgestellt, was bedeutet, dass sie (gemeinsam mit Gott) nicht mehr die alleinige Herrschaft über das individuelle Leben innehat. Gott wird überhaupt ausgeklammert, er spielt in Machiavellis Überlegungen keine Rolle mehr. Es sind Fortuna und der *freie Wille*, die sich nun die Sache unter sich ausmachen und zu einander in Konkurrenz stehen.

²⁷⁰ Machiavelli 2022, S.193.

Nun wird Fortuna nicht nur die Möglichkeit zur Bestimmung des Daseins abgesprochen, vielmehr wird davor gewarnt, sich ganz auf sie zu verlassen, sondern die individuellen Fähigkeiten und Aktivitäten für das eigene Fortkommen zu nützen. Eine Idee, die für den heutigen Leser absolut logisch und alltäglich erscheint, ist für den

Maximilian, der auf dem Rad der Fortuna - *das* Instrument der Unfreiheit des menschlichen Schicksals - steht und im Begriff ist darüber hinweg vorwärts zu schreiten, zeigt in aller Deutlichkeit das nunmehr neue Verhältnis eines selbstbestimmten, selbstbewussten Herrschers zu der längst überkommenen Vorstellung eines von Gott vorgezeichneten Weges der Vorsehung. Ebenso zeigt dieser Stich, dass auch der Zenit der Macht Fortunas überschritten ist - sie liegt besiegt am Boden und niemand ist gewillt, ihr aufzuhelfen. Fortuna ist gleich einem besiegten Feind entwaffnet und ihre „Waffe“ - das Rad, bestehend aus tatsächlichen Waffen - liegt im Gestus des Besiegten zu den Füßen des Siegers.

Die zu *der* Möglichkeit der Fortunadarstellung avancierende Form der Renaissanceikonographie wird, darin ist sich die Forschung einig, von niemand geringerem als Albrecht Dürer von seiner ersten Italienreise 1494/95 über die Alpen gebracht. Eine beinahe nackte Frauenfigur, wie er sie in „Das kleine Glück“ (Abb.9) erstmals darstellt.²⁷¹ Die wohl berühmteste Darstellung des Glücks, Dürers „Das große Glück“ oder „Nemesis“ (Abb.10) von ca. 1502, knüpft an diese Ikonographie an. Eine geflügelte und muskulöse nackte Frau, im Profil wiedergegeben, schwebt über eine gebirgige Landschaft hinweg. Sie steht auf einer Kugel und hält einen Trinkpokal sowie ein Zaumzeug in Händen. Mit diesem Kupferstich erschafft Dürer eine zukunftsweisende Darstellung der Fortuna, an der sich das kommende Jahrhundert orientieren wird. Damit, so Appuhn-Radtke, gelingt Dürer jedoch keine absolute Neuerung. Vielmehr „modernisiert“ er die mittelalterliche „fortuna bifrons“ und erweitert sie um die antik-italienische Nacktheit sowie das Attribut des Zaumzeugs.²⁷²

Es ist die Kugel, auf der Fortuna durch das nächste Jahrhundert balancieren wird, die das Rad als wichtigstes Attribut ablöst. Diese kann dabei sowohl als Weltkugel identifiziert als auch als Symbol für Fortunas Wechselhaftigkeit gesehen werden.²⁷³ Weiters impliziert die Kugel, die demjenigen, der auf ihr zu balancieren versucht, kaum Standfestigkeit bietet, eine viel größere Unsicherheit für alle, die von Fortuna abhängig sind. Anders als zuvor ist es nicht mehr Fortuna selbst, die ihr Rad durch eigenes Zutun antreiben und so die Geschicke lenken kann. Die Macht des Zufalls - in welche Richtung bewegt sich die Kugel - wird augenfällig.²⁷⁴ Die Kugel ist, gleich einem Schiff auf See²⁷⁵, von

frühneuzeitlichen Menschen eine Neuerung in Sachen Lebensanschauung. Gleichzeitig bedeutet dieser Glaube an die Eigenverantwortung und die eigenen Fähigkeiten auch, dass dem persönlichen Glück und dem Erreichen der eigenen Ziele ohne Rücksicht auf Verluste und Moral alles untergeordnet werden kann.

²⁷¹ Appuhn-Radtke 1996, S.140.

²⁷² Damit stellt sie sich gegen die Forschungsmeinung von unter anderem Panofsky, der die Entstehung der „Nemesis“ der Beeinflussung Dürers durch antike und humanistische Quellen zuschrieb (Appuhn- Radtke 1996, S.148).

²⁷³ Appuhn-Radtke 1996, S.141.

²⁷⁴ Holländer 1996, S.153.

²⁷⁵ Die Schifffahrt, ein seit jeher gefährliches und von vielen natürlichen Faktoren- insbesondere dem Wind- abhängiges Gewerbe, ist besonders mit Fortuna verbunden. Ein Kupferstich des Nicoletto da Modena (Abb.11) illustriert diese Verbindung sehr augenfällig. Die junge und nackte Fortuna steht mit ihrem rechten Bein auf einer Kugel, mit dem linken Fuß auf einer Pinne und bekommt dadurch einen noch unsichereren Stand. Das

den Winden abhängig, die sie in eine Richtung zwingen und Pläne gelingen lassen oder vereiteln können.²⁷⁶ Dabei ist es, laut Holländer, wichtig, festzuhalten, dass, ganz gleich wie stark diese Winde sind, es keine Fortuna gibt, die von ihrer Kugel hinunterfällt.²⁷⁷ Wenn sie auch strauchelt, sie bleibt immer noch ein göttliches Wesen, und wenn ihr die Winde auch nicht gehorchen, so sind sie nicht kräftig genug, sie umzuwerfen.

3.1.2. Darstellungen der Fortuna in den Illustrationen der ausgewählten Werke

Es ist bisher ausführlich geklärt worden, was es mit dem Erkennen, Streben und Empfinden von Glück für die Zeitgenossen auf sich hat. Nun bleibt die Frage, wie äußern sich diese Überlegungen in der Buchillustration der Zeit. Am Anfang ist zu klären, wie das Glück als Person überhaupt erscheint, als magisches Wesen oder als sterblicher Mensch. Wie sieht es aus, welche Attribute lassen es für den Betrachter als solches erkennbar werden? Wie wird die Textvorgabe von den Künstlern interpretiert, halten sie sich sklavisch an die literarische Beschreibung oder bringen sie eigene Ideen und Fantasie mit ein? Es wird sich bereits in diesem Kapitel zeigen, dass eines der drei literarischen Werke nicht nur durch die Wahl des besprochenen Themas und die illustre Person des Autors, sondern durch die künstlerische Einzelleistung des Illustrators, heraussticht.

Die Illustrationen sollen in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung näher beleuchtet werden, wobei mit dem ältesten begonnen wird. Dabei werden nun explizit jene Illustrationen vorgestellt, in welchen die Personifikation des Glücks dargestellt wird, allegorische Hinweise auf Fortuna, die eventuelles Glück andeuten - wie das Interpretieren der Sterne und Planeten - sollen hier ausgeklammert und in einem späteren Kontext wieder aufgegriffen werden.

Es soll mit *Melusine*, dem ältesten Werk, begonnen werden. Es wird sich zeigen, dass bereits in der Darstellung des Glücks und dem Umgang der Helden mit diesem ein großer Zeit- und Mentalitätssprung getan wird.

Als Raymond verzweifelt und verwirrt ob des Unfalltodes seines Veters durch den Wald eilt, begegnet er einer Gruppe dreier schöner und reich gekleideter Edelfrauen. Eine von diesen richtet das Wort an ihn.

„Das Fräulein tröstete ihn und sagte: „Reymond, verlier den Mut nicht, denn dein Glück und dein Heil werden wieder steigen, und es werden mehr Segnungen und Ehrungen, als dir dein

Tuch, das sich um sie herum wie ein Segel im Wind bläht, lässt die Schwierigkeiten ihres Balanceakts erkennbar werden.

²⁷⁶ Holländer 1996, S.160.

²⁷⁷ Holländer 1996, S.161.

Herr und Vetter vorausgesagt hat, zufallen. Und nach Gott bin ich es, durch die du das alles erreichen kannst.“ ²⁷⁸

Dieser erste Dialog zwischen Melusine und Reymond während ihrer ersten Begegnung an einer Quelle legt bereits das spätere Verhältnis der beiden zueinander fest. Auf wundersame Weise kennt Melusine seinen Namen und seine Situation, sie bietet ihm ferner sogar einen Ausweg aus seiner scheinbar aussichtslosen Situation an. Ihre offensichtlichen - sowohl für Reymond als auch den Leser - magischen Fähigkeiten, werden durch ihre eigene Aussage noch unterstrichen. Sie ist es, die sein Schicksal zum Guten wenden kann, sie kann ihm Ehre und Wohlstand bescheren - kurzum, sie ist sein Schlüssel zum Glück. ²⁷⁹ Reymond ist ihr Günstling, ihm will sie ihre Fähigkeiten zunutze machen, wodurch er jedoch diese Ehre verdient hat, ist nicht zu erschließen.

Vor einem nicht näher definierten Hintergrund ist die Gruppe der drei Damen sowie der zu ihnen reitende Reymond dargestellt (Abb.12). Das Bild ist vertikal in zwei Hälften geteilt. Links, drei Viertel der Höhe des Druckes einnehmend, sehen wir drei Damen, von welchen zwei durch ihre auffällig hohen Hüte besonders hervorstechen. Am linken Rand stellen ein kleiner Fels sowie ein Bach, der aus einer Ummauerung entspringt, den Ort des Treffens, eine Quelle, dar. Melusine trägt - möglicherweise als Referenz an das für sie später verhängnisvolle Element Wasser - ein überlanges blaues Kleid, das reiche Falten wirft und sich - für den wissenden Betrachter - in der Form einem Fischschwanz ähnlich aufbauscht. Sie trägt einen goldgelben Doppelhennin²⁸⁰ mit einem kurzen weißen Schleier. Ihre beiden Begleiterinnen sind hinter ihr platziert und durch ihre hellen rosa Kleider sowie ihre weißen Hüte - ein Hennin sowie (möglicherweise) eine Hörnerhaube - auch farblich von der mittig stehenden Dame abgesetzt. Die beiden sind einander zugewandt, die ganz linke Dame ist im Profil wiedergegeben. Melusine hingegen blickt dem von rechts auf sie zureitenden jungen Mann entgegen.

Dieser sitzt elegant gekleidet auf einem grauen Pferd mit grünem Zaumzeug. Das gehobene rechte Vorderbein des Tieres zeigt die Bewegung nach vorne an. Er trägt ein rosa Wams, bei welchem ein grünes Hemd an der Brust durchscheint, rosa Hosen und eine mit einer Feder geschmückte rosa

²⁷⁸ Schnyder/Rautenberg 2006, S.22.

Es wird im Folgenden im Fall des Romans *Melusine* mit der Übersetzung von Schnyder/Rautenberg ins heutige Standarddeutsch gearbeitet. Die Originalsprache zu verwenden, wäre aufgrund vieler grammatikalischer Änderungen und dem daraus resultierenden Mangel am Verständnis der Sprache nicht zielführend.

²⁷⁹ Gott als höchste Instanz ist von dem frommen Autor selbstredend ausgenommen. Dies passt in die zuvor beschriebene Vorstellung, wonach Fortuna als Werkzeug der Vorsehung fungiert und auf (für den sterblichen Menschen) willkürliche Art in das Schicksal eines Einzelnen eingreifen kann (Holländer 1996, S.151).

²⁸⁰ Bei dem sogenannten „Hennin“ handelt es sich um den auch heute noch am häufigsten mit der Garderobe einer mittelalterlichen Edelfrau verknüpften Damenhut, der kugelförmig und mit Borten und Schleiern dekoriert ist. Dieses seit dem Ende des 14. Jahrhunderts bis in die 80er Jahre des 15. Jahrhunderts burgundische Modeaccessoire ist unter anderem in der Darstellung der Maria von Burgund in ihrem Stundenbuch zu sehen. Bei einem „Doppelhennin“ ist sowohl auf der rechten als auch auf der linken Kopfseite ein solcher Kegel platziert.

Kappe, unter der schulterlange blonde Locken hervortreten. Beide Hände hat er vor Überraschung in die Höhe gehoben, als er den Frauen an der Quelle begegnet. Melusines rechte Hand ist ebenfalls erhoben und zeigt an, dass sie gerade mit ihm spricht. Perspektive wie auch Größenverhältnisse stimmen nicht mit einer „realistischen Darstellung“ überein. Das falsch wiedergegebene Größenverhältnis zwischen Melusine und Reymond kann neben der Möglichkeit, dass es sich dabei um ein Unvermögen des Künstlers, die Begegnung in einer wirklichkeitsgetreuen Perspektive darzustellen, handelt, ebenso eine Art der Verbildlichung ihrer Überlegenheit Reymond gegenüber widerspiegeln.

Melusine wird in keiner Weise als magisches oder göttliches Wesen, weder durch Aussehen noch durch Attribute, gekennzeichnet. Allein der Text verrät uns etwas über ihre übernatürlichen Kräfte. Sie ist (ebenso wie ihre beiden Begleiterinnen) als elegante und nach der neuesten Mode gekleidete Dame dargestellt. Dennoch gibt ihre Erscheinung keine weiteren Hinweise auf ihre Identität preis, sie könnte genauso gut eine beliebige Grafentochter aus der Umgebung sein. Doch die Art ihrer Begegnung - sie ist alleine, nur mit zwei Damen im Gefolge irgendwo an einer Quelle in der Natur, ihre Worte und ihr Wissen - macht aus dem hübschen Fräulein ein mysteriöses Geschöpf. Bildlich wird dies jedoch nicht in ihrem Aussehen verarbeitet. Ihre eigenen Worte, wonach sie Reymond den Weg zum Glück zu ebnen im Stande ist, scheinen hochgegriffen, denn auch wenn sie besonders schön, fromm und tugendhaft erscheint, ist dieses Selbstbewusstsein doch bemerkenswert. Dass sie sein Schlüssel zum Glück ist, womöglich seine persönliche Glücksgöttin, ist zwar impliziert, wird jedoch weder im Text noch in der Illustration klar wiedergegeben.

Anders als in *Melusine* begegnet der Held Fortunatus der Glücksjungfrau nicht zu Beginn seiner Abenteuer. Er hat schon einiges hinter sich, als er ihr über den Weg läuft. Wieder richtet sie das Wort an ihn, der vom Schicksal gebeutelt und in tiefer Verzweiflung durch den Wald eilt.

„Sy sprach / „Fortunate, erschrück nitt / ich byn die junckfraw des glücks [...] So ist mir verlihen sechs tugendt [...] Da erwoele dir ains under den sechssen / unnd bedenck dich nit lang / wann die stund des glücks zu geben ist gar nach verschynen.“ ²⁸¹

Hier gibt sich die junge und schöne Frau als nach ihren eigenen Worten „Jungfrau des Glücks“ zu erkennen. Es ist Fortuna, die dem verzweifelten Fortunatus erscheint und ihm ihre Hilfe anbietet. Wieder erfahren wir nicht, wodurch er dieses Glück verdient hat, Fortunas Willkür wird auch in dieser Situation augenfällig. Dass sie sich ihm aber als magisches Wesen, Glücksfee oder als Göttin zu erkennen gibt, unterscheidet sie von Melusine, deren magische Kräfte in ihrem Wissen um

²⁸¹ Roloff (Hrsg.) 1996, S.46.

Es wird mit dem Text der Editio Princeps, Augsburg 1509, gearbeitet. Im Gegensatz zur *Melusine* ist die sprachliche Hürde im Falle des *Fortunatus* nicht so hoch, daher wurde der Originaltext verwendet.

Reymonds Identität und Situation aufscheinen. Die Zufallsbegegnung des Fortunatus hat keinen Namen, noch hat sie einen weiteren Auftritt auf seinem weiteren Lebensweg, ihre Gabe jedoch - Fortunatus wählt unter den sechs angebotenen Gabe den Reichtum und erhält das immer volle Glückssäckel - wird von entscheidender Bedeutung für das weitere Schicksal des Fortunatus und in weiterer Folge für das seiner Söhne sein.

Vor einem vegetabilen Hintergrund - Fortunatus begegnet der Jungfrau in einem Wald - ist links vom Betrachter eine männliche Figur in zeitgenössischen Kniehosen, dunklen Schuhen und einem Hemd mit weiten halblangen Ärmeln dargestellt (Abb.13). Diese hat schulterlanges Haar und keine Kopfbedeckung - ein Hinweis auf seinen devastierten Zustand. Er hat seine rechte Hand ausgestreckt und empfängt den Glückssäckel aus der Hand der Glücksjungfrau. Sie ist elegant und modisch gekleidet und steht Fortunatus auf der rechten Seite des Drucks gegenüber. Während ihr Körper dem Betrachter zugewandt ist, ist ihr Gesicht im Profil wiedergegeben. Sie trägt ein züchtig hochgeschlossenes, bodenlanges Kleid, das sie mit der linken Hand rafft, während sie Fortunatus mit der rechten Hand ihre Gabe überreicht. Ihr hüftlanges Haar trägt sie offen, es scheint sich im leichten Wind zu bewegen. Beide sind auf einer Lichtung platziert, die von Bäumen, von welchen nur die Stämme aber keine Kronen zu sehen sind, umschlossen wird.

Der Reißer versucht bereits mit Schattierungen und Schraffuren zu arbeiten. Die Illustrationen sind nicht mehr dazu gedacht, koloriert zu werden, wie es noch gut 30 Jahre zuvor bei der bildlichen Ausstattung der *Melusine* üblicher war. Auch sind die Drucke nicht mehr seitengroß, sie sind im Querformat gestaltet und in den Text eingebunden. Auch schenkt der Reißer der Ausgestaltung des Hintergrunds bereits mehr Aufmerksamkeit als es noch bei *Melusine* der Fall war. Die Glücksjungfrau selbst ist in der gängigen Tradition der Darstellung schöner Edelfrauen ausgeführt. Der stark nach vorn gewölbte Bauch entspricht der zeitgenössischen Darstellungstradition, wie wir sie auch aus der Tafelmalerei kennen.²⁸² Das Raffen des Kleides - *die* höfisch-elegante Geste einer Dame schlechthin - findet sich bei der Darstellung adeliger Damen in mittelalterlichen Handschriften besonders häufig.²⁸³ Fortuna präsentiert sich dem Betrachter in ihrer vollen Pracht und Schönheit, ihr wehendes Haar unterstreicht ihre Jugendlichkeit und ihren Jungfrauenstand, denn verheiratete Frauen trugen normalerweise Hauben oder Schleier. Gleichzeitig ist das lange offene Haar ein Zeichen für Verführung und Verlockung. Dennoch wird sie durch kein bildlich dargestelltes Attribut als magisches Wesen oder gar Fortuna ausgezeichnet. Es ist notwendig, den Text zu lesen/ zu hören, um das Edelfräulein als Glücksjungfrau zu identifizieren.

²⁸² Dieser Darstellungstypus findet sich sowohl in der religiösen als auch in der profanen Malerei. So sehen wir dies beispielsweise in der Eva des Genter Altars (1432) oder im Tafelbild „Die Arnolfini Hochzeit“ (1434) des Jan van Eyck.

²⁸³ So findet sich diese Geste beispielsweise in den Werken des Gottfried von Straßburg wieder.

In beiden Werken, sowohl bei *Melusine* als auch bei *Fortunatus*, lassen sich Parallelen in der Erzählung als auch in der Darstellung/ der Personifikation des Glücks ziehen. Beide Male treffen die Protagonisten in einem Wald auf ihre Retterinnen - ein Ort, der in der Märchen- und Sagenwelt, aber auch im Alltagsleben der Zeitgenossen eine besondere Rolle spielt. Der Wald als - im Gegensatz zum Garten²⁸⁴ - ungezähmte und rätselhafte Natur ist in der mittelalterlichen Vorstellung ein gefährlicher und zuweilen mystischer Ort. Er wird von magischen Wesen und bedrohlichen Tieren, wie Hexen oder Wölfen, bewohnt und bietet dem unkundigen Menschen keinerlei Orientierungsmöglichkeiten, besonders in der Dunkelheit.²⁸⁵ Gleichzeitig bietet er dadurch auch verfolgten oder ausgegrenzten Gruppen Zuflucht²⁸⁶, wie wir es zum Beispiel aus der mittelalterlichen Legende rund um Robin Hood kennen. Die Begegnung der Helden mit solchen magischen Wesen im Wald verwundert nicht. Dass die Landschaft in der *Fortunatus*- Illustration zur Illusion des Raumes beiträgt und trotz der kleineren Dimensionierung des Drucks um ein Vielfaches detaillierter gestaltet ist, liegt auch daran, dass der Natur ab dem Ende des 15. Jahrhunderts vermehrt ein Eigenwert zugestanden wird. Sie ist nicht mehr nur - oft abstraktes²⁸⁷ - Attribut, sondern wird aktiv zum Entstehen einer räumlichen Sphäre genutzt.²⁸⁸ Bei *Melusine* wird der Ort der Begegnung noch genauer präzisiert. Reymond begegnet ihr und ihren beiden Begleiterinnen an einer Quelle, einem symbolträchtigen Ort. Es sind heilige Orte, denen zuweilen auch Heilwirkung zugesprochen wird und wo - in griechisch-römischer, keltischer aber auch chinesischer oder japanischer Vorstellung - Quellnympfen oder Wassergeister wohnen. Dies sind hauptsächlich weibliche Gestalten, die oft zu dritt auftreten und mit Ehe, Fruchtbarkeit und Nachkommenschaft verbunden werden.²⁸⁹ Die Ambivalenz des Elements Wasser - es ist lebensnotwendig, hat gleichzeitig eine zerstörerische Kraft²⁹⁰ und kann sowohl gute als auch böse Geister beherbergen²⁹¹ - kann gleichzeitig auf die zwei Wesen der Melusine selbst oder in einem weiteren Schritt auf die Bipolarität der Fortuna übertragen werden.

Das Erscheinungsbild beider Damen lässt keinen Rückschluss auf ihre magischen Fähigkeiten zu. Dennoch kann aus diesem jeweils auch ein Teil ihres Charakters abgeleitet werden. Während die

²⁸⁴ Der Begriff „Garten“ ist in der mittelalterlichen Vorstellungswelt positiv besetzt, wie unter anderem der Begriff „Liebesgarten“ zeigt. Der Garten ist gezähmte und geordnete Natur, er dient der Kultivierung von Pflanzen, dem eleganten Zeitvertreib und bietet Gelegenheit für geheime Treffen, wie es Beispiele aus der Literatur und Kunst nahelegen. Der Garten steht in der Nachfolge des Paradiesgartens und bietet eine schützende Umgebung.

²⁸⁵ Biedermann 2008, S.468.

²⁸⁶ Schneider 2009, S.13.

²⁸⁷ Bis zum ausgehenden Mittelalter ist die Landschaftsdarstellung marginal und meist nur auf Andeutungen beschränkt. Schneider formuliert etwas überspitzt, dass bereits zwei Bäume ausreichen, um eine Landschaft zu illustrieren. Horizontale Wellen am unteren Bildrand genügten, um landschaftlichen Boden darzustellen, wie wir es beispielhaft in *Melusine* sehen (Schneider 2009, S.15).

²⁸⁸ Schneider 2009, S.65.

²⁸⁹ Biedermann 2008, S.349.

²⁹⁰ So gibt es in mehreren Kulturen die Vorstellung einer reinigenden Sintflut, die von einer Gottheit ausgehend, die Menschheit straft und dezimiert.

²⁹¹ Biedermann 2008, S.471.

Glücksjungfrau besonders durch ihr langes wehendes Haar als jung, hübsch und aufregend gekennzeichnet ist, steht uns mit Melusine eine fast schon gesetzte und in Haltung und Aussehen würdevolle Persönlichkeit gegenüber. Kein jugendlicher Übermut, wie in den wehenden Haaren ersichtlich, kein natürliches und kokettes Gebaren - wie das Raffen des Kleides - ist dargestellt. Sie ist ein ganz und gar den vorgegebenen Konventionen entsprechendes Edelfräulein²⁹². Dies erklärt sich in Melusines Fall auch durch ihre Herkunft, denn sie ist, wie sich gegen Ende des Romans herausstellt, die Tochter eines Herrschers und als solche von einer „natürlichen Eleganz“ und sie weiß um das Hofleben Bescheid.

In Betrachtung der männlichen Protagonisten Reymond und Fortunatus fällt auf, dass Reymond (wie auch bildlich dargestellt) ob des Auftauchens seiner Retterinnen skeptischer und verwirrter erscheint als Fortunatus gut 30 Jahre später. Beide sind verständlicherweise überrascht, ja erschrocken, doch Fortunatus weiß aus seinen Erfahrungen um die Brüchigkeit des Glücks und packt die sich ihm bietende Gelegenheit beim Schopf:

„Also bedachte er sich nit lang und sprach/ „so beger ich reichthumb/ das ich alweg gelts gnüg hab“/ tzu stund zoch sy herfür ainen seckel und gab den Fortunato [...]“²⁹³

Fortunatus bedenkt sich schnell und entscheidet sich für das, was er im Moment am dringendsten braucht und was ihm - in der Erfahrung der Zeitgenossen - sämtliche Möglichkeiten eröffnet. Die Tatsache, dass er nicht lange überlegt oder Fragen stellt, zeichnet ein eindringliches Bild der gesellschaftlichen Umstände und auch vom Charakter des Fortunatus, der bereits zu viel Unglück mitansehen musste und längst den Wert des Geldes in der Welt, in welcher er lebt, verstanden hat, um eventuelle Zweifel zu hegen. Ehrerbietig steht er der Glücksjungfrau gegenüber und empfängt ihre Gabe. Die Übergabe des Glückssäckels ist *das* Schlüsselereignis in Fortunatus Leben, doch die Illustration zeichnet dieses nicht besonders gegenüber sämtlichen anderen Illustrationen des Werkes aus.

Reymond hingegen, jung, naiv und in einer anderen, noch nicht von der Allmacht des Geldes verdorbenen Welt aufgewachsen, hat noch kein großes persönliches Unglück erfahren. Er kennt die Welt und ihre Schrecken und Ungerechtigkeiten noch nicht und steht dem Angebot der Melusine furchtsam und skeptisch gegenüber. Es entspinnt sich ein Dialog zwischen den beiden, in welchem sich Reymond ihr gegenüber, der Tradition der Minne entsprechend, besonders unterwürfig zeigt. Er

²⁹² Dies zeigt sich auch im weiteren Verlauf der Handlung, wo sie den Grafen und seinen Hofstaat durch ihre Hofhaltung und ihr Gebaren beeindruckt und als Reymonds Ehefrau eine respektierte und tätige Herrscherin und fürsorgliche Gattin wird.

²⁹³ Roloff (Hrsg.) 1996, S.46.

versteht nicht, woher sie seinen Namen kennt, oder um sein Unglück weiß und drückt dies auch aus. Seine größte Sorge zu Beginn ihrer Bekanntschaft ist, ob Melusine eine Christin ist.

„[...] und er dachte bei sich: „Nun kann ich doch etwas Zuversicht haben, dass das Fräulein kein Gespenst und keine Ungläubige ist, sondern von christlichen Eltern stammt und nicht ungläubig ist.““²⁹⁴

Erst als er von ihrer christlichen Überzeugung erfährt, ist er beruhigt und beginnt Vertrauen zu schöpfen.

„Und alle Sätze des christlichen Glaubens konnte sie ganz korrekt wiedergeben. [...] Reymond begann große Zuversicht zu schöpfen, gewann auch seine frühere Farbe; und er antwortete so und sagte: „Allerliebenswertestes, schönes, edles Fräulein! Ich bin bereit, alles, wozu ihr mir ratet, zu tun und nach allen meinen Kräften und Mitteln zu leisten.““²⁹⁵

Nur 35 Jahre liegen zwischen den beiden Helden und doch ist es eine kleine Welt, die sie voneinander trennt. Für Fortunatus ist der Glaube überhaupt kein Thema, er weiß, dass dieser für sein persönliches Fortkommen keine Rolle spielt. Auch gleicht die Art der Dialoge einem Sittenbild der Zeit. Die Unterhaltung des Fortunatus mit der Glücksjungfrau beschränkt sich auf wenige Sätze. Er ist ein Mann der Effizienz und der Ökonomie des beginnenden Kapitalismus, es werden keine Höflichkeiten ausgetauscht, man kommt sofort zur Sache und schlägt das Beste für sich heraus. Reymond hingegen ist dem mittelalterlichen Ideal verpflichtet, sein Auftreten und seine Reden sind blumig ausgestaltet, keine Spur von neuzeitlichem Geist der Effizienz. Dieser Unterschied findet sich auch in den druckgraphischen Illustrationen wieder. *Melusine* ist dem Geist der mittelalterlichen Buchmalerei durch Kolorierung und Form bei Weitem näher als die bereits nicht mehr kolorierten Drucke des *Fortunatus*. In *Melusine* liegt - in der Tradition mittelalterlicher Buchillustration - das Hauptaugenmerk des Illustrators auf der Begegnung zwischen Melusine und Reymond, die Ausgestaltung eines (vegetabilen) das Geschehen umrahmenden Hintergrundes fällt weg, eine darstellerische Effizienz, mit welcher der Künstler des *Fortunatus* sich nicht mehr identifizieren kann. Die Illustrationen des *Fortunatus* haben durch ihren Detailreichtum bereits den Anspruch eines Eigenwertes, übersetzen die fiktive Welt des Helden in die zeitgenössische Wirklichkeit und erzählen so die Geschichte (notfalls) ohne Text.

Wenn auch Erasmus den Begriff „Glück“ oft in seinem *Lob der Torheit* verwendet, so verbildlicht ihn Hans Holbein explizit nur einmal als Göttin Fortuna. Die Illustration wird als „Fortuna überschüttet

²⁹⁴ Schnyder/Rautenberg 2006, S. 22.

²⁹⁵ Schnyder/Rautenberg 2006, S.23.

einen Toren mit Glück“ (Abb.14) betitelt²⁹⁶. Im zugehörigen Textabschnitt spricht die Torheit davon, welchen Menschen Fortuna hold ist. Sie liebt, so weiß die Torheit zu berichten, all jene, die sich wie Draufgänger oder Unvernünftige benehmen und der Weisheit keine Chance geben. Denn diese, so weiß die Torheit, ist beim Vorankommen nur hinderlich, sie macht uns ein schlechtes Gewissen und lässt Skrupel entstehen. Diesen moralischen Begriffen nachzugeben, wäre in ihren Augen ein Akt der Weisheit, doch bekommt man dafür keinen Lohn. Vielmehr wird der Weise für sein Handeln und sein Wissen noch bestraft.

„[...] darum seht ihr überall, dass jene Weisen [...] im Leben nur Verachtung, Misserfolg und Hass ernten; die Toren aber schwimmen im Gold, sie kriegen das Staatsruder in die Hand, kurzum, sie machen, wo sie wollen, das glänzendste Geschäft.“²⁹⁷

Die ganzfigurige Fortuna ist nackt auf einer Kugel platziert und hat weder Tuch noch Schleier, um sich damit zu verhüllen. Der Wind, der sonst durch den wehenden Stoff illustriert wird, ist in Fortunas langem wehendem Haar sichtbar. Mit ihrem linken Arm bedeckt sie ihren Busen während sie dem Narren ihr gegenüber Goldstücke in den Schoß schüttet. Ihr freundlich-verschmitzter Ausdruck zeigt ihre Zufriedenheit mit ihrem Handeln. Anders als in den vorangegangenen Darstellungen, in welchen der Erhalt des Glücks mit einer von der Glücksgöttin ersonnenen Gegenleistung einhergeht, fordert sie hier weder im Text noch bildlich eine solche Gegenleistung.

Sie weist keine übernatürlichen Besonderheiten wie Flügel auf und ist nur durch das Attribut der Kugel, auf der sie balanciert, gekennzeichnet. Im Gegensatz zu ihrem Gegenüber, dem Narren, der auf einem festen Untergrund steht, scheint es, als ob sie mit ihrer Kugel in unruhigem Wasser schwimmt, dessen Wellen die Kugel umspielen und es dadurch noch zusätzlich erschweren, stabil zu stehen oder sich fortzubewegen. Die Ähnlichkeit mit Dürers Fortuna-Darstellungen wird augenfällig. Bereits in dieser Zeichnung zeigt sich Holbeins Streben nach Innovation in seinen Werken. Anders als die Künstler in *Melusine* und *Fortunatus* hält er sich nicht mehr sklavisch an den Text und will das Beschriebene nicht mehr wortwörtlich wiedergeben, sondern er geht einen Schritt weiter und benutzt Fortuna als Allegorie, er verbildlicht in ihr das Unsichtbare, aber das dennoch Vorhandene. Holbein exemplifiziert dabei nicht nur sein künstlerisches Talent, er zeigt vielmehr auch seine antik-mythologische Bildung, die er später in Illustrationen anderer, wissenschaftlicher, Werke unter Beweis stellt.²⁹⁸ Des Weiteren zeigt er seine Fähigkeit, seine künstlerischen Auseinandersetzungen

²⁹⁶ In dieser Arbeit werden die Titel von Holbeins Illustrationen des Werkes der online- Sammlung des Kupferstichkabinetts des Kunstmuseums Basel entnommen.

²⁹⁷ Erasmus 2019, S.105.

Zum besseren Verständnis wird die deutsche Übersetzung des lateinischen Originals herangezogen.

²⁹⁸ Er war an der Illustration naturwissenschaftlicher Texte beteiligt, beispielsweise für Sebastian Münster, und fertigte Kalender, Sonnenuhren und Weltkarten (Bätschmann 2010, S.67). Dabei lässt sich ein hoher Anteil an antik-mythologischem, philosophischem oder naturwissenschaftlichem (Vor)wissen ausmachen, wie es bereits im *Lob der Torheit* anklingt.

thematisch anzupassen. Die Definition des Textes gibt die Illustration vor. Holbein illustriert eine in Latein verfasste Satire eines der gelehrtesten und berühmtesten Männer seiner Zeit. Er will dem vom Autor an seine Leser gestellten Anspruch durch seine Bilder gerecht werden. Da es sich außerdem um ein persönliches Geschenk an einen gelehrigen Mann und Freund handelt und daher privater Natur ist, lässt es Raum für Experimente, persönliche Vorlieben, Kopien oder Abwandlungen von etwas gerade Gesehenem. Da es sich um Handzeichnungen in einem persönlichen Exemplar handelt, ist die Reichweite der Illustrationen äußerst gering, denn das Buch mit Holbeins Illustrationen ist ein Einzelstück. Natürlich kann vermutet werden, dass ein stolzer Myconius, der Gefallen an den Illustrationen gefunden hat, es seinen gelehrten Freunden und Bekannten gezeigt hat. Dennoch ist der Bekanntheitsgrad keinesfalls mit jenen Werken zu vergleichen, die fix fertig - mit Text und dazu passender Bildillustration - zusammengestellt, gedruckt und in Umlauf gebracht wurden.

Die folgenden zwei Illustrationen werden vom Kunstmuseum Basel in ihrer Titelgebung nicht mit der Fortuna in Verbindung gebracht. Dennoch lohnt es sich, beide genauer in Augenschein zu nehmen, da Holbein in seiner Darstellung Elemente der Fortuna-Ikonographie aufgreift.

Die erste Illustration wird als „Personifikation des Volkes“ (Abb.15) bezeichnet. Erasmus schreibt an dieser Stelle über die unterschiedlichen Gesichter der Menschen und die Masken, die sie in ihrem Leben tragen. Die Bipolarität aller Dinge - schön und hässlich, reich und arm, schändlich und ruhmreich, günstig und ungünstig - steht für die Torheit als unumstößlich fest. Das äußere Wesen entspricht jedoch nicht immer dem inneren Wesen eines Menschen. Jemand, der es wagen würde, diese Maske wegzureißen und das „wahre Gesicht“ sichtbar werden ließe, würde die gesamte Illusion zerstören.

„Zerstört man aber die Illusion, so ist das Spiel verdorben - gerade Maske und Schminke sind das, was den Zuschauer fesselt. Was anderes ist nun das Leben als ein Schauspiel, in dem jeder seine Maske vor das Gesicht nimmt, auftritt und seine Rolle spielt, bis der Leiter ihn abtreten lässt? [...] Wer noch eben den König im Purpur vorgestellt hatte, spielt jetzt den Sklaven im Lumpengewand. Alles ist Blendwerk, aber anders lässt diese Komödie sich einmal nicht geben.“²⁹⁹

Eine muskulös-kräftige Figur steht nackt auf einer Kugel, die auf unsicherem Untergrund (Wolken oder Wasser) dahingleitet. Durch den Körperbau und den - wenn auch etwas schwierig zu erkennenden - Penis ist die Figur als (körperlich) männlich identifizierbar. Mit stolzer Körperhaltung hält sie einen Stab in der linken Hand, die rechte ist vor der Brust angewinkelt. Die Figur hat sieben erkennbare Köpfe, mittig den eines bärtigen alten Mannes, die jeweils drei rechts und links positionierten Häupter sind nicht eindeutig als weiblich oder männlich identifizierbar.

²⁹⁹ Erasmus 2019, S.39.

In Verbindung mit dem Text ergeben sich mehrere Fragestellungen. Durch die Positionierung auf der Kugel ergibt sich eine formale Ähnlichkeit mit Fortuna. Auch das Motiv der Mehrköpfigkeit entspricht der „fortuna anceps/bifrons“ Darstellung, auch wenn es bei dieser nur zwei Häupter sind, welche die unterschiedlichen Pole ihrer Persönlichkeit repräsentieren. Der Gedanke an die „fortuna bifrons“ scheint zu der zuvor erwähnten, im Textteil ausgedrückten Bipolarität der Dinge, zu passen. Auch ist es Fortuna, die, wie es auch mit ihrem Rad illustriert wird, aus einem König mit Leichtigkeit einen Bettler machen kann. Folgen wir dem vorgeschlagenen Titel „Personifikation des Volkes“, so sehen wir in der Figur unterschiedliche Häupter mit einem Körper- das Volk als einen Gesamtkörper aber mit individuellen Gesichtern. Könnte es aber nicht genauso eine Allegorie auf das menschliche Einzelschicksal sein? Der Mensch, der laut Cusanus auf seiner eigenen Kugel steht, versucht, vorwärts zu kommen und damit gleichsam die Aufgaben der Fortuna stellvertretend selbst übernimmt.³⁰⁰ Seine „Gesichter“ und sein Gebaren sind so unterschiedlich wie sie uns hier vorgeführt werden. Den Mittelpunkt der Köpfe bildet der am genauesten ausgearbeitete Kopf eines bärtigen Mannes, der des Bühnenleiters, der das Schauspiel beaufsichtigt und nach Gutdünken verfahren kann. Als Personifikation der Vorsehung kann er das Spiel und die rund um ihn versammelten Köpfe gleichsam als oberste Instanz überwachen.

Das zweite Beispiel trägt den Titel „Jupiter verprügelt Alte“ (Abb.16). Die Torheit fährt fort sich selbst zu loben und erhebt sich über die antiken Götter, die mehr strafen und töten, als lieben und retten.

„[...] nicht Götter sind das, das sind Henker. Ich, die Torheit, bin die einzige, die alle ohne Ansehen der Person mit so reicher Güte umfängt. Ich rechne auch keinem seine Gelübde nach oder zürne und fordere Genugtuung, sobald beim Kult eine Kleinigkeit unterblieb;“³⁰¹

In einer aufbrechenden Wolke, gleich einer Mandorla, sehen wir einen muskulösen Mann mit Bart und lockigen Haaren auf denen eine zackige Krone sitzt. Dieser legt eine nackte Frau „übers Knie“ und schlägt ihr mit einem Holzscheit in der rechten Hand, mit der er gerade für einen weiteren Schlag ausholt, auf ihr Hinterteil. Mit der linken Hand hält er die lockigen und im Wind wehenden Haare der sich unter Schmerzen windenden und schreienden Frau fest.

In Bezug auf die Textstelle erscheint der Zugang zur bildlichen Darstellung klar. Jupiter als Göttervater bestraft eine Frau, die ihn erzürnt, nicht (genug) verehrt oder ihm nicht geopfert hat - die Götter als Geißel der Menschheit. Dennoch soll an dieser Stelle die große Ähnlichkeit mit einem Stich des Italieners Marcantonio Raimondi (Abb.17) aufgezeigt werden. In diesem wird die nackte Fortuna von einem bärtigen nackten Mann in ähnlicher Weise traktiert. Beide stehen auf einem Grasstück, er hält Fortuna, die durch die beiden kleinen Kugeln unter ihren Füßen identifiziert wird, grob an ihren

³⁰⁰ Holländer 1996, S.166.

³⁰¹ Erasmus 2019, S.66.

langen Haaren fest, sodass sie zur linken Seite gebückt vor ihm steht. In der rechten Hand, die wieder zum nächsten Schlag ausholt, hat er ein eingedrehtes Tuch, mit dem er zuschlägt. Dieses (Segel)Tuch ist eigentlich ein Attribut der Fortuna, das er nun gegen sie verwendet. Auch wenn Fortuna in ihrer rechten Hand ein Ruder - ein Attribut, das wie erwähnt mit der Seefahrt in Zusammenhang steht - hält, benutzt sie es (noch) nicht, um sich gegen ihren Angreifer zu wehren.

Vor dem Hintergrund dieses Sticks erscheint Holbeins Illustration durchaus vielsagender als es der Titel vermuten lässt. Wenn Fortuna auch nicht durch Kugeln oder andere Attribute als solche gekennzeichnet ist, der Holzprügel, den Jupiter benutzt, erscheint einem Ruder durchaus ähnlich. Hinweise auf die Identifikation der weiblichen Figur als „Alte“ sind in ihrer Gestaltung nicht augenfällig, im Gegenteil, das lange lockige Haar verweist eher auf eine junge Frau.

Die Vorstellung einer geprägten Fortuna erscheint vor dem Hintergrund der Idee einer mächtigen und selbstbewussten Glücksgöttin befremdlich. Die endgültige Änderung im Umgang mit ihrer Person, die bereits auf den Seiten zuvor angeklungen ist, findet sich wieder bei Machiavellis *Il principe*. In Kapitel XXV *Wieviel das Schicksal in menschlichen Angelegenheiten vermag und auf welcher Weise man ihm widersteht* spricht er davon, dass ihr unstetes Wesen Glück und Unglück von einer Sekunde auf die andere umkehren kann.³⁰² Machiavelli schließt dieses Kapitel mit einem vielsagenden Vergleich:

„Trotz allem meine ich, dass es besser ist, ungestüm als bedächtig zu sein: denn Fortuna ist ein Weib, und wenn man sie sich gefügig machen will, muss man sie schlagen und stoßen. Und man sieht: Es lässt sich lieber von diesen besiegen als von jenen, die leidenschaftslos zu Werke gehen.“³⁰³

Es ist dieses Zitat von Machiavelli, das das neue Selbstverständnis, welches der Mensch des Humanismus zu entwickeln beginnt, exemplifiziert. Er verehrt und fürchtet Fortuna nicht mehr, wie er es über Jahrhunderte zuvor getan hat, vielmehr maßt er es sich an, sie bezwingen oder gar beherrschen zu wollen. Er will sich und sein Schicksal von ihren Launen befreien und sich Fortuna sogar zunutze machen. Im Kontext dieser Bewusstseinsänderung, die Machiavelli hier verschriftlicht, erscheint der Druck von Raimondi besonders aussagekräftig.

Wir sehen, dass Fortuna auf ihrer Kugel in eine Zeit hineingleitet, die es nicht gut mit ihr zu meinen scheint. Sie verliert ihren verehrungswürdigen Status und ihren festen Platz in der Ordnung der Welt, die sich zu wandeln beginnt. Dabei ist sie diejenige, die es den Menschen überhaupt ermöglichte, sich von der Vorsehung zu emanzipieren, denn sie wandelt sich vom Instrument der *providentia* zu einer selbstständigen, diese langsam verdrängenden Größe im individuellen Lebensweg des

³⁰² Er bezieht dies auf das bereits zuvor erwähnte Beispiel eines fiktiven Fürsten, der von einem Tag auf den anderen zu Fall kommt, ohne seinen Charakter geändert oder aktiv etwas dafür getan zu haben.

³⁰³ Machiavelli 2022, S.197.

Menschen. Sie zeigt sich verantwortlich für Glück und Unglück, lässt dabei jedoch Spielraum für den undefinierbaren Zufall und den freien Willen. Sie verkörpert das Undurchschaubare und Unbeeinflussbare, räumt aber gleichzeitig Platz für eigene Entscheidungen und Verantwortung ein. Aber der Mensch der Frühen Neuzeit will mehr - viel mehr. Er will sie verdrängen, sie unterwerfen und nicht zuletzt sich ihrer bedienen, um seine Ziele zu erreichen. Er will selbst das Ruder in die Hand nehmen - er spricht ihr nicht nur die oberste Entscheidung über sein Schicksal, wie wir es in *Melusine* und *Fortunatus* gesehen haben, ab, sondern er ist versucht, ihr auch jegliches Mitspracherecht zu entziehen. Das persönliche Glück, das Erreichen der Ziele, das individuelle Streben wird Teil des Lebensweges und ist gleichzeitig nicht mehr von einem überirdischen Wesen abhängig sondern von eigenen Fähigkeiten, individuellen Entscheidungen und persönlichen Überzeugungen. Welche Formen dieses weltliche Glück in Liebe, Torheit und Tod annehmen kann, wird in den folgenden Kapiteln zu klären sein.

3.2. Fortuna und die Liebe

Es gibt wohl wenige so vielschichtige und diffizile Themen im Hinblick auf die menschliche Existenz wie das der Liebe. Unzählige Weisheiten und Sprichwörter, Bibelstellen und philosophische Schriften, Literatur, Lieder oder Filme beschäftigen sich mit ihrem Wesen. Überall wird von den Maximen der Liebe gesprochen, doch gehandelt wird danach viel zu selten. So unterschiedlich wie die Menschen, so unterschiedlich sind die Formen der Liebe, die sie zueinander entwickeln können. Sie wird von unsichtbaren und zu der Zeit, in welcher wir und mit dieser Arbeit befinden, unerklärlichen Mächten wie Instinkt, Anziehung oder Sympathie erzeugt und ist gleichzeitig unsere ureigene Erfindung, denn ohne sie wollen und können wir nicht sein. Sie soll erfahrbar sein und gleichzeitig in ihre Schranken gewiesen werden, sie soll kultiviert, edel und langmütig, beherrscht und nicht triebhaft sein, denn wer einmal mit voller Wucht von ihr erwischt wurde, der ist nicht mehr Herr seiner Sinne, sodass Vernunft und Beherrschung aus dem Verhaltensrepertoire verschwinden. Es verwundert nicht, dass diese unbeeinflussbare, blind und rasend machende, der eigenen Macht entzogene Größe die Menschen verunsichert und geängstigt hat.

Bereits die antike Philosophie beschäftigt sich mit der Liebe und ihren Formen. Platon spricht von erfüllter und unerfüllter Liebe, Aristoteles und später Cicero unterscheiden zwischen freundschaftlicher und sexueller Liebe und Paulus fügt in der christlichen Tradition noch den Begriff der Gottesliebe hinzu.³⁰⁴ Mit Augustinus findet ein besonders tiefer Einschnitt in die Vorstellungswelt in Bezug auf die Liebe statt. Er eliminiert in seinen Schriften jede Form der Liebe außer die Liebe zu Gott. Damit geht nicht nur die Abwertung alles Weltlichen einher sondern auch die Ablehnung alles Individuellen. Leibliche und sinnliche Bedürfnisse werden dämonisiert, eine zerstörerische Form der

³⁰⁴ Kurbacher 2014, S.49.

Selbstverleugnung wird zur obersten Maxime seines Liebesbegriffs. Anders als bei den antiken Philosophen darf nichts Konkretes mehr geliebt werden, nur noch die Liebe selbst in der Gestalt Gottes.

Das Mittelalter beginnt den Liebesbegriff wieder zurück in seine säkularisierte Form zu führen, denn es ist *die* Zeit der Beschäftigungen mit der Liebe zwischen den Geschlechtern. In der Vorstellung der Zeit birgt sie enormes Konfliktpotential, sowohl von gesellschaftlicher als auch von moraltheologischer Seite. Dies wird im Besonderen von Andreas Capellanus in seinem Traktat *De amore* von 1185/86³⁰⁵ erkannt.³⁰⁶ In diesem, für die folgenden Jahrhunderte maßgeblichen Werk, definiert Capellanus die Liebe als Krankheit, als ein das Gemüt veränderndes Leiden, wobei der Erkrankte außer an den zwanghaften Wunsch nach (sexueller) Vereinigung an nichts anderes mehr denken kann und so jegliche Vernunft ausschaltet, auch wenn von vorne herein klar ist, dass dieses Streben zum Scheitern verurteilt ist.³⁰⁷ Diese Überlegungen des Capellanus zum Thema Liebe werden zu *dem* zeitgenössischen Standardwerk der höfisch-adeligen Gesellschaft. In einer Zeit, die von unabänderlichen Regeln geprägt ist, führt er eine Definition und daraus resultierende Regelungen in den Vorgang des Liebens ein. Was für den heutigen Leser amüsant erscheint - schließlich wissen wir heute, dass sich körperliche/ seelische Anziehung aus einer Vielzahl von Faktoren zusammensetzt, die zu beeinflussen wir nicht im Stande sind, ist für den Menschen des Mittelalters, der dieses Wissen noch nicht besitzt, mit höchstem Ernst erfüllt. Capellanus setzt der Liebe Altersgrenzen und ordnet ihr grundsätzlich fünf anziehende Eigenschaften zu: Schönheit, Tugend, Redegewandtheit, Reichtum und Hilfsbereitschaft.³⁰⁸ Die ausschlaggebende Voraussetzung ist jedoch die Tugend, sie überwindet äußere Hässlichkeit und sämtliche (äußeren) Widerstände, die einer Vereinigung hinderlich wären.³⁰⁹ Die Liebe ist nach Capellanus der Gruppe des gesellschaftlichen Gefüges, zu welchem sich auch Capellanus selbst dazuzählt – nämlich dem Kreis der Adligen und Ritter - vorbehalten³¹⁰, denn sie ist

³⁰⁵ Diese mittelalterliche Antwort auf Ovid landete bald nach ihrer Entstehung auf dem Index der verbotenen Bücher und war dennoch (oder aus diesem Grund) bis zum Ende des 16. Jahrhunderts sehr verbreitet. Capellanus war unter Philipp-Auguste Mitglied des Pariser Königshofs, in dessen Umkreis auch dieses Werk entstand (Karnein 2001, S.82). Das Streben nach der Etablierung eines die Liebe betreffenden höfischen Verhaltenskodexes zeigt auch, wie dringend die höfische Gesellschaft nach Regeln suchte und wie weit dieses Ideal des Capellanus von der tatsächlichen Wirklichkeit entfernt gewesen sein muss.

³⁰⁶ Karnein 2001, S.82.

³⁰⁷ Karnein 2001, S.83.

³⁰⁸ Diesen ordnet er wiederum bestimmte Eigenschaften zu, so sieht er die Schönheit als augenfälligste - gleichzeitig aber auch den einfachsten Gemütern zugeordnete - Eigenschaft an, während der Reichtum ob der dadurch hervorgerufenen Begierden einen zweifelhaften Ruf hat (Karnein 2001, S.85).

³⁰⁹ Karnein spricht hier zu Recht von einem neuen, emanzipatorischen Standpunkt, da Tugend nun in dieser Vorstellung nicht von Geburt und Stand abhängt, sondern durch Verhalten und Gemüt sichtbar wird (Karnein 2001, S.85).

³¹⁰ Dennoch kommen in seinen exemplarischen Dialogen zwischen Mann und Frau auch nicht adelige Bürger zu Wort (Karnein 2001, S.86). Bauern jedoch werden übergangen, ihre grobschlächtige und tölpelhafte Art - Capellanus weist ihnen explizit „niedere“ Triebe zu (Rieger 2014, S.334) - ist in der mittelalterlichen Vorstellung unmöglich mit der höfischen Liebe vereinbar (Karnein 2001, S.87).

nicht nur an den Müßiggang gebunden³¹¹ sondern auch in ihren gesellschaftlichen Ansprüchen, wie Ansehen und Umgangsformen, diesem zuzurechnen.³¹²

Diese Spiritualisierung erlaubt der Liebe zwar in die sinnliche Welt zurückzukehren, gleichzeitig jedoch bleibt es bei der moralisch negativen Bewertung von fleischlichen Begierden³¹³ und Lustempfinden.³¹⁴ Die „erlaubten“ Themen Liebe und Liebeswerbung finden in der Minne³¹⁵, der bekannteste Form der für ein adeliges Publikum geschaffenen Dichtung, ihren Ausdruck. Das Sprechen über Liebe wird zum stilisierten Ritual, zerstört aber durch diese Öffentlichkeit jede möglicherweise aufkommende Form der Intimität.³¹⁶ Eine enorme Fülle an Texten aus Italien, Frankreich oder England illustriert die Wichtigkeit und das Interesse des gebildeten Publikums am Thema Liebe und wie damit umzugehen ist.³¹⁷

Die beginnende Renaissance fügt dieser idealisierten Form der Liebe eine weitere Facette hinzu. Prägend werden im Besonderen die Liebeskonzeptionen von Petrarca und Boccaccio, die die verehrte Frau noch mehr als in der Tradition der Minne idealisieren, zu einer unerreichbaren „Madonna“ stilisieren und so eine religiös-spirituelle Liebe erschaffen. Gleichzeitig kommen mit der Wiederentdeckung antiker Schriften neue Aspekte der Liebe und des Zusammenseins von Mann und Frau auf. Liebe und Schönheit werden zu *dem* Idealpaar der Renaissancezeit.³¹⁸ Diese Suche nach Harmonie, die in allen Facetten und Formen angestrebt wird, erstreckt sich auf die Beziehung zwischen Liebenden. Gegenseitige Liebe ist die Suche nach körperlicher und seelischer Schönheit im jeweiligen Gegenüber.³¹⁹ Dennoch, Liebe ist und bleibt in kultureller, politischer und religiöser

³¹¹ Karnein 2001, S.87.

³¹² Karnein 2001, S.88.

³¹³ Diese unterliegt einem sehr strengen Regelwerk. Der Ritter darf, nur mit deren Einverständnis, die Dame seines Herzens umwerben, ihr Gefolgschaft schwören oder davon träumen, sie nackt zu sehen. Körperlicher oder gar sexueller Kontakt ist in dieser Form der Liebe nicht vorgesehen (Verdon 2011, S.21). Ein Mann, der sich einer Dame dennoch körperlich annähert, gilt als Negativbeispiel (Müller 1996, S.104). Der Dialog ist in der hohen Minne wichtig, die rein verbale Annäherung gilt dabei als höfische Tugend (Müller 1996, S.103).

³¹⁴ Rieger 2014, S.334.

³¹⁵ Diese an den Höfen beheimatete Kunstform, mit dem Hauptthema der galanten Liebeswerbung eines Ritters um eine edle Dame, hat den zuvor beschriebenen Anspruch des Capellanus, die höfisch-elitäre Gesellschaft in Fragen der Liebe und Lust anzuleiten und vom gemeinen Volk zu unterscheiden. Die sonst im Leben vorherrschende, religiös begründete Herrschaft des Mannes über die Frau wird in dieser literarischen Gattung insofern verkehrt, als nunmehr die edle Dame - zumindest in Bezug auf die Liebeswerbung - die Zügel in der Hand hält. Müller spricht in diesem Zusammenhang von einer „*Erotisierung des Lebensrechts*“ (Müller 1996, S.129) sowie einem „*para-feudalen Herrschaftsverhältnis*“ (Müller 1996, S.134), in welchem die Bindung zwischen Lehensherr und Vasall umgemünzt wird auf die Bindung zwischen Lehensherrin und Vasall (Müller 1996, S.129).

³¹⁶ Priedl/Guth 2012, S.12.

Auch wenn es in solchen Liebesdichtungen und Liedern durchaus hoch herging, wird eine klare Grenze gezogen: Sexuelle Vereinigung außerhalb der Ehe wird oft angestrebt seltener sogar erfüllt. In der eigenen Ehe jedoch spielen derartige Wünsche keine Rolle (Verdon 2011, S.41).

³¹⁷ Priedl/Guth 2012, S.11.

³¹⁸ Priedl/Guth 2012, S.7.

³¹⁹ Ficino 2014, S.39.

Marsilio Ficino schreibt mit *De amore* das prägende humanistisch-theoretische Werk über die Liebe und ihre Ausprägungen. In sieben traktathaften Reden wird über Amor diskutiert. Dabei verknüpft Ficino damaliges

Hinsicht fest im sozialen Gefüge durch (mehr oder weniger) strenge Regeln eingebettet.³²⁰

Die augustinische Verbannung von Liebe und Lust aus dem Leben der Menschen hat wohl nie den tatsächlichen Gegebenheiten entsprochen. Dennoch bleibt der innere Konflikt des Individuums bestehen. Der Versuch eines frommen und dennoch von (weltlicher) Liebe erfüllten Lebens spießt sich am Aufeinanderprallen von (männlichem) Begehren und gesellschaftlichen Moralvorstellungen. Es verwundert nicht, dass diese Disziplinierung und Einschränkung von Lust das Interesse daran nur noch verstärkt. Mythologische und biblische Liebespaare finden Eingang in den künstlerischen Kanon dieser Zeit und werden - wie die Venusdarstellungen³²¹ aus dem italienischen Raum - zu Mitteln der Projektion und Imagination für die Betrachter.³²² Diese wohl nicht neuen aber nunmehr anerkannten Bedürfnisse werden in immer erotischerer Weise umgesetzt, wobei deren Rezeption vermehrt privat erfahren wird.³²³ Liebe und die damit verbundenen Begriffe und Gefühlsregungen wie Erotik, Lust und sexuelle Fantasien schaffen es, ihr Schattendasein aufzugeben und in das öffentliche Bewusstsein vorzudringen.

Die Erfindung der Druckgraphik ist an dieser Entwicklung nicht ganz unschuldig. Während die sich in Handschriften befindenden Buchillustrationen einem breiteren Publikum unbekannt bleiben, bietet das Medium der Druckgraphik die Möglichkeit der vielfachen Reproduzierbarkeit in den unterschiedlichsten Formaten und Formen. Dadurch kann eine viel breitere Masse an potenziellen Rezipienten erschlossen werden, als dies zuvor möglich war. So entstehen zahlreiche Darstellungen verschiedener Künstler, die sich mit diesem allgegenwärtigen und doch immerzu unterdrückten Themen Liebe, Lust und Leidenschaft beschäftigen und von reißerisch-banal bis zu elegant-hintergründig reichen.

3.2.1. Liebesdarstellungen vom Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert

Die Nähe zur Natur spielt in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Erotik eine ungewohnt große Rolle. Das Leben war dem Rhythmus der Jahreszeiten unterworfen, und der Frühling war die mit Jubel begrüßte Erlösung von der Starre des Winters. Sobald es wärmer wurde, stellte der Spaziergang

humanistisches Standardwissen mit wissenschaftlichen Disziplinen wie der Säftelehre, Astrologie, Astronomie, Theologie oder Textkritik. Er führt aus, welche Temperamente sich anziehen oder wie es biologisch sein kann, dass sich zwei Menschen verlieben (Ficino 2014, S.163).

Andererseits beschäftigt er sich auch mit Homosexualität und führt aus, dass für Männer, neben körperlicher, vor allem die intellektuelle Anziehung für eine intensive Beziehung ausschlaggebend ist. Gleichzeitig verurteilt er diese Form von Beziehung als ungehörig (Ficino 2014, S.129).

³²⁰ Priedl/Guth 2012, S.10.

³²¹ In Zusammenhang mit diesem zunehmenden Interesse an Nacktheit um 1500 stellt Schneider die Frage, ob sich darin eine Sichtbarmachung des über Jahrhunderte Verdrängten oder die Lust am Voyeurismus widerspiegeln (Schneider 2004, S.156). Gemeinsam mit dem humanistischen Interesse am menschlichen Körper und seinen Proportionen wird es wohl eine Mischung aus beidem sein, zumal sich die Gesellschaft und ihre Rollenbilder in einem, für die zeitgenössischen Empfindungen, radikalen Wandel befinden.

³²² Priedl/Guth 2012, S.14.

³²³ Priedl/Guth 2012, S.15.

den für viele liebsten Zeitvertreib dar.³²⁴ Weiters waren die Wälder und Wiesen rund um die Städte der Kontrolle durch die Obrigkeit entzogen, und somit der ideale Platz für ein Stelldichein. Es lässt sich wohl auch heute leicht nachvollziehen, dass Menschen, die in ihrem „normalen“ Leben ständig unter Beobachtung standen - sei es durch Dienstboten oder die Familie - oder die in ihrem Wohnort, ihrer Stadt bekannt waren, sich danach sehnten, auch einmal unbeobachtet zu bleiben. Der antike Topos des *locus amoenus* wird hier aufgegriffen – eine ideale Landschaft, die zum Lustwandeln einlädt und einen die Sorgen des Alltags für ein paar Stunden vergessen lässt. Ein Ort, an dem man nicht gestört wird und sich den ersehnten Vergnügungen hingeben kann, erfüllt mit Liebe und Musik.³²⁵ Eine paradiesische, wenn auch eigentlich unerreichbare Vorstellung³²⁶ - eine frühe Form des Eskapismus. Die Darstellung höfischer Liebesgärten - Orte der Erholung im Grünen umgeben von Blumen, Früchten und Vogelgezwitscher - wie sie beispielsweise Guillaume de Loris in seinem *Roman de la rose* beschreibt (Abb.18),³²⁷ wird zum Leitbild. Die sich darin vergnügenden Personen (oftmals Paare) werden auch dem nicht adeligen Bürgertum, das ständig versucht, sich dem Adel und dessen Lebensweise anzunähern, durch das neue Medium Druckgraphik tatsächlich näher gebracht. Der von Meister E.S. stammende „Große Liebesgarten“ (Abb.19) lehnt sich an diesen Vorbildern der Buchmalerei an. Die Wiedergabe zeitgenössischer Kleidung und Frisuren, der mit Mauern vor neugierigen Blicken geschützte Garten, das entspannte und lustige - im Fall des Meisters E.S. fast frivol anmutende - Beisammensein der edlen Damen und Herren im Gestalterischen sowie der noch nicht ideale Umgang mit der Raumtiefe sind die vielleicht auffallendsten Gemeinsamkeiten. Als eine Weiterentwicklung dieser Bildgattung kann nun das Motiv „Liebespaar in der Natur“ gesehen werden. In dem Blatt „Liebespaar auf der Rasenbank“ (Abb.20) von Meister E.S. sitzt ein Pärchen auf einer Rasenbank - bemerkenswert ist die mit großer Liebe zum Detail ausgeführte, die Bank umgebende Vegetation - und kommt sich näher, als es Anstand und Sitte eigentlich zulassen würden. Er rückt an sie heran, sie setzt sich nur spielerisch zur Wehr.

Die Darstellung eines „Ungleichen Paares“, die sich auch mit Lust und (sexuellem) Verlangen auseinandersetzt, nimmt einen weiteren Entwicklungsschritt in der Verbildlichung der Liebe ein. Hier ist das satirische Moment herausgestellt, handelt es sich doch um die Verbildlichung einer durchaus üblichen gesellschaftlichen Praxis: dem sehr großen Altersunterschied bei verheirateten Paaren. Eine mehrfache Verheiratung war üblich, stellte doch jede Ehe eine besonders große Gefahr für die Frauen dar - jede Schwangerschaft, jede Geburt, jedes Wochenbett konnten den Tod bedeuten, sodass Männern oftmals eine zweite oder sogar dritte Ehe mit um vieles jüngeren Frauen eingehen. Diese in Druckgraphiken kritisch hinterfragte oder lächerlich gemachte Praxis, die bei Frauen seltener

³²⁴ Verdon 2011, S.119.

³²⁵ Brakensiek (Hrsg.) 2010, S.15.

³²⁶ Brakensiek (Hrsg.) 2010, S.16.

³²⁷ Verdon 2011, S.120.

aber doch vorkam³²⁸, nennt Dinge wie Käuflichkeit der Liebe, Geldheirat oder schlicht Pragmatismus auf der Suche nach dem Glück beim Namen und zeigt damit ein besonders realitätsgetreues Sittenbild seiner Zeit.

Das Ideal der Liebe in ihrer reinen und tugendhaften Form, das bereits erotische Elemente beinhaltet, prägte das mittelalterliche Bild der Liebe. Dazu im Gegensatz steht die im Christentum vorherrschende Prüderie mit ihrer Verdammung von Schönheit, Liebe und Lust im Allgemeinen- ganz besonders in Bezug auf die Weiblichkeit. Der Umgang mit dem Weiblichen ist im 15. Jahrhundert noch amüsiert und belustigt, in Genreszenen wird die Frau und ihre (eventuellen) Verführungskünste zwar moralisierend aber nicht bedrohlich dargestellt.³²⁹ Themen wie die „Weibermacht“ und der „Kampf um die Hose“ illustrieren beispielhaft auch die gesellschaftlichen Entwicklungen der Zeit, die der Frau mehr „Macht“ innerhalb eines Betriebes oder der Familie zugestehen. In diesem Zusammenhang sind, laut Bonnet, auch die neu aufkommenden Motive wie Hexen, Weibermacht und die Kausalkette Frau - Lust - Tod einzuordnen, die außerhalb der deutschsprachigen Regionen mit dieser negativen Konnotation keine Äquivalente aufweisen. Diese für das weibliche Geschlecht in weiterer Folge katastrophale Verknüpfen von Weiblichkeit, Verführung und daraus resultierendem Unheil lassen ein hochgradig misogynies Frauenbild salonfähig werden, das bereits in der christlichen Religion - im Speziellen in den Schriften des Augustinus - seine Ursprünge hat.³³⁰ Die Angst vor der weiblichen Sexualität und ihrer Anziehung für Männer lässt diese die Frau als gefährlich deuten.³³¹ Dabei kommen auch besonders perfide Rollenumkehrungen vor, so wird aus dem *exemplum virtutis* Lucretia eine Verführerin - die Frau ist nicht mehr das Opfer des (männlichen) Sittenverfalls, sondern dessen Ursache.³³²

Während die weibliche Nacktheit in Italien schon 150 Jahre bevor Dürer derlei Darstellungen auf den Markt bringt als Inbegriff des Schönen galt, ist sie nördlich der Alpen vorwiegend negativ konnotiert. Die antik-mythologischen Gestaltungsprinzipien, die sich in der Darstellung der Venus als Göttin der Liebe oder in der Fortuna manifestieren, drängen zwar auch nördlich der Alpen in die Kunst, stehen jedoch oft für *luxuria*, *superbia*, *voluptas*, *vanitas* oder *lascivia* und werden von der Kirche als schlecht für die Seele dämonisiert. Die Assoziation von weiblicher Sinnlichkeit mit dem Schlechten zeigt sich jedoch nicht nur in Bildern, die mit Nacktheit spielen. Dürers „Der Spaziergang“ (Abb.21) verknüpft das erotische Sujet des geheimen Liebestreffens mit dem der Vergänglichkeit sowie den zuvor genannten Begriffen wie *vanitas*, *superbia* oder *voluptas* und führt es dadurch in eine höchst

³²⁸ So war es auch nicht unüblich, dass ältere Frauen- zumeist Witwen- einen jüngeren Mann heirateten. Vor allem in Handwerksbetrieben war die Ehe der Witwe mit einem Gesellen ihres verstorbenen Mannes zum Weiterführen des Betriebs üblich.

³²⁹ Bonnet 2010, S.42.

³³⁰ Bonnet 2010, S.41.

³³¹ Bonnet 2010, S.43.

³³² Bonnet 2010, S.47.

moralisierende Sphäre. Während der Meister E.S. sich und sein Publikum noch primär amüsieren wollte, verknüpft Dürer die aufkommende Hinwendung zu Moral und Sittlichkeit mit seiner Vorliebe für Landschafts- und Kostümdarstellung. Somit muss ein Druck Ende des 15. Jahrhunderts nicht unbedingt mit dem Element der Nacktheit aufwarten, um mit Liebe, Lust und Moralvorstellungen zu spielen, noch ist es möglich auch mit wenig Haut viel auszusagen. Dies sollte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts ändern.

Bei derlei vielfältigen Darstellungen von Liebe, Begehren, Lust und Leidenschaft bleibt immer die Frage, in welchem Verhältnis Eskapismus, Satire oder moralisierende (Gesellschafts-)Kritik einander gegenüberstanden. Der Interpretationsspielraum ist in diesen Werken außergewöhnlich groß, Begriffe wie „verbotene“, „lächerliche“ oder „gesellschaftlich problematische“ Liebe spielen ganz bewusst mit den Empfindungen der Menschen. Für jeden Charakter kann eine andere Bedeutung im Vordergrund stehen, eine ältere Matrone mag sich über die Unschicklichkeit des Benehmens echauffieren, ein älterer Mann könnte sich bei seinen eigenen Sehnsüchten ertappt fühlen. Der Witz besteht in der Ambivalenz der Bedeutungen, dem Betrachter werden die eigenen Gedankengänge nicht vorgeschrieben. In gewisser Weise wird ihm also selbstständiges Denken zugetraut. Er mag all diese Elemente – und noch manch andere wie Neid oder Voyeurismus - empfunden haben, dennoch spiegeln diese Bilder ein eindeutiges Verlangen, geradezu ein Bedürfnis, nach Liebe und dem damit einhergehenden, wenn auch oft nur kurzen, Glücksgefühl wider.

3.2.2. Formen der Liebesdarstellung in den Illustrationen der ausgewählten Werke

Das persönliche Glück in der Liebe zu finden, ist eine Vorstellung, die vor allem durch die Zeitalter der Empfindsamkeit und der Romantik geprägt wurden. Lieben bedeutet in diesem Zusammenhang zu schmachten, zu leiden, sich selbst ganz dem Objekt der Begierde hinzugeben und sich dabei möglichst um sich selbst zu drehen. So ist die romantische Liebe zumeist auch mit einer großen Portion Egoismus und Selbstbeweihräucherung verbunden. Die Parallelen zu der zuvor näher erläuterten Form der idealen mittelalterlichen Liebe sind augenfällig - Liebe ist eine geistige Verbindung, eine schematische Gegenüberstellung von Angebeteter und Anbetendem sowie das - zuweilen unerfüllte - Begehren des Unerreichbaren.

Doch wie in allen anderen Dingen auch entspricht dieses Ideal nur sehr beschränkt der Realität, in der die Menschen ihrer Zeit leben. Die teilweise unbewusste Suche nach Liebe und einer Möglichkeit, diese zu empfinden oder einem Menschen, der dieses Bedürfnis zu stillen in der Lage ist, ist Teil jeder menschlichen Existenz. Doch die beginnende Neuzeit stellt andere Prioritäten in den Vordergrund. Sie ist am praktischen Nutzen aller Dinge interessiert - abstrakte Ideale zählen da nicht dazu. Die Liebe ist maßlos, leidenschaftlich und unvernünftig, sie hat absolut nichts mit dem ökonomischen Zeitgeist zu tun, der beginnt um sich zu greifen. Im Folgenden werden die „ehrbaren“ Wege der Liebe

- Brautwerbung und Hochzeit - sowie die gesellschaftlich und moralisch fragwürdigen Wege, die sich mit dem Thema auseinandersetzen, voneinander getrennt betrachtet. Zuerst sollen die Illustrationen betreffend Brautwerbung und Hochzeit, dann die weiteren behandelt werden.

Doch ist es nun wirklich Liebe, die gesucht wird oder vielmehr ein Weg, Lust zu empfinden und mit deren Befriedigung die eigenen Eitelkeiten zufriedenzustellen? Oder ist es doch das Streben danach, die eigene Einsamkeit zu überwinden und die Möglichkeit zu haben, den Tücken der Fortuna nicht alleine gegenüberstehen zu müssen?

Was für den heutigen Zeitgenossen *das* Symbol für gegenseitige Liebe, Treue und Verbundenheit darstellt - die Ehe - ist zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein zumeist unter dynastischen, ökonomischen oder sozialen Gesichtspunkten geschlossener Vertrag, der den größtmöglichen Vorteil für beide Parteien heraus schlägt und dabei keine Rücksicht auf persönliche Vorlieben, Wünsche oder Gefühle nimmt. Ehe und Liebe gehen nicht automatisch Hand in Hand, sie mag in manchen Fällen mit der Zeit gewachsen oder in seltenen Fällen wie ein Blitz eingeschlagen haben³³³, doch einander bedingen mussten sie nicht.

Eine typischere Form der Brautwerbung wird im *Fortunatus* beschrieben. Fortunatus hat sich nunmehr wieder in Famagusta niedergelassen, dort einen großen Palast und eine Kirche gebaut und sucht nun nach einer wohlgeborenen Gemahlin. Dies kommt dem König zu Ohren, der einen Grafen seines Hofes, den er sehr schätzt, darauf aufmerksam macht und ihm rät, Fortunatus seine drei Töchter vorzustellen, sodass er eine erwählt. Doch der Graf ist skeptisch:

„Der graff was nitt fast mechtig/ noch sprach er/ „herr künig/ ob er meiner tochter ain begerte/ wollten ir mir es radten er hat weder land noch leüt [...] so secht ir wol er hat vil gelts verpauen das kainen nutz tregt [...]““³³⁴

Erst als der König seine gute Meinung über Fortunatus kundtut, ist der Graf überzeugt und schickt seine drei Töchter als Hofdamen der Königin an den Hof, damit sie Fortunatus vorgestellt werden.

„[...] „Doch so würd ich ym die wal geben/ das er neme weliche er woll/ so wil ich dir zu lieb den heytrat also machen/ das du kain heyratsgelt bedarffest geben/ Mußt man aber etwas geben/ so will ich es selb geben [...]““³³⁵

Tatsächlich werden die Mädchen in den Hofstaat der Königin aufgenommen und als Fortunatus an den Hof gerufen wird, unterbreitet ihm der König den Vorschlag, eines der Mädchen zur Braut zu

³³³ Ein solches berühmtes Beispiel ist die Ehe zwischen Kaiser Maximilian I. und seiner ersten Ehefrau Maria von Burgund. Zwischen beiden soll es bereits bei ihrer ersten Begegnung „gefunkt“ haben, sodass aus der ursprünglich arrangierten und dynastisch sowie finanziell motivierten Eheschließung eine Liebesheirat wurde.

³³⁴ Roloff (Hrsg.) 1996, S.83.

³³⁵ Roloff (Hrsg.) 1996, S.84.

nehmen. Fortunatus willigt ein und wird, begleitet von seinem Diener Lüpoldus, den drei Damen vorgestellt.

„Also sagt der künig/ „lassen mir kommen die drey junckfrawen Gemianam / Marsepam und Cassandram“/ sy stunden bald auff und giengen durch den sal [...] thatten sy dem künig dreymal reverentz und knyeten für den künig nider [...] Der künig hieß sy auffsteen das sy auch theten.“³³⁶

Die Brautwerbung wird nicht aufgrund persönlicher Sympathie oder gar Liebe aufgenommen, es ist schlicht eine (gesellschaftliche) Notwendigkeit, dass sich ein reicher Mann anständig vermählt.³³⁷

Dass der König persönlich als Kuppler auftritt, ist für den von Fortuna begünstigten Fortunatus als Sohn einer verarmten Adelligen eine besondere Ehre, sodass er sich, selbst wenn er wollte, nicht weigern kann, dem Wunsch des Königs nachzukommen.

In einem durch zwei schlichte Wände umschlossenen Raum sind der König, Fortunatus mit Lüpoldus sowie die drei Jungfrauen ganzfigurig wiedergegeben (Abb.22). Der König, ein bärtiger Mann, sitzt mit einem pelzbesetzten langen Mantel und einer Krone auf dem Haupt auf einem Thron mit ausladender Rückenlehne vom Betrachter aus am linken Rand des Druckes. Von ihm aus links stehen Fortunatus - ebenfalls in einem langen pelzbesetzten Umhang und mit einem Hut reich und elegant gekleidet. Zwischen beiden, jedoch perspektivisch nach hinten versetzt, steht Lüpoldus, der seinen Blick auf seinen Herrn Fortunatus gerichtet hat. Dieser wendet sich an die drei jungen Frauen zu seiner linken, die ihm und dem König nebeneinander stehend gegenüber platziert sind, und scheint sie genauer in Augenschein zu nehmen. Sie sind elegant jedoch züchtig in hochgeschlossenen Kleidern und mit das Haar bedeckenden Hauben dargestellt. Die Frauen sind nicht individualisiert, es erschließt sich durch ihr Aussehen - beziehungsweise die fehlende Beschreibung dessen im Text, sie werden lediglich als schön beschrieben - nicht, wer hier wen verkörpert.

So wird Fortunatus den drei Damen vorgestellt, um sich für eine von ihnen zu entscheiden. Der Text erklärt weiter, dass der König den Jungfrauen je eine Frage stellt, die sie beantworten. Danach berät sich Fortunatus im Geheimen mit Lüpoldus und entscheidet sich schließlich für die jüngste Tochter Cassandra als zukünftige Ehefrau. Dies wird jedoch nicht mehr bildlich dargestellt.

Auch, wenn die Situation eine andere ist, lassen sich Parallelen in Darstellung mit der zuvor beschriebenen Szene des Kennenlernens von Reymond und Melusine (Abb.12) erkennen. Die

³³⁶ Roloff (Hrsg.) 1996, S.86.

³³⁷ Gut 300 Jahre später hat diese Tatsache nichts von ihrer Aktualität verloren. Jane Austen eröffnet (wenn auch mit einer gewissen Portion Ironie) ihren Roman *Pride and Prejudice* mit einem der berühmtesten ersten Sätze der Weltliteratur: „*It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.*“

Brautwerbung findet in *Melusine* wie bereits erklärt in einem anderen Kontext statt, dennoch ist die bildliche Gestaltung und die Anordnung der Figuren - wenn auch eine Reduktion in der Zahl stattfindet - ähnlich. Der große Fortschritt in der Darstellung der Perspektive und der Proportionen ist von entscheidender Bedeutung. Die fehlende Farbigkeit in *Fortunatus* wird durch die realitätsgetreue Darstellung wettgemacht.³³⁸

Nach der Brautwerbung und dem Einholen des Einverständnisses ist die Hochzeit als feierliche Zeremonie der Moment, in welchem beide Seiten ihr Einverständnis dafür geben, nicht mehr voneinander getrennt zu sein. Da jedoch weder von Liebe oder gegenseitiger Zuneigung³³⁹ die Rede sein kann, wohnt diesem Vorgang hauptsächlich eine geschäftliche Komponente inne. Die Hochzeit ist ein sakraler Akt und ihm kommt als einem von der Kirche durchgeführten Vorgang besondere Bedeutung zu.

„Sie wurden dann in der Kapelle nach der Messe in einer schönen Zeremonie getraut; und der Graf auf der einen Seite geleitete die Braut aus der Kapelle [..]“³⁴⁰

In einem durch Steinplatten am Boden, seitliche Gewölbe und besonders durch den links vom Betrachter aus platzierten Altar mit dazugehörigen Kleinodien wie Kelch und Hostienschale als Kirche gekennzeichneten Raum sind sieben ganzfigurig wiedergegebene Personen versammelt (Abb.23). Diese sind auf drei Ebenen aufgeteilt. Im Vordergrund sind Reymond - wieder in rosa Hosen, Wams und Hut - und Melusine - ebenfalls in ihrem blauen eleganten Kleid mit langer Schleppe und Doppelhennin - zu sehen. Der mittig zwischen ihnen platzierte Bischof in vollem Ornat ist gerade im Begriff, beider linke Hände zusammenzuführen. Links neben dem Bischof steht eine elegant in roten Hosen, blauem Wams und roten Hut gekleidete männliche Figur. Auf der Seite von Melusine sind

³³⁸ Die beiden Ausgaben, die im Abstand von circa 30 Jahren veröffentlicht wurden, stehen exemplarisch für die zuvor in Kap. 2.2 näher beleuchtete Entwicklung in der Buchillustration an der Wende zum 16. Jahrhundert. Während die Kolorierung verschwindet, werden in technischer und perspektivischer Form der Darstellung enorme Fortschritte hin zu einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung getan.

³³⁹ Es kann maximal von Gefallen oder Sympathie gesprochen werden, da beide einander (im Falle von Fortunatus und Cassandra sowie Melusine und Reymond) nur einmal gesehen haben. Beide Male wohnt der Brautwerbung/ Hochzeit außerdem das Element eines Handels bzw. des Tausches inne. Reymond dankt Melusine für ihre Hilfe damit, dass er ihre Forderung nach der Heirat erfüllt. Fortunatus gehorcht dem König und übersendet seinen Schwiegereltern im Tausch für ihre Tochter eine große Summe, die das Herz seiner zukünftigen Schwiegermutter umgehend erweicht: „*Nun was die graffin unmütig das Fortunatus die jüngsten tochter genomen het/ [...] do ir aber Lüpoldus die tausent ducaten in iren geren [Schoß] schutt do ließ sy den unmüt faren [...]*“ (Roloff (Hrsg.) 1996, S.90).

Hier zeigt sich deutlich die Heiratspraxis der Zeit und der für Fortunatus und den beginnenden Kapitalismus essentielle Leitspruch „Geld regiert die Welt“. Dennoch kommt die adelige Gesinnung in der Person der Schwiegermutter einige Zeilen später noch deutlich zum Tragen: „*wiewol der braut mûter sach daz alle ding kostlichen zugiegen noch geviel es ir nichts so er nitt aigen land noch leüt het. Und sagt das irem herren/ graff Nimian/ der sprach/ „bekümmer dich nit/ ich hoff er versech unser tochter nach eeren.“*“ (Roloff (Hrsg.) 1996, S.93). In der Figur der Schwiegermutter tritt der schwelende Konflikt zwischen althergebrachtem Adel, der sich auf Landbesitz gründet und dem „neureichen“ Geldadel besonders anschaulich hervor.

³⁴⁰ Schnyder/Rautenberg 2006, S.39.

hinter ihr noch zwei Damen - die eine halbfigurig, die andere nur als (unvollständiges) Brustbild - zu sehen. Beide sind, soweit dies zu sehen ist, elegant gekleidet, haben blonde hochgesteckte Zöpfe und tragen modische Hüte. Hinter den Herren ist noch eine männliche Figur mit einem der italienischen Renaissance-mode entlehnten Turban zu sehen, deren linkes Bein in blauen Hosen neben dem Bischof hervorlugt, unnatürlich lang und falsch platziert wirkt.

Da es sich bei *Melusine* um ein in Auftrag gegebenes, genealogisches Werk handelt, sind Hochzeiten einzelner Familienmitglieder, die durch ihre Verbindungen mit anderen Königshäusern ihren Anspruch auf Herrschaft zu legitimieren suchen, von großer dynastischer Bedeutung. So finden sich vier Hochzeitsdarstellungen von vier Söhnen der Melusine: Uriens (Abb.24), Gyt (Abb.25), Anthoni (Abb.26) sowie Reinhart (Abb.27) machen vorteilhafte Partien und heiraten in andere Herrscherhäuser ein. Die dabei verwendete Bildformel bleibt immer jene der Darstellung der Heirat zwischen Reymond und Melusine. Vor einer kleinen Menge an Gästen, nach dem *pars pro toto*-Prinzip, wird das Brautpaar durch einen geistlichen Würdenträger - mit seiner Mitra als Bischof gekennzeichnet - getraut. Das Zusammenführen der Hände durch den Bischof besiegelt dabei die Eheschließung, somit ist der Betrachter der Drucke im entscheidenden Moment zugegen und wird Zeuge des Ereignisses mit seinem legitimierenden Charakter.

Wieder lässt sich zwischen *Fortunatus* und *Melusine* ein großer Unterschied in den Mentalitäten ausmachen, wie es bereits zuvor angeklungen ist. Fortunatus erwählt seine Braut Cassandra und feiert mit ihr in seinem neuen Palast Hochzeit. Anders als in *Melusine* ist dieses Ereignis jedoch nicht bildlich wiedergegeben. Vielmehr geht es in der Beschreibung um das wunderbar ausgerichtete Hochzeitsfest, das von Geld und Geschmack zeugte. Die kirchliche Trauung von Fortunatus und Cassandra spielt auch im Text eine untergeordnete Rolle, ja sie wird nur kurz - „und als nun am ampt vollbracht ward“³⁴¹ - erwähnt. Die Morgengabe und ihr Wert hingegen werden, wieder mit dem Verweis auf die Vorbehalte des Adels gegenüber den „Neureichen“, genau beschrieben:

„Fortunatus sprach/ „ich hab weder land noch leütt/ ich will ir geben fünff tausent bar ducaten. Darumb kauffen ir ain schloß oder ayn statt daruff sy versorgt sey.“ [...] der tzaltte sy bar und ward der kauff also beschlossen unnd die brieffe angegeben [...]“³⁴²

Die Kirche und ihre Riten sind zu einer Formalität ohne tiefere persönliche Bedeutung für Fortunatus und den zeitgenössischen Leser geworden. Das Rechtfertigen des eigenen Reichtums und des damit einhergehenden Anspruchs auf eine hochwohlgeborene Tochter als Braut steht für Fortunatus an oberster Stelle. Der Autor schenkt außerdem der genauen Beschreibung des Festes, wie schön und

³⁴¹ Roloff (Hrsg.) 1996, S.93.

³⁴² Roloff (Hrsg.) 1996, S.93.

edel und fast schon verschwenderisch es ausgestattet ist, viel Aufmerksamkeit - erneut ein Hinweis auf den Anspruch des reichen Bürgertums, sich dem Adel in Lebensführung und Daseinskultur anzunähern. Dabei spielt die Kirche keine Rolle, im Gegenteil, ihr Festhalten an der bestehenden, sich aber zusehends verändernden (Gesellschafts-)Ordnung hat für das Glückskind Fortunatus, der sein Glück zu allem Überfluss auch noch einer heidnischen Göttin verdankt, keine Bedeutung.

An späterer Stelle wird in *Fortunatus* noch eine weitere Vermählung beschrieben. Diese findet jedoch bereits nach dem Tod des Titelhelden statt und betrifft Prinzessin Agrippina, eine Königstochter, mit welcher der Sohn des Fortunatus, Andolosia, seine „Streitereien“ austrägt. Nach mehreren im Buch näher beschriebenen Episoden der beiden wird ihrem Vater von Boten des Königs von Zypern dessen Hand zur Vermählung mit Agrippina angetragen. Die Besonderheit dieser Episode besteht im Umgang und der Beschreibung der tieftraurigen, skeptischen und emotionalen Gefühlsregungen der Beteiligten - insbesondere Agrippinas. Doch als gute Tochter beugt sie sich dem Willen des Königs und stimmt der Ehe zu. Während in der Episode der Eheschließung von Fortunatus und Cassandra keine Zeit an Gefühle verschwendet wurde, kommt die volle emotionale Tragweite einer arrangierten Ehe in der Figur der Agrippina zum Ausdruck:

„Nam die edel künigin [Agrippina] urlob von irem herren vatter unnd künig und von ir fraw müter der künigin [...] und knyet nider für irn vatter und in groÿssen seüfftzen mitt waynenden augen sprach sy / „ich beger eüweren segen/ wann ich mich yetzund von eüch schaiden muß/ unnd waiß das ich eüch unnd meine fraw müter nymmer mer gesehen mag.““³⁴³

Sie wird in ein fremdes Land geschickt ohne die Aussicht ihre Eltern und ihre Heimat je wiederzusehen und ohne die Sicherheit, in der Fremde ein glückliches Leben unter Freunden führen zu können. Die Prinzessin hat jedoch Glück. Als sie mit ihrem Gefolge in Zypern ankommt und mit allen Ehren empfangen und zu ihrem Bräutigam gebracht wird, steht sie einem jungen und gutaussehenden Mann gegenüber.

„und als sy der jung künig entpfienge/ so bald yn Agripina ansach/ gedachte sy dem bild nach so man ir fürgehalten het/ wie das es der jung künig war der ir gemahel sein solt/ und mit ainer schonen gebard und ainem frohlichen angesicht und mit zuchtigen worten/ dancket sy dem künig.“³⁴⁴

In einem nicht näher definierten Raum sind fünf Figuren ganzfigurig wiedergegeben (Abb.28). In der Mitte stehen einander die Braut links und der Bräutigam rechts gegenüber. Beide sind vornehm gekleidet, Agrippina mit einem Kleid mit Schleppe und einer Haube, der Bräutigam mit modischem

³⁴³ Roloff (Hrsg.) 1996, S.179.

³⁴⁴ Roloff (Hrsg.) 1996, S.181.

Rock und Kragen, er wird jedoch durch kein Attribut als König ausgezeichnet. Zu seiner linken steht ein ebenso modisch gekleideter Herr mit einem mit einer langen Feder geschmückten Barett, die Hände leger auf sein an der Hüfte befestigtes Schwert gelegt. Rechts hinter der Braut steht eine ebenfalls elegant gekleidete Dame mit einer großen Haube. In der Mitte des Blattes, zwischen dem Brautpaar steht ein bärtiger alter Mann mit langem Umhang und Hut, der im Begriff ist, die rechten Hände der Brautleute zusammenzuführen.

Tatsächlich ist diese Szene, so wie sie in diesem Blatt dargestellt ist, nicht im Text beschrieben. Es wird zwar davon gesprochen, dass Agrippina vom König - ihrem zukünftigen Gatten - empfangen wird, sowie dass zahlreiche Gäste zur Hochzeit kommen, die Verehelichung selbst wird jedoch nicht erwähnt. Vielmehr werden die Hochzeitsgeschenke, der teure Wein, der ausgeschenkt wurde und die Länge der Hochzeitsfeier näher beschrieben. Was nun hier genau dargestellt ist, bleibt somit der Fantasie des Betrachters/ Lesers überlassen. Womöglich ist in der Mitte Agrippinas Vater dargestellt, der durch sein Einverständnis zur Vermählung die jungen Leute - im übertragenen Sinne - zusammenführt. Für diese Form der Interpretation würde sprechen, dass er nicht durch Kleidung oder Kopfbedeckung als geistlicher Würdenträger gekennzeichnet ist und der Raum, in welchem die Handlung vollzogen wird, nicht näher ausgeführt wurde, da diese Szene so nie stattgefunden hat. Erneut zeigt sich, dass für den Autor des Fortunatus die sakralen Riten, die zu einer Eheschließung gehören, nur eine marginale Rolle spielen. Es geht vielmehr darum, die Feierlichkeiten, Geschenke und das „Drumherum“ - teilweise in der Manier eines Klatschreporters - zu beschreiben. Hier geht es nicht mehr wie im Fall des Fortunatus um die Rechtfertigung der Heirat vor der Leserschaft, schließlich sind beide Brautleute von höchster adeliger Herkunft, sondern es geht um die Lust am „Schauen“. Die Vorstellung an einem so prunkvollen, gesellschaftlichen Ereignis teilzuhaben, zumal wohl kaum einer der Leser jemals in seinem Leben selbst Teil einer solchen Gesellschaft werden würde, macht den Reiz für die Leser/ Betrachter aus.

Der bereits erwähnte Anspruch auf Herrschaft und der damit einhergehende legitimierende Charakter der *Melusine* zeigen sich im Besonderen in der bildlichen Darstellung des Ehevollzugs zwischen Reymond und Melusine. Da sie nun getraut wurden, erinnert Melusine ihren Gatten noch einmal ein sein Versprechen und verspricht ihm,

„[...] dass es dann dir an Glück, Besitz, Segen noch Ehrungen nie fehlt [...] Brächest du aber Versprechen, Eid, Ehre, so würdest du grosse Not und Mühe leiden und Kummer einhandeln und um deine Leute und dein Land kommen und mich dazu verlieren und nicht mehr finden noch weniger wieder bekommen.“³⁴⁵

³⁴⁵ Schnyder/Rautenberg 2006, S.45.

Er schwört ihr erneut, sich an seinen Eid zu halten.

„Und damit ich die Sache kürzer mache: Do hatten die Zwei so liebevollen Umgang miteinander, dass Melusine in der gleichen Nacht mit einem kleinen Sohn schwanger wurde.“³⁴⁶

Auf einer durch den grünen Untergrund als Landschaft gekennzeichneten Ebene steht ein großes Bett mit Baldachin (Abb.29). Unter einer roten Decke liegen Reymond und Melusine nebeneinander. Beide sind in Anbetracht der Situation und, da sie bis zu den Schultern zugedeckt sind und ihre Haut sichtbar ist, nackt. Melusine trägt jedoch - vermutlich aus Gründen der Identifikation - immer noch ihren Hut. Vom Betrachter aus links neben dem Bett stehen vier Personen, von diesen dem Paar am nächsten steht eine durch Mitra und Ornat als Bischof gekennzeichnete männliche Figur, die im Begriff ist, das Brautbett zu segnen. Neben diesem steht eine elegant gekleidete Dame des Hofes in einem blauen Kleid und mit einem weißen Hennin. Hinter dieser sind noch zwei Zeugen anwesend, eine Dame mit hochgebundenen, blonden Zöpfen sowie ein Mann mit rotem Hut und grünem Umhang.

Auch wenn das Brautpaar einander in Sympathie - von Liebe zu sprechen, wäre verfrüht - zugetan ist, die erste Nacht miteinander zu verbringen, ist angesichts des verbildlichten Vorganges kein privates oder gar intimes Ereignis. Wie auch der Vorgang der Brautwerbung und der Eheschließung entspricht „das erste Mal“ des Paares einem festgeschriebenen Ritual³⁴⁷, das sich zwar regional unterschied, im Großen und Ganzen jedoch ähnliche Vorgänge beschreibt. Während man Reymond durchaus einen neugierigen Gesichtsausdruck attestieren kann, bleibt jener von Melusine unverändert.³⁴⁸ Der Künstler weist eine gewisse Liebe zum Detail und den zu realen Gegebenheiten auf, der Nachttopf unter dem Bett, der besonders prominent platziert ist, ist für die Szene nicht von Bedeutung, entlockt dem Betrachter jedoch ein Schmunzeln.

Mit der Brautwerbung, der Eheschließung und der Hochzeitsnacht sind die „ehrbaren“ Wege zur zwischenmenschlichen Liebe nun bereits näher beleuchtet worden. Doch wie in so vielen anderen Dingen ist das Verbotene, das Gefährliche und Verruchte viel lehrreicher und interessanter, als man zugeben mag. Hier kommen nun der Begriff „Lust“ und „Erotik“ ins Spiel. Durch die bereits erwähnte, mit Augustinus einkehrende moralische Bewertung/ Ablehnung der fleischlichen Liebe erfindet das

³⁴⁶ Schnyder/Rautenberg 2006, S.45.

³⁴⁷ (Juristische) Beschreibungen der Hochzeitsnacht sind recht häufig überliefert, auch in Rechtstexten wird auf die Bedeutung, die Folgen und den Vorgang an sich eingegangen. Die Wichtigkeit der „korrekten Durchführung“ - oft vor Zeugen - ist offenkundig, da die Ehe danach nicht mehr aufgelöst werden konnte und damit wie ein Rechtsakt bindend war.

³⁴⁸ Dem höfischen Ideal entsprechend sollte dieser wohl Beherrschung, Sittsamkeit und Noblesse ausstrahlen, während er für den heutigen Betrachter eher stoisch-gelangweilt wirkt.

Mittelalter die „höfische Liebe“, die sich auf Spiritualisierung und Ablehnung der Triebe gründet.³⁴⁹ Es darf jedoch vermutet werden, dass im alltäglichen Leben diese idealisierte Form der Liebe nicht vorherrschend war. Die ständige Beherrschung und Unterdrückung, bis hin zum Verdammen und - aus Angst vor dem Fegefeuer - Sich-Ängstigen vor den eigenen Trieben, Leidenschaften und (sexuellen) Bedürfnissen, setzt eine Negativspirale in Gang.

Die Frage, ob und wie Liebes- und Geschlechterbeziehungen aussehen und funktionieren sollen, wird im ausgehenden Mittelalter immer häufiger thematisiert und erfreut sich immer größerer Beliebtheit.³⁵⁰ Erotisierende sowie sexuelle Andeutungen finden besonders in den immer besser und detailreicher ausgeführten Holzschnitten Eingang in das kollektive Bewusstsein der Bevölkerung. Auch Erasmus, der der Narrheit besonders großen Anteil in der Liebespraxis zuschreibt, widmet sich der Liebe und den (sexuellen) Leidenschaften, der daraus folgenden Unbeherrschtheit der Gefühle und den damit einhergehenden menschlichen Unzulänglichkeiten.

„Wo wäre ferner, ich bitte euch, der Mann, der noch Lust hätte, seinen Kopf in das Halfterband der Ehe zu stecken, wenn er, wie die Weisen tun, vorher die Schattenseiten dieses Standes bedacht hätte? Und welches Weib wollte mit einem Manne noch etwas zu schaffen haben, wenn es um die Gefahren und Schmerzen des Gebärens und der Plage des Aufziehens wüsste oder sich kümmerte? [...] Es ist schon so: mein Werk ist jener Rausch, jenes lächerliche Getändel, dem die hochnäsigen Philosophen entstammen - [...] – und die purpureschmückten Könige [...]“³⁵¹

Die Torheit ist für Liebe, Lust und (körperliche) Leidenschaft verantwortlich, sie ist der Ursprung des Menschengeschlechts und der Grund, warum wir überhaupt existieren. Ohne sie und ihre Erfindungen gäbe es die Menschen nicht: sie ist der Ursprung allen Lebens.

„Der Göttervater und Menschenbeherrscher selbst, auf dessen Wink der ganze Olymp erbebt, [...], und muss ganz wie ein Komödiant eine Maske anziehen, der Ärmste, sobald er einmal wieder tun will, was er nicht selten tut? Ein Kindlein zeugen. Den Göttern ebenbürtig sind, wie sie meinen, die Stoiker. [...] Seinen Bart, das Zeichen des Weisen – der Bock führt freilich dasselbe – mag er vielleicht behalten; aber seine hochmütigen Brauen muss er senken, seine gerunzelte Stirn muss er glätten, seine stahlharten Grundsätze muss er fallen lassen und muss eine Weile ein Kindskopf und Narr sein - mit einem Worte: mich, ja mich muss der Weise um Beistand bitten, will er Vater werden.“³⁵²

³⁴⁹ Rieger 2014, S.334.

³⁵⁰ Held/Schneider 1998, S.63.

³⁵¹ Erasmus 2019, S.20.

³⁵² Erasmus 2019, S.19.

In einer Loggia - womöglich in einem Innenhof - treffen sich ein durch seinen langen Bart als alt gekennzeichnete Mann und eine junge Frau zu einem Stelldichein (Abb.30). Der Alte - der Text weist ihn als Philosophen aus - trägt den weiten Mantel und den Hut eines Gelehrten und blickt dem Mädchen in die Augen. Während sie zu seiner Linken auf einer Bank sitzt, scheint er mit dem linken Bein auf der Bank zu knien. Sie trägt ein langes Kleid mit einem auffälligen Ausschnitt, aus welchem ihr Busen hervorblitzt. Er steht leicht erhöht neben ihr und greift mit seiner rechten Hand ungeniert in ihr Dekolleté während sein linker Arm ihr langes lockiges Haar tätschelt.

Holbein bedient sich zur Veranschaulichung der zitierten Textstelle eines für diese Zeit beliebten und dem Alltagsleben entnommenen Motivs: „Das ungleiche Paar“. Es ist ein typisches Beispiel für die intensivere Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Lebenswelt und ihren kleinen und großen Problematiken. Sein Ursprung liegt, wie bereits in 3.2.1 angesprochen, im oftmals extremen Altersunterschied zwischen Eheleuten. Dass ein Mann seine Frau frühzeitig verlor, war durch Schwangerschaft, Geburt, Krankheit oder Unfälle nicht selten. Es überrascht angesichts der mehr oder minder nicht vorhandenen medizinischen Möglichkeiten kaum, dass viele Frauen und auch die Neugeborenen eine Geburt nicht überlebten. Zumeist ist diese Darstellungsform mit einem moralisierenden Fingerzeig sowie einer satirischen Komponente verbunden. Der ältere Mann, der ungeniert das Dekolleté der jungen Frau berührt, wird als lüsterner Greis gezeigt, der nur „das Eine“ will, obwohl dies nicht mehr seinem Alter entspricht. Er macht sich, auch wenn er noch so gelehrt ist, zum Narren, indem er sich mit einem junges Ding, das unmöglich an ihm selbst - vielmehr an seinem Geld oder Status - interessiert sein kann, einlässt.

Hier handelt es sich nicht um die der Minne entsprechende Art, den Hof zu machen. Die sexuelle Komponente ist unübersehbar, man(n) kommt gleich zur Sache. Auf der anderen Seite scheint die junge Frau den Zudringlichkeiten des Alten nicht abgeneigt. Ganz im Geiste der neuen Ökonomie will auch sie - durch ihre körperlichen Reize - das meiste für sich heraus schlagen. Von der sittemäßig abwartenden und keuschen Angebeteten, die wir in Melusine und Cassandra verkörpert sehen, bleibt nicht mehr viel übrig.

Der Betrachter wird zum Voyeur dieser Szene in einer Gesellschaft, die wenig zeigen darf und sich mit Andeutungen zufrieden geben muss, gleichzeitig jedoch die Lust am Beobachten umso mehr verspürt.

„Das ungleiche Paar“ wird im *Lob der Torheit* noch in weiteren Illustrationen als Vorbild genommen. So auch in der die folgenden Zeilen illustrierende Zeichnung (Abb.31).

„Sie [Geistliche] jedoch, stolz auf diese Kindereien, rümpfen die Nase über die anderen, aber auch über einander, [...], wenn eine Kutte anders gegürtet oder etwas dunkler gefärbt ist. [...]

*Noch andere rühren an Geld so wenig wie an Gift – nur an den Becher und an ein Weib zu rühren versagen sie sich mitnichten.*³⁵³

Ein durch seine Kutte und Tonsur als Mönch ausgewiesener Mann zählt mit einem länglichen Gegenstand in seiner rechten Hand die vor ihm liegenden Münzen. Seinen rechten Arm hat er einer sich dicht neben ihm befindenden Frau um die Schultern gelegt. Während er es vermeidet, mit Geld in Berührung zu kommen, umfasst seine rechte Hand begierig die rechte Brust der Frau. Ihr Mieder scheint so fest geschnürt zu sein, dass ihr gesamter Busen herausquillt und sogar ihre Brustwarzen zum Vorschein kommen. Beide fixieren mit ihren Blicken die sich vor ihnen befindenden Münzen, wobei die Frau im Begriff zu sein scheint, ihren rechten Arm nach einigen Münzen - ihrer Bezahlung? - des abgezählten Geldes auszustrecken.

Die in dieser Zeichnung veranschaulichte Doppelmoral sucht selbst im *Lob der Torheit* ihresgleichen. Holbein zeigt in dieser Szene besonders drastisch und unverhohlen das, was Erasmus mit einem etwas verharmlosenden Schleier der Ironie zu mildern sucht. Hier wird wortwörtlich wiedergeben, was der Text dem Leser offenbart - keine versteckten oder allegorischen Hinweise, schlicht die anrühige und entlarvende Wahrheit. Ein Mönch und eine Prostituierte sind vermutlich jene Kombination an Personen, die am wenigsten zueinander passen. Das Motiv des „ungleichen Paares“ wird um eine besonders moralisierende Komponente erweitert. Der zusätzliche Skandal liegt darin, dass es sich um einen Mann der Kirche handelt, der für die für ihn verbotenen sexuellen Dienste bezahlt. Die darin offen angesprochene Kritik am Klerus und seinen Gewohnheiten nur zwei Jahre vor Martin Luthers 95 Thesen zeigt, wie bewusst die der Kirche innewohnenden Probleme in der kollektiven Wahrnehmung der Bevölkerung verankert sind.

*„Steht dein Sinn nach den Freuden der Welt, nun - die Weiber sind die Hauptpersonen in diesem Kapitel, sind mit Leib und Seele den Toren zugetan; [...]“*³⁵⁴

Vor einem Zaun oder einer Wand, hinter welchem eine Baumkrone aufragt, sitzen bei einem reich gedeckten Tisch zwei Figuren (Abb.32). Vom Betrachter aus rechts sitzt ein dicker, angeheiterter Mann, der gerade eine bauchige Flasche gierig austrinkt. Mit der rechten Hand drückt er eine junge Frau mit langen im Wind wehenden Locken an sich. Sie blickt ihn an und greift dabei unter seine Handfläche, die ihren Busen drückt - ob sie versucht, seine Hand zu lösen oder schlicht die ihre in seine zu legen, lässt sich nicht erkennen. Er scheint davon jedoch keine Notiz zu nehmen, er hat sich von ihr weggedreht und muss sich offenbar darauf konzentrieren, die Flasche zu leeren.

³⁵³ Erasmus 2019, S.87.

³⁵⁴ Erasmus 2019, S.106.

Auf den ersten Blick erscheint die Frau nackt, bei näherer Betrachtung deuten die Schraffuren auf ihrem Oberschenkel und ihrem Arm jedoch ein - wenn auch aus sehr dünnem Gewebe gefertigtes - Kleid an. Diese Frage der Nacktheit gibt der Zeichnung eine weitere Form der Pikanterie, zusätzlich zu den Themen Völlerei, Ausschweifung, Gier und sexuellen Verlangens. Holbein pervertiert die Suche nach einem glücklichen Dasein, indem er die von Erasmus angesprochenen Freuden der Welt auf die primitivsten Triebe nach sexueller Befriedigung, Alkohol und (viel) zu Essen reduziert. Gleichzeitig spricht er damit aber dem Großteil jener aus der Seele, die sich in einem harten und oft ungerechten Leben nach einer kurzen Mußestunde sehnen, in der sie sich gehen lassen können und nicht über ihr Daseins nachzudenken brauchen.

So steht diese fast schon obszöne Illustration im Gegensatz zu dem fein-ironischen Text des Erasmus, der mehr mit verstecktem Witz denn mit brachial-drastischen Worten argumentiert. Die Frage nach der Moral bleibt im Geiste humanistischer Anschauungen, wie in den zuvor gezeigten Illustrationen Holbeins, unbeantwortet. Es ist der Leser - in diesem Fall nur ein äußerst geringer Kreis - der sich seine eigene Meinung bilden soll. Die Anlehnung am Zeitgeschmack ist hier nur bedingt als Argument anzuführen, da es sich um ein Einzelstück und ein persönliches Geschenk Holbeins an einen Bekannten handelte, um dessen individuelle Vorlieben in Bezug auf Thema, Motiv oder Szene Holbein vermutlich wusste und sich daran - ebenso wie an seinen eigenen wie auch am Zeitgeschmack - orientierte.

Anders als bei Erasmus ist im *Fortunatus* die Frage der Moral explizit beantwortet. Durch sein leichtsinniges, verschwenderisches und unmoralisches Verhalten wird Fortunatus (gemeinsam mit zwei Kumpanen) um sein gesamtes Geld gebracht und muss sich erneut durchschlagen, bis er eine Anstellung im Haushalt des Kaufmanns Roberti bekommt.

„[...] / fiengen die zwen jungen auch an ire kauffmanschatz zu verkauffen / und loßten bar gelt und des ain michel tail. Darab sy freüd enpfienge / wann sy nit gewon waren mitt parem gelt umb zu geen. Zu denen kam Fortunatus [...] und wurden güt gesellen / und funden geleich ain unnutze rott von buben zu denen sy sich geselten / die wißten die leüt zu zerichten mit schonen frawen mit spilen mitt wolleben / [...] / und wenn ainer ain schonen bullen über kam / so wolt der annder noch ain hübschere habenn / es kostete was es wolt / das triben sy bey ainem halben jar. Do begund es nachnen das sy nit vil bar gelt mer hetten.“³⁵⁵

Der tugendhafte aber naive Fortunatus kommt bei seiner Ankunft in London mit zwei Freunden in schlechte Gesellschaft, die die drei um ihr gesamtes Geld bringt.³⁵⁶ Während die beiden

³⁵⁵ Roloff (Hrsg.) 1996, S.22.

³⁵⁶ „[...] / was alles verthon mit schonen frawen / und die schonen frawen tailten es mit den buben / tailten es so lang und vil byß doch Fortunato noch sinen gesellen kain gelt im seckel belayb / [...]“ (Roloff (Hrsg.) 1996, S.23).

Kaufmannssöhne schließlich wieder nach Hause fahren können - auch wenn man sie, da sie die gesamten Einnahmen aus dem Verkauf ihrer Ware verschleudert haben, wohl nicht besonders freudig empfangen wird - bleibt Fortunatus alleine und ohne eine Münze zurück. Er möchte sie sich von seiner Geliebten leihen, doch die weist ihn ab. Jetzt zeigt sich Fortunatus der wahre Charakter dieser Frau.

„gedacht ym/ ,het ich mein gelt wider ich wolt es nit mer dahyn zu behalten geben‘ und sprach/ „liebs kind send uns umb ain wein/ laß uns doch ains mit ainander trincken“ Sy sprach zu ir magt/ „gang bring ym ain pint bier/ und laß den eßel sauffen.“ das was der danck den er umb sy verdient het.“

Fortunatus zieht schnell die Lehre aus dieser Episode, Frauen sollen - außer seine Ehefrau später - keine Rolle mehr in seinem Dasein spielen. Geliebte, Verführung, schlechte Gesellschaft - der Umgang des Fortunatus und die daraus resultierenden Probleme werden klar moralisch bewertet. Gemäß der Absicht des Autors zu unterhalten aber vor allem auch zu belehren, lernt Fortunatus aus seinen Fehlern. Er muss den Preis für sein Verhalten zahlen, geht dadurch jedoch klüger aus der Situation heraus. Dennoch bleibt in seinem Charakter etwas aus dieser Episode erhalten: Frauen spielen in seinem weiteren Leben - abgesehen von seiner Vernunftehe - keine Rolle mehr.

Auf einer Wiese mit zwei mittig platzierten Bäumen, deren Kronen nicht mehr sichtbar sind, ist eine Figurengruppe zu sehen, die teils eng umschlungen beieinander im Gras sitzt (Abb.33). Das mittig platzierte Paar dreht dem Betrachter den Rücken zu und blickt nach rechts, wo ein weiteres Pärchen nebeneinander liegt, jedoch wird es bis auf Köpfe und Schultern von dem ersten Paar verdeckt. Die Frau stützt sich mit ihrem linken Ellbogen ab und blickt zu ihrem Geliebten, der sich zu ihr herunterbeugt und im Begriff ist, sie zu küssen. Hinter den Bäumen sind zwei weitere Figuren nebeneinander dargestellt, sie sind jedoch vom Betrachter abgewandt und schauen in die Ferne. Links neben der im Gras sitzenden Gruppe steht ein junger Mann - Fortunatus - in zeitgenössisch-moderner Kleidung, auf dem Kopf ein schlichtes Barett. Er sieht zu den Paaren hinunter, die ihn jedoch nicht wahrzunehmen scheinen.

Fortunatus scheint in der bildlichen Szene gerade die Bekanntschaft mit den sich alsbald als schlechte Gesellschaft herausstellenden Männern und ihren Frauen - Zuhältern und ihren Prostituierten - zu machen. Angelehnt an das Motiv des „Liebesgartens“ oder des „Liebespaars in der Natur“ bekommt diese Szene durch die offenkundig unzweideutigen Zudringlichkeiten des rechts liegenden Paares einen moralisierenden Beigeschmack, zumal der Leser sehr bald erfährt, um welche Art von Charaktere es sich handelt.

Der Umgang mit der Liebe ist in allen drei Werken ein anderer. Erasmus sieht die Liebe als riesengroße Torheit an - so wie alles im Leben - und fokussiert sich dabei auf ihre „lächerlichen“ Elemente. Holbein betont in seinen Zeichnungen vor allem die Obszönitäten der Szenen, die im Text angedeutet oder näher ausgeführt werden, jedoch nie ins Obszöne abdriften. Die Geschichte der *Melusine* ist noch tief in den mittelalterlichen Liebesidealen verwurzelt, Werbung, Minnedienst, Prüfung und Verzicht auf offen gezeigte Leidenschaften, sind die Kennzeichen dieser Liebesauffassung. In *Fortunatus* hingegen genießt die Liebe keinen großen Stellenwert. Im Gegenteil, Liebe wird mit schlechten Erfahrungen in Verbindung gebracht, romantische Gefühle mit Schwäche gleichgesetzt, die Erfüllung von Lust mit moralischer Unzulänglichkeit. So unterschiedlich der Umgang mit der Liebe in diesen Werken ist, so ähnlich sind sie sich in ihrer Auffassung über das Verhältnis von Glück und Liebe. Die Ehe zwischen Mann und Frau ist die einzige Möglichkeit, sämtliche Leidenschaften und Bedürfnisse zu kanalisieren und das Miteinander von Mann und Frau gesellschaftlich anerkannt zu gewährleisten. Liebe muss dabei keine tragende Rolle spielen, sie kommt im besten Falle mit der Zeit dazu. Ohne ein gewisses Maß an Torheit, wäre ein solcher Kompromiss ohnehin nicht möglich. Trotz aller Bemühungen sind die Menschen der Zeit um 1500 nicht ganz immun gegen Anflüge von Liebe und Leidenschaft: Gesten wie das An sich ziehen oder das Umschlingen des Gegenübers sind, wie gezeigt wurde, durchaus üblich. Die pragmatisch denkenden Menschen in der Frühen Neuzeit kennen zwar die Verbindung zwischen Fortuna und der Liebe, dennoch lassen sie sich davon nicht besonders beeindrucken - schließlich gibt es viel Wichtigeres auf der Welt.

3.3. Fortuna und die Torheit

Die Begriffe „Weisheit“ und „Torheit“ sind eng miteinander verbunden, ihr dichtes Nebeneinander ist bereits in der Antike ein literarisches Motiv und wird auch als solches von der frühchristlichen Lehre übernommen.³⁵⁷ Torheit oder Narrheit ist ein naturgegebener Zustand eines Ideals, das nicht mit vorgetäuschter Narrheit - wie wir es am Beispiel des Hofnarren kennen - verwechselt werden darf.³⁵⁸ Die Vorstellung des Menschen als Narr, der unterschiedliche Formen der Torheit an den Tag legt, ist in der zeitgenössisch-bürgerlichen Literatur des ausgehenden 15. Jahrhunderts besonders verbreitet, spielt mit dieser populären Vorstellung und begründet das Sujet der Narrenliteratur. Dabei ist in Anlehnung an die Antike die Form der Satire am beliebtesten.³⁵⁹ Diese Form des Moralismus, die sich in diesen satirischen Texten ausdrückt, hat den Anspruch, den Menschen einen Spiegel vorzuhalten und sie so zur Änderung oder Verbesserung ihres Verhaltens anzuleiten.³⁶⁰

³⁵⁷ Nusser 2012, S.328.

³⁵⁸ Nusser 2012, S.329.

³⁵⁹ Wehrli 1997, S.913.

³⁶⁰ Wehrli 1997, S.914.

Das augenscheinlich enorme Interesse des zu bedienenden Publikums an der literarischen Verarbeitung gesellschaftlicher Zustände, moralischer Werte und der Frage, wie sich die abzeichnenden sozialen Veränderungen mit einem neuen, an diese Veränderungen angepassten, anerkannten Werte- und Verhaltenskodex vereinbaren lassen, drücken sich besonders in der großen Beliebtheit gesellschaftlicher Außenseiter aus, die zur gleichen Zeit Warnung und Unterhaltung zugleich sind. Sie sind das Produkt einer anhaltenden Faszination der Bevölkerung für die Torheit. Ein heute noch bekanntes und zu seiner Zeit in ganz Europa verbreitetes solches Werk ist Sebastian Brants *Das Narrenschiff*³⁶¹ von 1494. Obwohl für ihn alle Menschen Narren sind, liegt es in der Verantwortung des Einzelnen, diesen Umstand zu erkennen und den Versuch zu unternehmen, dies zu ändern.³⁶² Dem humanistischen Ansatz entsprechend ist Selbsterkenntnis der erste Weg zur Besserung. Jeder einzelne hat die Möglichkeit, sich - wenn schon nicht von allen, dann zumindest von einigen - Torheiten zu befreien, indem er sich - wie könnte es anders sein - der Religion zuwendet. Vor Gott bleibt der Mensch dennoch ein Narr, denn die göttliche Weisheit ist unerreicht, ein weiser Narr jedoch scheint möglich.³⁶³

Das Non-plus-ultra der satirischen Narrenliteratur gelang jedoch Erasmus von Rotterdam mit seinem *Lob der Torheit*. In diesem formuliert er folgenden Grundgedanken: In der Torheit liegt die wahre Weisheit verborgen, denn nur die Torheit macht die Welt erträglich und das Leben glücklich. Fürchten soll man jene, die sich mit (eingebildeter) Weisheit brüsten, denn diese ist die wahre Torheit.³⁶⁴

Warum die gerade in dieser Zeit die Narrenliteratur ihre größten Erfolge feiert, führt die Forschung auf mehrere Faktoren zurück. Im Allgemeinen wird von einer Identitätskrise gesprochen, die das Bürgertum erfasste und althergebrachte Systeme und Gemeinschaften ins Wanken brachte.³⁶⁵ Ein Narr unterläuft diese Systeme und fasziniert gerade dadurch.³⁶⁶ Den allgegenwärtigen Formen der Torheit steht das Ideal der Weisheit gegenüber - wie es bereits in der inhaltlichen Auseinandersetzung mit *Fortunatus* näher ausgeführt wurde. Die salomonische Weisheit als Ideal des Menschen mag Moral, Wahrheit und Tugend vereinigen, jedoch bleibt sie ein unerreichbarer Zustand.

³⁶¹ In 112 Kapiteln beschreibt der Autor und Drucker Sebastian Brant unterschiedliche Arten von Torheit und bezeichnet mehr oder minder jeden als Narren - über alle Standesgrenzen hinweg (Nusser 2012, S.329). Aufgrund seiner Holzschnittillustrationen ist dieses Werk auch in der kunstgeschichtlichen Forschung von besonderer Bedeutung.

³⁶² Wenn auch an dieser Stelle kritisch festgehalten werden muss, dass Brant der Unterordnung unter Gottes Willen, dem Streben nach einem auf das Jenseits ausgerichteten Leben sowie der Erkenntnis der göttlichen Allmacht den Vorrang zuwies (Nittmann 1986, S.400).

³⁶³ Nusser 2012, S.330.

³⁶⁴ Nusser 2012, S.331.

³⁶⁵ Nusser 2012, S.331.

³⁶⁶ Nusser 2012, S.332.

3.3.1. Darstellungen der Torheit vom Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert

Die Gestalt des Narren ist unweigerlich mit der mittelalterlichen und renaissancezeitlichen Hofhaltung eines Fürsten verbunden. Der Narr gehört zum Hofstaat eines Herrschers und kann sich Freiheiten herausnehmen, die einen gewöhnlichen Höfling durchaus in Schwierigkeiten gebracht hätten. Er treibt boshafte Scherze, erzählt unerhörte Witze und balanciert dabei auf einer unsichtbaren und zuweilen bis zur Unkenntlichkeit verzerrten Grenze des Erlaubten. Dabei ist er oftmals durch körperliche Gebrechen entstellt oder geistig zurückgeblieben. Der Narr hatte die Möglichkeit, sich über jeden lustig zu machen, war gleichzeitig jedoch selbst Ziel höfischen Spotts.³⁶⁷ Wenn auch von manchen Zeitgenossen kritisch beäugt³⁶⁸, ist das Narrenwesen fester Bestandteil höfischer Lebenskultur. Einige Hofnarren wie Hans Kuene von Stocken am Hof Herzog Leopold I. oder Kunz von der Rosen, der Narr Kaiser Maximilian I., finden ihren Weg in die Literatur oder Kunst.³⁶⁹ Von diesem existiert ein Porträt in Form einer Radierung von Daniel Hopfer (Abb.34). Der Narr ist im Stil adeliger oder bürgerlicher Persönlichkeiten seiner Zeit im Brustbild porträtiert. Nach der zeitgenössischen Mode gekleidet und mit einem Barett behütet, blickt der bärtige Hofnarr ernst, fast mürrisch in die Ferne. Hier sehen wir keinen törichten Spaßmacher, sondern einen eleganten und sich seiner Position bewussten Höfling, dem nichts von einer lächerlich erscheinenden Figur innewohnt. Im Gegenteil, der mimische Ausdruck und die Tatsache, dass überhaupt ein Porträt von ihm existiert, spricht für die herausragende Persönlichkeit des Kunz von der Rosen.

Dennoch bleibt eines in der Figur des Narren ausschlaggebend: Er ist eine - in der Literatur allegorische - Figur, die die Fehler und Schwächen der Menschen ohne Rücksicht aussprechen und verurteilen kann.³⁷⁰ Dabei braucht er keine Rücksicht auf Stand, Alter, Geschlecht oder Ansehen zu nehmen, niemand ist vor ihm sicher, er kann seinen Spaß mit allen treiben und kommt - meistens - ungeschoren davon. Die Ähnlichkeit mit der neckenden und zuweilen unverschämten Fortuna ist hier augenfällig. Wie auch sie ist der Narr aus der Gesellschaft des beginnenden Humanismus ausgestoßen, man lacht über andere, die ihm/ihr zum Opfer fallen, hat aber kein Verständnis für seine/ ihre Streiche.

Die Darstellung des Narren orientiert sich an seiner „höfischen“ Aufmachung: die äußeren Zeichen waren ein geschorener Kopf, die mit Schellen behangene Narrenkappe und Narrenkolben.³⁷¹ Diese

³⁶⁷ Petzoldt 1994, S.1.

³⁶⁸ So wird auf den Reichstagen 1495 bis 1575 immer wieder darüber diskutiert und Regelungen festgelegt (Petzoldt 1994, S.3).

³⁶⁹ In Sebastian Münsters *Cosmographia* wird eine Anekdote über den Narr Leopold I. erzählt. Hans Kuene von Stocken soll dem Herzog vor seinem Kriegszug in die Schweiz gesagt haben, jeder wisse wie man in die Schweiz hineinkomme, aber niemand spreche davon, wie man wieder hinauskomme (Petzoldt 1994, S.4). Nach der Niederlage des Herzogs erinnerte sich dieser an die weisen Worte seines Narren und belohnte ihn für seine Ehrlichkeit und Weisheit (Petzoldt 1994, S.5).

³⁷⁰ Petzoldt 1994, S.5.

³⁷¹ Petzoldt 1994, S.1.

Form der Darstellung findet sich in Illustrationen der zeitgenössischen Literatur wieder. In Sebastian Brants *Narrenschiff* sind die Narren in dieser traditionellen Art ausstaffiert (Abb.35) und sind somit selbst für den nicht des Lesens mächtigen Betrachter eindeutig identifizierbar.

Was ist nun mit jenen Narren, die nicht so eindeutig ob ihrer Kleidung zu identifizieren sind? Jene Narren, die sich mitten unter uns befinden und sich dabei ganz so geben, als würden sie keineswegs mit dieser Eigenschaft in Verbindung stehen? Sie sind zwar in ihrer alltäglichen, oft Beruf und Stand kennzeichnenden Kleidung dargestellt, dennoch bleibt ein Attribut des Narrentums ihnen erhalten: die Narrenkappe. Diese lässt sie zur Karikatur werden und macht sie und ihr Benehmen in den Augen des Betrachters lächerlich. In dem Kapitel „Der Büchernarr“ in Brants *Das Narrenschiff* sehen wir den Büchersammler, der auf seinem Leseputz sitzt und die bereits gesammelten Werke durch seinen Kneifer betrachtet und mit einem Wedel abstaubt (Abb.36). Die Narrenkappe hängt als Kapuze in seinem Genick. Brant macht sich damit über die um sich greifende Sammelwut für Bücher lustig, die nun, da sie gedruckt und nicht mehr handgeschrieben werden, in (vergleichsweise) hoher Auflage erscheinen und zum Kaufen anregen, auch wenn der Käufer sie gar nicht lesen will oder verstehen kann.

Die Bezeichnung „Narr“ wird oftmals auch verwendet, wenn dieser bei der Darstellung nicht eindeutig durch Attribute identifiziert werden kann, sich aber „närrisch“ verhält. In einem Blatt des Israhel van Meckenem, „Fool and the lady“, sehen wir einen herumtollenden Mann, der einen Gegenstand - eine kleine Schale mit Deckel - auf seiner Stirn balanciert (Abb.37). Während er mit dem linken Arm versucht die Balance zu halten, hat eine Frau, die neben ihm steht, ihre Hand in seine rechte gelegt. Ihr Körper wendet sich zwar ihm zu, ihr Gesicht wendet sich jedoch von ihm ab und blickt in die entgegengesetzte Richtung. Der Mann wird durch kein Attribut als „Narr“ ausgewiesen, einzig sein Verhalten lässt einen solchen Rückschluss zu. Ob er sich aus Liebe zu der Dame, die ihn jedoch offensichtlich verschmäht, zum Narren macht, kann vermutet werden. Der zweite Titel „The juggler and the woman“ versucht hingegen einen wertneutralen Weg einzuschlagen.

3.3.2. Darstellungen der Torheit in den Illustrationen der ausgewählten Werke

Eigentlich ist alles eine Torheit, unser Leben ist voll davon. Die Torheiten reihen sich aneinander wie die Perlen einer einmal mehr, einmal weniger langen Kette. Sie sind einmal größer, dann wieder kleiner, beinahe unsichtbar winzig und zuweilen ziemlich riesig. Die Torheit macht uns, ebenso wie die Vernunft, zu menschlichen Wesen, die die Fähigkeit besitzen zu entscheiden. Wofür sie sich entscheiden - die Weisheit oder die Torheit - ist oftmals jedoch eine rhetorische Frage. Des Erasmus Verkörperung der Torheit - selbstgefällig aber dennoch an einer tieferen Wahrheit kratzend - stellt sich vor:

„Ich pfeife nämlich auf jene Weisen, die es gleich bodenlose Dummheit und Unverschämtheit heißen, sobald einer sich selbst lobt.³⁷² [...] Freilich muss ich sagen, dass die Undankbarkeit - oder ist es Faulheit? der Menschen mich befremdet. Denn alle machen mir eifrig den Hof und sonnen sich in meiner Gnade, aber unter so vielen Generationen ist nicht einer gewesen, der mit dankbaren Worten der Torheit ein Kränzchen gewunden hat.“³⁷³

Die Torheit ist selbstbewusst und sich ihrer Fähigkeiten sicher, sie kennt die Menschen besser, als jeder andere. Sie nimmt ihnen ihre Undankbarkeit - denn auch, wenn ihr alle in Worten und Taten nacheifern, ihr zu huldigen vergessen sie - jedoch nicht krumm. Sie ist ehrlich zu allen und jedem, sie will niemandem schöntun und niemand kann sie verleugnen:

„Von Schminke weiß ich nichts, nichts spricht mein Mund, als was ich denke, und vom Scheitel bis zur Sohle bin ich echt. Drum können auch die mich nicht verleugnen, die mit Bedacht sich von der Weisheit Maske und Titel borgen und darin stolzieren [...] trotz aller Verstellung gucken irgendwo die Eselsohren heraus.“³⁷⁴

In einem dem zeitgenössischen Porträtformat angepassten Brustbild sehen wir einen durch einen eleganten, mit einem Hermelinkragen verzierten Umhang als wichtigen Würdenträger gekennzeichneten Mann (Abb.38). Auf dem Kopf trägt er eine Kappe mit langen Eselsohren.

Die Torheit ist - wie auch Fortuna - eine Frau. Sie ist es, die die Menschen glücklich macht, nur durch sie ist das Dasein in dieser von Leid und Mühsal geprägten Welt überhaupt erträglich. Nur ihr ist es zu verdanken, dass die Menschen zuweilen fröhlich und glücklich sind.

„Mögen die Menschen in aller Welt von mir sagen, was sie wollen – weiß ich doch, wie übel von der Torheit auch die ärgsten Toren reden -, es bleibt dabei: mir, ja mir allein und meiner Kraft haben es Götter und Menschen zu danken, wenn sie heiter und frohgemut sind.“³⁷⁵

Sie geht soweit, das zivilisierte Zusammenleben von sich abhängig zu machen:

„Kurzum – es gibt kein Zusammenleben, das ohne mich erfreulich oder dauerhaft wäre: kein Volk könnte den Fürsten mehr ausstehen, kein Herr den Knecht, keine Zofe die Dame, kein Lehrer den Schüler, kein Freund den Freund, kein Weib den Mann, kein Vermieter den Mieter, kein Kamerad den Kameraden, kein Tischgenosse den Tischgenossen. Sie müssen eben sich

³⁷² Erasmus 2019, S.14.

³⁷³ Erasmus 2019, S.15.

³⁷⁴ Erasmus 2019, S.16.

³⁷⁵ Erasmus 2019, S.13.

*verstehen, bald ein Auge klug zudrücken, bald mit dem Honig der Torheit sich bei Laune erhalten.*³⁷⁶

Auf einem Katheder, wie er von Professoren und Gelehrten genutzt wurde, steht die Figur der Torheit erhöht über ihrer Zuhörerschaft (Abb.39). Sie trägt ein schlichtes Kleid mit modischen Puffärmeln und einem breiten Kragen. Am Kopf hat sie eine große Narrenkappe mit den zwei charakteristischen Zipfeln auf. Sie hält sich mit der linken Hand an der Brüstung des Katheders fest, während sie im Gestus des Sprechens den rechten Arm ihrem Publikum entgegenstreckt. Dieses besteht aus drei sitzenden Figuren, die ebenfalls Narrenkappen tragen. Vor allem der der Torheit gegenüber in der ersten Reihe platzierte Zuhörer scheint sie fast anhimmelnd anzusehen. Die architektonischen Elemente im Hintergrund verweisen mit den Rundbögen auf einen universitären Hörsaal.

Dieses Bild des Narren – in diesem Fall auf eine weibliche Personifikation angewandt – wird von Holbein innerhalb der Illustrationen des Werks durchgehalten. Der Narr trägt eine Narrenkappe mit zwei Eselsohren/ Zipfeln zu einer ansonsten wenig auffälligen Kleidung. In wenigen Zeichnungen hat er seine Mütze abgenommen, sodass sie, da sie an seinem Kragen angenäht ist, gleich einer Kapuze in seinem Genick hängt.

*„Nun aber: wer mir die Türe weist, kann nicht nur mit keinem andern sich vertragen - sein eigenes Ich wird ihm zuwider, sein eigenes Wesen ekelt ihn an, er wird sein eigener Feind.“*³⁷⁷

Ein Mann hat seine Narrenkappe abgelegt und blickt in einen Handspiegel (Abb.40). Aus diesem schaut ihm jedoch nicht sein eigenes Gesicht entgegen, sondern eine böse aussehende Fratze, die ihm die Zunge herausstreckt. Dennoch scheint der Mann nicht zu erschrecken oder sich zu wundern, sein melancholischer Gesichtsausdruck zeigt keine Gefühlsregung.

Die Torheit weiß genau, womit sie die Menschen am meisten schockieren kann. Das Erkennen der eigenen Unzulänglichkeiten, das Akzeptieren des eigenen Unvermögens und der Versuch, diese Fehler und Torheiten zu überwinden, ist ein Unterfangen, dem zu stellen sich die Menschen aus Selbstschutz und Furcht scheuen. Selbsterkenntnis mag dazu befähigen, die unterschiedlichsten Formen der Torheit zu überwinden, doch es stellt sich die Frage, ob das wirklich erstrebenswert ist. Wenn wir nun den schützenden Mantel der Torheit ablegten, was wären wir mehr denn nackt unter Wölfen - ungeschützt, ungeliebt und verzweifelt. Als Gegenleistung würden wir unsereins und die Welt mit den Augen eines Weisen sehen - welch eine furchtbare Vorstellung!

Auch ist der Spiegel ein dem Narren zugeordnetes Attribut seiner Darstellung. Der Spiegel - das

³⁷⁶ Erasmus 2019, S.32.

³⁷⁷ Erasmus 2019, S.32.

Symbol für Eitelkeit und Hoffart - findet sich besonders oft in *vanitas*-Darstellungen der Zeit. Dabei wird zumeist über die weibliche Eitelkeit moralisch gerichtet, diese verdammt und in Beziehung zum Tod oder dem Teufel gestellt. Anhand der Radierung „Tod und Teufel überraschen zwei Frauen“ (Abb.41) kann dieses Darstellungsschema näher erläutert werden. Zwei Frauen, die reich gekleidet offensichtlich gerade dabei sind sich im Spiegel zu bewundern, werden von Tod und Teufel verfolgt. Der Tod, eine verwesende Leiche, hält den Frauen Sanduhr und Totenschädel als Zeichen der Vergänglichkeit entgegen. Diese scheinen die beiden Verfolger jedoch noch nicht bemerkt zu haben. Diese Verbindung von *vanitas* und *luxuria* als von Gott entfremdende und dem Teufel zugewandte Eigenschaften finden in einer Zeit, in welcher sich das Individuum verstärkt mit sich selbst und seinen eigenen Ansprüchen an das Leben auseinandersetzt, auf der Seite der „Traditionalisten“ regen Zuspruch.

Die Selbstgefälligkeit des Narren - und damit aller Menschen - äußert sich in seiner Selbstbezogenheit. Als Zeichen dieser verdammenswerten Eigenschaft trägt er die sogenannte Marotte: eine Art Puppe (Marionette), die er wie ein Zepter mit sich führt und ausgiebig betrachtet (Abb.42). Doch Erasmus überträgt diesen Charakterzug auf seine Zeitgenossen:

„[...] nur rasch ein Wörtlein von den bekannten Herren, die dem ärgsten Knoten nichts nachgeben, aber sich Wunder was auf ein windiges Adelsprädikat einbilden. Der eine führt seinen Stammbaum auf Aeneas zurück, der andere auf Brutus, ein dritter gar auf den Arcturus am Himmel.“³⁷⁸

Für die Mathematiker hat er kein gutes Wort übrig:

„Ein anderer hat kaum erst drei Kreise mit dem Zirkel geschlagen und hält sich schon für einen Euklid.“³⁷⁹

Auch die Künstler bekommen seine Verachtung zu spüren:

„Was sie [die Künstler] ja alle auszeichnet, ist just die Selbstgefälligkeit, und eher ließe sich einer Haus und Hof absprechen als sein Talent, [...]: je weniger einer kann, desto frecher belobigt er sich, desto stolzer geht er einher, macht er sich breit.“³⁸⁰

Die Kennzeichnung des Narren im Besonderen durch seine Kapuze mit den zwei Zipfeln - diese werden als Eselsohren identifiziert - zieht sich durch Holbeins Illustrationen. Dadurch verleiht er seinen Zeichnungen eine klare Aussage, denn ansonsten würde er - im Geiste der Torheit - einfach

³⁷⁸ Erasmus 2019, S.59.

Was Kaiser Maximilian zu dieser Stelle, so er das Werk gelesen hat, gesagt hat, darüber schweigen die Quellen bedauerlicherweise.

³⁷⁹ Erasmus 2019, S.60.

³⁸⁰ Erasmus 2019, S.61.

nur Menschen abbilden, denen man an jeder Ecke begegnen könnte. Die eigene Narrheit oder die des Gegenübers ist jedoch - leider - nicht so offensichtlich an der Erscheinung oder Aufmachung erkennbar. Dennoch impliziert dieses beinahe durchgehende Beibehalten der Narrenikonographie die Tatsache, dass jeder einzelne Mensch in seinem Inneren ein Narr ist, mit dem Unterschied, dass wir nur nicht danach gekleidet sind.

Doch der Narr ist für Erasmus nicht nur an seiner Kleidung zu erkennen. Besonders jene Menschen (und Professionen), die sich als wahrhaft weise sehen und dies vor sich hertragen, sind jene, die die Torheit (und Erasmus) am meisten verachten. Dazu gehören unter anderem Dichter (Abb.43), Rechtsgelehrte (Abb.44), Philosophen (Abb.45) und - am allerschlimmsten überhaupt - Theologen (Abb.46). Sie alle verbildlicht Holbein mit einem Augenzwinkern, wenn auf den ersten Blick auch neutral wiedergegeben und mit den Attributen ihres Standes ausgestattet, so stehen sie uns doch etwas verloren gegenüber, mit einem verwirrt-melancholischen, fast dümmlichen Gesichtsausdruck und ganz so, als wüssten sie nicht, wie sie überhaupt hierhergekommen sind und was sie nun zu tun hätten. Hier hat eindeutig die textliche Beschreibung den Vorrang gegenüber der Zeichnung, denn nur der Text kann die Illustration erklären.

Auch die hohen Herren sind vor der spitzen Feder des Erasmus und Holbeins nicht sicher. Hier spricht er wohl aus Erfahrung und lässt seiner Frustration freien Lauf, wenn er sagt:

„Sie glauben, alle Fürstenpflichten wacker zu erfüllen, wenn sie fleißig jagen, schöne Pferde halten, Ämter und Stellen verschachern und täglich neue Methoden ausdenken lassen, wie der Bürger zu brandschatzen und sein Geld in die eigene Tasche zu leiten wäre, aber geschickt, mit erfundenen Rechtstiteln, damit auch das krasseste Unrecht seine Blöße mit dem Schimmer der Gerechtigkeit decke. [...] einen Feind des Gemeinwohls, nur auf persönlichen Vorteil bedacht, einen Sklaven seiner Lüste, [...], einen Mann, der an nichts so wenig denkt wie an die Wohlfahrt seines Landes und nur seine Launen und seinen Profit als Maßstäbe kennt;“³⁸¹

Erasmus teilt noch weiter aus:

„Was soll ich erst von den Edelleuten am Hofe sagen? Wer ist so unfrei, unterwürfig, läppisch und gemein wie sie? [...] Sie beglückt es genug, [...], dass sie wissen, wie man so untertänige Anreden wie Eure Durchlaucht, Eure Hoheit, Eure Herrlichkeit alle Augenblicke an den Mann bringt, dass sie das Schamgefühl gründlich sich abgewöhnt haben [...]“³⁸²

³⁸¹ Erasmus 2019, S.95.

³⁸² Erasmus 2019, S.96.

Auch wenn Erasmus hier durch die Personifikation der Torheit sprechend verbal um sich schlägt und die höfische Gesellschaft gehörig entlarvt, bleibt Holbein in seinen Illustrationen brav, fast schon langweilig. Den (niederen) Klerus zu verunglimpfen war eine Sache, daran würden wohl wenige allzu großen Anstoß nehmen, schließlich war es eine Art Volkssport über die Kleriker und ihre Verfehlungen herzuziehen. Holbein und seine Umgebung wären davon kaum auszunehmen. Bei der höfischen Gesellschaft zeigt er jedoch wesentlich mehr Skrupel. Erasmus liefert ihm bei seiner Beschreibung eine Menge „Munition“, die er bildlich umsetzen könnte, dennoch scheint er diese zu ignorieren. Erst viele Jahre später wird er selbst Bekanntschaft mit einem König und seinen Höflingen in England machen. Es muss offen bleiben, wie er über diese Worte der Torheit nach diesen Erfahrungen gedacht hat und ob er im Nachhinein vielleicht diesen Textstellen weniger neutrale Illustrationen hinzugefügt hätte.

Auf einer Wiese steht ein Mann mit einem bodenlangen Mantel mit Hermelinkragen (Abb.47). In der rechten Hand hält dieser das Zepter als Zeichen der Herrscherwürde, eine schwere Goldkette hat er über die Schultern gelegt, auf seinem Haupt ruht eine Krone. Sein Gesicht ist im Profil widergegeben, er blickt in die Ferne.

Ebenfalls auf einer Wiese sehen wir eine nach der neuesten Mode gekleideten Mann (Abb.48). Er ist in dynamischer Pose, ganzfigurig im Profil widergegeben. Besonders auffällig ist das Wams mit den sehr großen Puffärmeln und dem großen Kragen, auch er hat eine goldene Kette umgehängt. Er scheint auf der rechten Schulter einen langen Umhang umgehängt zu haben, der sein Schwert bis auf Griff und Spitze verdeckt. Er trägt einen schlichten Hut, dieser besitzt jedoch nicht die üblichen Eselsohren als Narrenattribut.

Dennoch erlaubt sich Holbein eine Spitze gegen einen bestimmten Herrschenden. Seine Darstellung erinnert unweigerlich an Kaiser Maximilian I. und dessen Konterfei in zahlreichen Tafelmalereien, Drucken und ähnlichem (Abb.49) erhalten ist. Maximilian hatte den Anspruch, sein Gesicht und seine Erinnerung in den Gedanken seiner Bevölkerung präsent zu halten, in diesem Fall ging dieses Vorhaben nicht zu seinen Gunsten aus. Dennoch bleibt die Darstellung neutral, ohne den dazugehörigen Text sähe der Betrachter schlicht Maximilian I. und einen Mann des Hofes dargestellt ohne Anspielungen, Obszönitäten oder Ironie.

Der Höfling und sein unnützes, selbstsüchtiges und schmeichlerisches Dasein, das von Erasmus gegeißelt wird, spiegeln sich in dessen Aufmachung wider. Eitelkeit und Hoffart zeigen sich in zeitgenössischen Drucken im Besonderen durch die Kleidung. Die Mode neigte immer schon zur Übertreibung - man denke nur an den Doppelhennin des ausgehenden Mittelalters oder in späteren Jahrhunderten an die hohen Perücken des Barock, die ausladenden Röcke des 19. Jahrhunderts oder die Schulterpolster der 1980er Jahre. Die Darstellung des Höflings als herausgeputzten Geck entbehrt nicht einer gewissen Kritik von Seiten Holbeins, bleibt aber im Kontrast zu anderen Illustrationen des

Werks vergleichsweise zahnlos.

Erasmus wendet die schlechten, selbstsüchtigen und faulen Sitten des Adels in einem zweiten Schritt auch auf die hohe Geistlichkeit an, Holbein hingegen bleibt auch in diesen Fällen in seiner Illustration neutral.

„Was bei den Fürsten Brauch, ahmen Päpste, Kardinäle und Bischöfe schon lange nach und überbieten es fast.“³⁸³

Die Darstellungen eines Bischofs (Abb.50), eines Kardinals (Abb.51) und eines Papstes (Abb.52) zeigen alle drei in vollem Ornat. Kardinal und Papst sitzen dabei sogar unter einem Baldachin. Je höher das Amt desto reicher wird auch die Umgebung des Klerikers ausgestattet. Während der Bischof in einem leeren Raum stehend zu sehen ist, sitzt der Kardinal auf einem erhöhten Sessel, der ihn überdachende Baldachin wird von vorne angedeutet. Der Papst sitzt dem Betrachter frontal gegenüber. Er sitzt mittig von einer Ädikula eingerahmt und mit einem Baldachin bekrönt mit seinen Amtsinsignien - Hirtenstab und Papstkrone - auf einer durch eine Stufe erhöhten Plattform.

Die Torheit nennt einmal eine real existierende Person, die sie mit sich und den ihr besonders suspekten und verhassten Theologen in Verbindung bringt: den Scholastiker Duns Scotus³⁸⁴:

„[...] es möchte doch, solange ich den Theologen spiele und mich durch die Dornen winde, die Seele des Scotus für ein Weilchen von ihrer Sorbonne in meine Brust übersiedeln samt all ihren Stacheln – kein Stachelschwein, kein Igel trägt mehr und spitzere- nachher mag sie gleich wieder gehen, wohin sie will, meinetwegen zum Kuckuck.“³⁸⁵

Auf einer Wiese steht in ganzfiguriger Darstellung ein durch seine Kutte gekennzeichneter Mönch (Abb.53). Er ist im Profil zum Betrachter gezeigt. In seinem Nacken baumelt die Narrenkappe. Seine Arme hat er - womöglich im Schock - vor sich erhoben. Er hat den Mund weit aufgerissen und ein kleines, nacktes Wesen schwebt vor seinem Gesicht und ist gerade dabei etwas aus dem Mund des Mönchs zu ziehen.

Hier nimmt Holbein die von der Torheit beschriebene Szene sehr wörtlich. Dem Duns Scotus wird seine Seele aus dem Körper entfernt, sogar mit äußerster Brutalität aus seiner Brust gerissen, um sie der Torheit für ein paar Augenblicke zu „leihen“. Dass ein solcher Vorgang von einem Putto - Flügel sind jedoch nicht eindeutig zu sehen - oder einem kleinkindartigen, nackten Wesen durchgeführt

³⁸³ Erasmus 2019, S.97.

³⁸⁴ Dieser war ein englischer Franziskaner, Theologe und Scholastiker an der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert, der sich intensiv mit der Frage der von der Erbsünde freien Empfängnis von Maria auseinandersetzte und für seine theologischen Spitzfindigkeiten berühmt wurde (<https://www.britannica.com/biography/Blessed-John-Duns-Scotus>, 28.04.2022).

³⁸⁵ Erasmus 2019, S.109.

wird, erzeugt einen Kontrast zwischen der brutalen Handlung und dem kindlichen Ausführenden. In der Kombination der Mönchskutte und der Narrenkappe bewegt sich Holbein nahe an der Grenze zur Blasphemie. Einem berühmten Scholastiker eine Narrenkappe umzuhängen, selbst wenn er sie nicht gerade auf hat, konnte von der damaligen empfindlichen Geistlichkeit nicht anstandslos hingenommen werden. Auch wenn er die Narrenkappe nicht aufgesetzt hat, sondern im Nacken trägt, und seine Torheit durch die Mönchstracht zu überdecken sucht, kann er sie nicht ganz ablegen. Dabei zeigt sich besonders anschaulich, dass der Umstand, dass diese Zeichnungen nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, für die künstlerische Freiheit Holbeins und die Aussagekraft der Bilder äußerst förderlich war. Er konnte selbst wählen, welche Textteile er zeichnerisch illustrierte und wie weit er dabei gehen wollte. Dass er dabei immer wieder ins Obszöne oder beleidigende abdriften konnte, verlieh der Aufgabe wohl zusätzlichen Reiz.

Da Erasmus von Rotterdam das gesamte Buch der Torheit widmet, konnte hier nur eine im Vergleich kleine Auswahl an Illustrationen hergenommen werden, um seine Ansichten näher zu erläutern. Da er prinzipiell alles im Leben als eine Torheit ansieht und damit der eigenen Fantasie des Lesers keine Grenzen setzt, können wir bei der Betrachtung der Illustrationen einen kleinen Einblick in die Fantasie Holbeins gewinnen. Er war bei der Anfertigung der Zeichnungen um die 17 Jahre alt und zeigt nicht nur sein besonderes Talent sondern auch eine Leidenschaft für das Hintergründige, Obszöne und zuweilen das Rätselhafte. Sein augenscheinliches Interesse an antik-mythologischer und philosophischer Bildung lässt sich ebenso in seinen Illustrationen festmachen, wie die Tatsache, dass er seinem Alter entsprechend Vergnügen im Verruchten und Ordinären findet und dessen Darstellung einen großen Reiz für ihn ausmacht.

In *Melusine*, deren Handlung und Charaktere noch ganz im Zeichen mittelalterlich-höfischer Lebenswelten und Tugenden steht, spielt die Torheit keine Rolle. Sie hat in einer genealogischen, romanhaften Rittererzählung nichts zu suchen, zumal die Verherrlichung und Legitimation eines Herrschergeschlechts im Vordergrund steht. Mit einem Fürstengeschlecht die Torheit in Verbindung zu bringen, hätte kaum die Zustimmung des Auftraggebers gefunden.

Fortunatus als bürgerlicher Roman einer neuen Epoche kennt die Torheiten des Menschen. Diese äußern sich in seinen charakterlichen Schwächen und Handlungen. Dennoch wird der Begriff nicht erwähnt oder näher ausgeführt. Die Torheit des Menschen ist in seinen Handlungen implizit, in dem was er tut, drückt er seine persönlichen Unzulänglichkeiten aus. Dabei bleibt der Autor jedoch in seinem Blick insofern neutral, als er diese nicht mit dem Begriff „Torheit“ umschreibt. Er lässt seinen Helden aus dessen Fehlern lernen und hebt damit den didaktischen Ansatz hervor, zumal er ihm dadurch den Weg zu einem glücklichen und erfüllten Leben weist.

Das Thema „Torheit“ bleibt in seiner reinen Form einem „intellektuellen“ Publikum vorbehalten,

wenn auch - wie Holbein gezeigt hat - jedermann ein Narr ist, aber die wenigsten es sich beweisen lassen wollen.

3.4. Fortuna und der Tod

Es mag im ersten Moment befremdlich erscheinen, zwei Begriffe wie „Glück“ und „Tod“ miteinander in Verbindung zu setzen, sie sogar in Beziehung zu stellen. Der Tod als unausweichliches Ereignis, als Beendender allen Lebens und der damit einhergehenden Privilegien wie Liebe, Freude oder Vergnügen, ängstigt uns. Die Aussicht zu sterben, wird zur Seite geschoben, solange es möglich ist, nur um oftmals umso heftiger wieder ins Bewusstsein zu rücken. Gleichzeitig hat der Tod einen tröstenden Effekt, nicht selten spricht man heute davon, dass der Tod für einen (unheilbar) Kranken und Leidenden (und dessen Umgebung) eine Erlösung ist. Debatten wie jene über die Möglichkeit zur Sterbehilfe, werden heute öffentlich kontrovers diskutiert, sodass der Tod/ das Sterben zu einem Politikum zu verkommen droht. Dennoch bleibt eines sicher: der Tod als ewiger Gleichmacher, als fixer Bestandteil jedes Lebens trifft uns alle, früher oder später.

Irgendwann müssen wir alle sterben - der Mensch der in den Kinderschuhen steckenden Frühen Neuzeit war sich dessen sehr bewusst und wurde von unterschiedlichen Seiten beständig daran erinnert. Dennoch beginnt er, das Diesseits mit immer größeren Schritten zu entdecken. Doch je mehr er sich dem Hier und Jetzt zuwendet, desto eindringlicher und radikaler werden die Mahnungen der Kirche, die sie in Erbauungsbüchern und Predigten propagiert.³⁸⁶ Auch wenn es - für den modernen Menschen heute - ein Widerspruch in sich zu sein scheint, der „gute Tod“ war das Tor zu einem wahrhaft glücklichen Leben - dem glücklichen ewigen Leben. Ein „schlechter Tod“, der einen unvorbereitet, womöglich gewaltsam, aber schnell und oft schmerzlos aus dem Leben reißt, entspricht viel eher den Vorstellungen unserer aktuellen Zeit, die den Leiden keinen reinigenden oder christlichen Gedanken abgewinnen kann.

In keinem Feld des Soziallebens greifen klerikales und weltliches Leben so intensiv ineinander oder kollidieren so heftig miteinander wie im Falle des Todes. Prinzipiell ist hier zu bedenken, dass es sich beim Christentum um eine jener Religionen handelt, die besonders stark auf das Jenseitige ausgerichtet ist. Gerade die Überwindung des Todes durch Jesus Christus, sein freiwilliges Opfer zum Wohle der Menschheit und im Besonderen zur Sicherung des Lebens nach dem Tod, ist von zentraler Bedeutung. Der Sündenfall Adams hatte zur Folge, dass der Mensch sterben muss. Durch den Tod

³⁸⁶ Kästner 1990, S.108.

Jesu³⁸⁷ wird der Tod der Seele jedoch für nichtig erklärt, selbst wenn die irdische Hülle stirbt.³⁸⁸

So wie in allen anderen (Glaubens-)Fragen erlaubt die Scholastik keine andere Meinung als ihre eigene. Individuelles Urteilen oder das Infrage stellen dieser theologisch zwar fundierten aber nicht auf Verständnis sondern auf gottergebenes Hinnehmen ausgelegten Vorstellungen, ist von kirchlicher Seite nicht erwünscht.³⁸⁹ Doch das mittelalterliche Universaldenken wird auch hier von einer sich abzeichnenden Individualität herausgefordert. Die humanistische Position, wonach dem Menschen als Ebenbild Gottes auch eine kritische Urteilsgewalt mitgegeben wurde³⁹⁰, die zu benutzen er nicht nur befähigt, sondern auch verpflichtet ist, beginnt sich in der zeitgenössischen Literatur niederzuschlagen.

*Der Ackermann von Böhmen*³⁹¹ wendet sich als erster von der Fixierung auf das Leben nach dem Tod ab. Die Weltverachtung und Askese, die die mittelalterliche Frömmigkeit auszeichnete und in neue Extreme trieb, wird nun abgelehnt. Stattdessen fordert er eine Aufwertung des Menschen und seiner diesseitigen Existenz, eine Position, die am Schluss des Werks auch von Gott anerkannt wird.³⁹² Diese literarische Auseinandersetzung, in welcher der Tod und die eigene Endlichkeit sich mit der christlichen Vorstellung der Unsterblichkeit der Seele verbinden, findet sich in der zeitgenössischen *memento mori*- und *ars moriendi*-Literatur³⁹³, der erbaulichen und gleichzeitig mahnenden Lehre vom guten und richtigen Sterben, die besonders durch die Bettelorden propagiert wurde und durch die Seuchenproblematik und die damit einhergehende Übersterblichkeit aktuell wurde. Die literarische Auseinandersetzung mit der (eigenen) Sterblichkeit ist wohl die kollektivste aller menschlichen Thematiken. Ein guter Christ muss weder Angst vor dem Tod haben noch den Tod eines anderen betrauern, denn als frommem Gläubigen ist einem die Auferstehung sicher, sofern man sich an die vorgeschriebenen Regeln des Sterbens - wie die Beichte, Buße und Reue - gehalten hat und bereit ist,

³⁸⁷ Das Dilemma des Christentums - oder besser gesagt dessen Autoritäten - ergibt sich nun aus der Frage, was nun nach dem physischen Tod kommen könnte und vor allem, welche Methoden zur „Disziplinierung“ der Gläubigen verwendet werden könnten, zumal die Überwindung des Todes durch Christus alle Christen erlöst hatte.

³⁸⁸ Wollgast 1992, S.15.

³⁸⁹ Keller 2008, S.38.

³⁹⁰ Keller 2008, S.39.

³⁹¹ Dieses erste schriftliche Beispiel dieser Bewusstseinsänderung stammt von Johannes von Tepl aus der Zeit um 1400. Der Tod als dogmatischer und der Mensch als kritischer Geist treten in diesem Streitgespräch gegeneinander an. Die verstorbene Frau des Autors wird als Ideal gerühmt und er macht den Tod für das sinnlose Sterben dieses geliebten Menschen verantwortlich. Er verschriftlicht die Idee eines als gut geschaffenen Menschen und entkräftet die Dogmatik des sündigen Menschen des Mittelalters. Der Tod wird zum Zerstörer eines frommen und erfüllten Lebens, das menschliche Streben ist auf ein glückliches langes Leben im Diesseits ausgerichtet und nicht mehr auf das Jenseits (Nusser 2002, S.3).

³⁹² Nusser 2002, S.4.

³⁹³ Diese Bücher zeichnen sich auch dadurch aus, dass sie sowohl in Latein als auch in der Volkssprache verfasst sowie gedruckt wurden (Warda 2011, S.50).

Für eine intensive Auseinandersetzung mit der *ars moriendi* und seiner Motiv- und Kulturgeschichte gegen Ende des 15. Jahrhunderts siehe die Masterarbeit von Laura Holzer, Tausend Tode. Motiv- und Kulturgeschichte der *ars moriendi* anhand der Stiche des Meisters E.S., MA-Arbeit, Wien 2018.

sich Gottes Willen zu unterwerfen.³⁹⁴ Gleichzeitig richtet sich damit das Leben explizit auf den Tod aus - der Tod wird *das* zentrale Geschehen des gesamten Lebens und ein Gradmesser dafür, mit welchem Leben man in der Ewigkeit rechnen kann.³⁹⁵ Dieser Aspekt wird im Laufe des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts noch dadurch gesteigert, dass der „Trend“ hin zu bewusst einfachen Bestattungen geht, die in ihrer Entsagung dem Pomp und Prunk gegenüber das Seelenheil des Verstorbenen noch zusätzlich absichern sollen.³⁹⁶

Rund um das Sterben sind festgesetzte und über die Jahrhunderte perfektionierte Rituale zu erfüllen, die oberste Priorität genossen. Das eigene Leben noch einmal zu reflektieren und seinen Frieden damit zu schließen, ist Teil dieses Prozesses. Alles soll (testamentarisch) geregelt werden, sodass man frei aller irdischen Probleme seine letzte Reise antreten kann. Das Streben nach einem „guten Tod“ ist im christlichen Mittelalter das Ideal.³⁹⁷ Glücklicherweise stirbt jener, der gemäß aller christlichen Riten - im Besonderen das Bekennen der eigenen Sünden und das Bereuen - nach geduldigem Ertragen aller Leiden im Beisein seiner Familie im Bett sein Leben beschließt. Ein plötzlicher Tod ist in diesem Zusammenhang das schlimmste, was einem passieren konnte.³⁹⁸

Der gute Tod wird „öffentlich“ begangen, zu sterben bedeutete, im Stil symbolischer Repräsentation vor Publikum eine Art letzten großen Auftritt zu haben, wobei die „*Regie des Sterbens*“³⁹⁹ aktiv vom Sterbenden ausgeht, der weiß, wann seine Zeit gekommen ist und in Stille und Gebet auf sein Ende wartet.

Wie das humanistische Tugendideal ist auch die Vorstellung eines furchtlosen, ja sogar freudig erwarteten Todes eine Idee, die mit den menschlichen Instinkten, Eigenschaften oder Gewohnheiten kaum etwas gemein hat. Die Angst vor dem eigenen Ende, das Nichtwissen, ob und was einen danach erwartet, und das Wissen um die eigenen Sünden und Fehler, die aus guten aber wohl öfter aus verwerflichen Gründen begangen wurden, sind im entscheidenden Moment des Todes zuweilen stärker als die salbungsvollen jedoch unbewiesenen Worte eines Priesters.

In einer Epoche, in der der Tod omnipräsent ist, erscheint diese Ausrichtung auf das Jenseits nur menschlich, will man in Leid und Tod doch so etwas wie einen Sinn erkennen und sich an die Vorstellung klammern, dass alle Qualen nicht umsonst sind. Das eigentliche Leben - das ewige Leben - beginnt erst mit dem Tod. Er ist die letzte Hürde, die der christliche Gläubige nehmen muss, um für die ertragenen Leiden des irdischen Lebens belohnt zu werden. Dieses mittelalterliche Konzept wird

³⁹⁴ Kästner 1990, S.113.

³⁹⁵ Kästner 1990, S.114.

³⁹⁶ Kästner 1990, S.115.

³⁹⁷ Binski 1996, S.33.

³⁹⁸ Binski 1996, S.36.

³⁹⁹ Haas 1994, S.73.

durch die Tatsache, dass die Menschen an ihrem diesseitigen Leben immer mehr Freude finden, hinterfragt.

3.4.1. Todesdarstellungen vom Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert

Die bekannteste und beliebteste Darstellung des Todes dieser Zeit sind die sogenannten „Totentänze“, welchen immer ein moralisierender und gleichzeitig demokratischer Aspekt innewohnt. In ihnen wird das mahnende und dennoch tröstende Element des *memento mori*, das im Mittelalter über lange Zeit vorherrschend war, ausgedrückt.⁴⁰⁰ Dabei wird eine regelmäßige Abfolge der Figuren, die die einzelnen Stände der Gesellschaft repräsentieren, vom personifizierten Tod zum Tanz aufgefordert oder gezwungen.⁴⁰¹ Die Bilder werden mit einem erklärenden Text versehen und bekommen dadurch zu Beginn illustratorischen Charakter. Nach und nach werden die Einzelpersonen und der Tod isoliert, sodass sich die Ständereihe auflöst und individuelle Begegnungen mit dem Tod entstehen (Abb.54), was der neuen Todesauffassung als persönliche Erfahrung der eigenen Vergänglichkeit eher entspricht.⁴⁰²

Es ist Hans Holbein d. J. mit seinen „Simulachres & historiées faces de la mort“ von 1538, der die Totentänze zu einem gestalterischen Höhepunkt führt und gleichzeitig mit dieser Zäsur dieses Motiv beendet. Auch wenn diese Bilderfolge nicht mehr das tänzerische Motiv innehat, sind die immer unterschiedlichen Gestaltungen der szenischen Hintergründe und der Situation sowie der psychologisch-emotionale Gehalt besonders eindringlich (Abb.55). Die moralische Kritik, die in den ursprünglichen Totentänzen allgemein geäußert wird, wird bei Holbein individuell angepasst.⁴⁰³ Der Tod unterbricht oder stört die Menschen bei ihren alltäglichen Erledigungen, geht dabei aber immer anders vor. Einige Betroffene wehren sich gegen ihn, andere bemerken ihn gar nicht erst. Es sind nun keine Bilder des Todes mehr sondern Bilder des Lebens - eine Art Spiegelbild ihrer Zeit. Damit wird der Tod aus seiner Sakralität herausgeholt und vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und religiöser Spannungen - man denke nur an die Bauernaufstände und die Reformation - säkularisiert.⁴⁰⁴ Holbein konzipiert seine Bilder ursprünglich ohne Text. Die eingefügten Bibelzitate und Gedichte wurden von seinen Verlegern hinzugefügt, was im Falle einer Interpretation, so Warda, durchaus irreführend sein könnte.⁴⁰⁵ Es bleibt jedoch immer *das* Element der Totentänze, *ars-moriendi*-Literatur, der *vado-mori*- Dichtung, der „Legende der drei Lebenden und drei Toten“⁴⁰⁶ und der persönlichen Erfahrung

⁴⁰⁰ Warda 2011, S.12.

⁴⁰¹ Warda 2011, S.38.

⁴⁰² Gassen 1987, S.15.

⁴⁰³ Warda 2011, S.299.

⁴⁰⁴ Gassen 1987, S.21.

⁴⁰⁵ Warda 2011, S.65.

⁴⁰⁶ In dieser Legende begegnen drei junge Könige ihren drei verstorbenen Vorgängern, die sie mit dem Spruch „Was ihr seid, das waren wir. Was wir sind, das werdet ihr.“ ermahnen (Warda 2011, S.50).

übrig: Dem Tod, der immer und überall zuschlagen kann, sollte nicht leichtfertig begegnet werden, daher muss ein gottgefälliges Leben geführt werden, das die göttliche Gnade im Jenseits sichern kann. Gleichzeitig offenbart sich in ihnen die absolute Macht des Todes, denn er holt jeden, gleich welcher sozialen Stellung, niemand kann sich ihm entziehen.⁴⁰⁷ Er ist vielleicht das einzig konstant-demokratische Element des Lebens.

Die Verbildlichung des (idealen) Sterbens lehnt sich hingegen an den zuvor beschriebenen christlichen Riten und Vorstellungen des Mittelalters an. Ein Sterbender hat zu wissen, wann seine Zeit gekommen ist und soll sich entsprechend vorbereiten. Im Bett liegend muss er - begleitet von der Geistlichkeit, seiner Familie und Bekannten - alles Leid ertragen und sich durch Gebet, Beichte und Buße auf die Ewigkeit vorbereiten. Dieses Vorgehen ist in der Bebilderung der *ars-moriendi*-Literatur oft dargestellt. Der Sterbende liegt dabei in seinem Bett und wartet umgeben von Zeugen auf das eigene Ende.⁴⁰⁸ Im ausgewählten Beispiel (Abb.57) ist der Sterbende von einer Gruppe Heiligen und dem Gekreuzigten umgeben, die ihn im den Weg in den Himmel weisen. Die im Vordergrund platzierten Teufelchen schaffen es nicht, seiner Seele habhaft zu werden. Der Sterbende soll sich im Idealfall von allem Irdischen, besonders den Lastern, befreit haben und darauf warten, dass Gott ihn persönlich abholt, um sein Leben friedlich zu beschließen.

Der gewaltsame Tod - als plötzlicher Tod - ist eine schlechte Art in die Ewigkeit einzugehen, da er dem Gläubigen die Möglichkeit der Regelung aller irdischen Probleme, wie das Formulieren des Testaments und die Reinigung der Seele durch die Absolution, nimmt. Dennoch gibt es auch hier unterschiedliche Zugänge. So ist das Getötet werden in der Schlacht von dieser Definition des „schlechten Todes“ ausgenommen. Vor allem in Zusammenhang mit der Propaganda der Kreuzzüge ist der Heldentod in der Schlacht ein christliches Vorbild.⁴⁰⁹

Der durch Gewaltanwendung herbeigeführte Tod scheint in einer Gesellschaft, deren Rechtssystem mit öffentlichen Hinrichtungen, Verstümmelungen und Körperstrafen arbeitet, kaum etwas Besonderes. Gewaltbilder, so Sofsky, stellen den Schrecken zwar dar, können aber dennoch den realen Schrecken nicht zur Gänze imitieren. Elemente wie Geräusche oder Gerüche fehlen dem sensorischen Apparat, um mögliche Abbilder der Gewalt als real zu klassifizieren. Die Gewalt ist nur in der im Bild anwesenden Welt und nicht in der Wirklichkeit, wodurch dem Betrachter erlaubt wird, mit der Gewalt und dem Geschehen zu sympathisieren.⁴¹⁰ Dadurch bleibt eine gewisse Distanz zwischen dem Betrachter und der Darstellung bestehen. Wir hören keine Schmerzensschreie oder

⁴⁰⁷ Dies zeigt sich besonders drastisch in den Pestepidemien des 14. Jahrhunderts (Leinkauf 2017, S.111).

⁴⁰⁸ Der Tod Mariens hat dabei die größte Vorbildwirkung (Abb.56). Diese stirbt einen „guten Tod“ im Bett im Kreise der Apostel. Elemente wie das Himmelbett, die um dieses herum gruppierten Personen sowie die Sterbekerze in den Händen werden in zahlreichen Darstellungen der *ars-moriendi* übernommen.

⁴⁰⁹ Haas 1994, S.71.

⁴¹⁰ Sofsky 2011, S.18.

das Brechen von Knochen, wir müssen nicht den Geruch von Blut oder Verwesung ertragen, wir sehen nicht die Bewegung eines ausholenden Henkers und wir können die Toten am Galgen nicht berühren - doch wir können das Geschehene gutheißen, verurteilen oder ignorieren. Wenn solche Abbilder auf einen heutigen Betrachter barbarisch oder grausam wirken, so muss dabei immer bedacht werden, dass in der Welt des beginnenden 16. Jahrhunderts der Zugang zu Gewalt und deren Anwendung sich von unserem heutigen maßgeblich unterscheidet.

Andererseits sind die Menschen durch die Erzählungen über populäre Märtyrer und deren - oft abstruse - Todesarten, die in Anlehnung an Christus geduldig ertragen werden, einiges gewöhnt. Dabei muss auch bedacht werden, dass im Christentum durch den Opfertod Christi bereits in dessen Ursprung eine gewisse Gewalteinwirkung vorhanden ist.⁴¹¹

3.4.2. Todesdarstellungen in den Illustrationen der ausgewählten Werke

In den ausgewählten literarischen Werken haben wir es eigentlich nicht mit figürlichen Darstellungen des Todes zu tun, sondern mit Darstellungen des Sterbens. In *Melusine* und *Fortunatus* wird mit einer gewissen Regelmäßigkeit gestorben, wo hingegen im *Lob der Torheit* des Erasmus von Rotterdam der Tod keine Erwähnung findet, zu sehr ist die Figur der Torheit mit den Menschen und ihren Schwächen im Diesseits beschäftigt.

In Bezug auf das Sterben soll im Folgenden zwischen dem gewaltsamen Tod und dem „guten“ - glücklichen - Tod unterschieden werden, der, wohl ähnlich den realen Gegebenheiten der Zeit, seltener vorkommt als intendiert.

Dennoch zeigt sich besonders an der Figur des Geffroy in *Melusine*, dass ein guter christlicher Tod ein Leben mit schlechten Taten wettmacht. Er stirbt so, wie es erwünscht wird:

„So nahm seine Krankheit und Schwäche so sehr zu, dass keine Arznei mehr nützen konnte [...]. Und Geffroy ergab sich geduldig in den Willen Gottes. [...] Er hatte in wenig Zeit in der Grafschaft Poitou viele schöne Kirchen und Kapellen zu stiften begonnen und es unternommen, viele gute Werke zu tun; [...]. Als Geffroy nun merkte, dass der Tod, dem sich niemand entziehen kann, sich ihm zu nähern begann, da schickte er nach dem Priester und sprach seine Beichte mit Andacht und machte da sein Testament [...], dass man ihn im Kloster zu Maillezais, das er einst samt den Mönchen in Brand gesteckt und später wieder aufgebaut hatte, der Erde anvertrauen sollte.“⁴¹²

⁴¹¹ Gerade das frühe Christentum wählt jedoch nicht das Kreuz zu seinem Symbol, sondern verwendet den Fisch oder Hirten. Erst mit der klösterlichen Erneuerungsbewegung um 1000 entsteht die Hinwendung zum Kreuzsymbol in Anlehnung an die neuen Formen der Frömmigkeit und Leidensbetrachtung (Gassen 1987, S.13).

⁴¹² Schnyder/Rautenberg 2006, S.198.

Er trifft vor seinem Tod noch sämtliche Regelungen betreffend die Erbfolge, da er selbst weder Frau noch Kinder hat, um als verantwortungsvoller Herrscher aus dem Leben zu scheiden:

„Und er veranlasste und ordnete an, dass sogleich zu seinen Lebzeiten alle seine Schulden mit barem, verfügbarem Geld beglichen wurden, und er machte da Dietrich, seinen Bruder, zu seinem Erben. Und er empfing die Sakramente und ging aus dieser Welt.“⁴¹³

Geffroy folgt bei seinem Tod haargenau den christlichen Vorschriften. Er weiß, dass es zu Ende geht und akzeptiert dies ohne Vorbehalte im Vertrauen auf Gott. Er schickt nach einem Priester und beichtet ein letztes Mal, um die Absolution zu bekommen und mit reinem Gewissen vor Gott erscheinen zu können. Alle irdischen Verpflichtungen - wie Schulden oder die Erbfolge - werden geklärt und der Ort des Begräbnisses wird festgelegt, sodass der Sterbende ohne irdische Last seine letzte Reise antreten kann. Der Autor beschreibt hier das Ideal des Sterbens, ohne Angst oder Schmerzen und im Vertrauen auf den Allmächtigen. Dieser Tod ist geradezu exemplarisch für alle zeitgenössischen Leser und Betrachter.

Geffroy - als solcher durch seinen großen Eberhauer gekennzeichnet - liegt mit bloßem Oberkörper und bis zur Brust zugedeckt in seinem Bett (Abb.58⁴¹⁴). Seine Hände sind auf der Decke liegend in Ergebenheit verschränkt. Zu seiner rechten stehen neben dem Bett drei weitere männliche Figuren. Ihm am Nächsten steht ein durch Tonsur und Stola identifizierbarer Priester, der mit aufgeschlagenem Buch in der rechten und Weihwassersprengel in der linken Hand gerade die christlichen Sterberiten durchführt. Hinter ihm stehen zwei weitere Männer in zeitgenössischer Kleidung und warten, gemeinsam mit ihrem Herrn Geffroy auf den Tod.

Wie Geffroy stirbt auch Fortunatus auf den ersten Blick in christlicher Tradition. Doch seine Sorge gilt weder seinem Seelenheil noch der Frage, wo er bestattet werden möchte oder der Meditation über sein Leben und etwaigen guten oder schlechten Taten - sein Interesse gilt den Gaben der Glücksgöttin und wie seine Söhne diese erhalten können, um nicht in Armut und Verzweiflung zu enden:

„Und als er nun nahet gen dem Tod unnd an seinem bett lag/ sandt er nach seynen zwen sūnen/ dem Ampedo und Ansolosia/ fieng an unnd sprach/ „[...]“ so ist nun die zeit kommen das ich auch auß dieser zeit schaiden mußs/ [...]“ und sagt yn wie er zway klainat het/ den seckel und was tugent er het nit lenger dann so lang sy lebten/ und auch was tugent das

⁴¹³ Schnyder/Rautenberg 2006, S.199.

⁴¹⁴ Da im Karlsruher Exemplar, welches von Schnyder/Rautenberg für ihre Auseinandersetzung verwendet wurde, dieses Blatt fehlt, wurde jenes aus dem Berliner Exemplar herangezogen.

hutelien het/ [...] und bevalch in sy sollten die klaynat nit von ainander taillen/ und sollten auch niemand sagen von dem seckel und in so lieb lassen werden [...]"⁴¹⁵

Er erklärt weiter, dass die Söhne die von ihm selbst an die Jungfrau des Glücks gegebenen Versprechen - am Jahrestag ihrer Begegnung keusch zu bleiben und eine mittellose Jungfer mit einer Mitgift auszustatten - ebenfalls erfüllen sollen und niemandem von den Zaubergegenständen erzählen dürfen, ansonsten wären sie nicht mehr sicher. Fortunatus gibt seine persönlichen Erfahrungen an seine Söhne in der Hoffnung weiter, dass sie ebenso klug mit den Gaben der Fortuna umzugehen wüssten, wie er es selbst gelernt hat.

„[...] und nit vil redt er meer nach dieser rede/ was versehenn mitt allen sacramenten/ und gab also auff seinen gaist.“⁴¹⁶

Wenn er auch mit den vorgeschriebenen Sakramenten aus dem Leben scheidet, so erscheint dies „nur“ die Erfüllung der vorgeschriebenen Formalitäten zu sein, doch von besonderem oder gar besorgtem Interesse sind wir weit entfernt. Fortunatus erfüllt auf seinem Sterbebett die „Vorschriften“, die (selbst-)reflektierte Konzentration auf das bisher geführte Leben, die Tilgung von Schulden, das Vorbereiten des Begräbnisses, die Regelung der Erbfolge - kurzum alles, was einen an das Diesseits zu binden vermag, liegen ihm nicht auf der Seele wie zuvor Geffroy. Er sorgt sich nicht um seine Zukunft im Jenseits, vielmehr ist er besorgt um die irdische Zukunft seiner Söhne, die nun, da sie von seinem Geheimnis wissen, Gefahr laufen, Opfer der Gaben der Jungfrau des Glücks zu werden. So wie er selbst es beinahe Jahrzehnte zuvor geworden wäre, hätte er sich nicht vor dem neiderfüllten Grafen, der die Quelle seines Reichtums hatte wissen wollen, retten können. Fortunatus belehrt Andolosia und Ampedo eindringlich, beide wissen nichts um die Gefahren des Lebens und die Not der Armut, wie er sie selbst in seiner Jugend erfahren hat. Dennoch bleiben seine Worte nach seinem Ableben leider ungehört:

„Andolosia sprach/ „so du dess synns unnd gemutes bist/ so laß uns die klaynat taillen.“ Ampedo antwurt und sprach/ „wiltu yetzo das gebot deines vatters übergan/ waist du nit seinen entlichen willen ernstlich gewesen sein daz wir die klainat nit von ainander sollen taillen.“ Andolosia sprach/ „ich keer mich nit an die red/ er ist tod/ so leb ich noch/ unnd ich will taillen.““⁴¹⁷

Die Brüder besiegeln durch ihr willentlich ungehorsames Handeln ihr Scheitern, sobald Fortunatus verstorben ist. Vor allem Andolosia sticht durch sein arrogant egoistisches Verhalten und seine

⁴¹⁵ Roloff (Hrsg.) 1996, S.122.

⁴¹⁶ Roloff (Hrsg.) 1996, S.123.

⁴¹⁷ Roloff (Hrsg.) 1996, S.124.

Gleichgültigkeit dem väterlichen letzten Willen gegenüber hervor und diese Hoffart ist es auch, die ihn schließlich sein Leben kosten wird. Er verkörpert damit die extreme Form der Diesseitsbezogenheit, die den Tod aus den eigenen Gedanken verbannt und nichts mehr vom *memento mori* wissen will.

In einem zeitgenössisch elegant eingerichteten Raum mit Tisch und Himmelbett, sitzt Fortunatus ohne Hemd jedoch bis zum Nabel zugedeckt und mit einer Mütze auf dem Haupt in seinem Bett (Abb.59). Er wird von einer Menge Polster gestützt und zeigt mit seiner rechten Hand auf die beiden Gegenstände, die am Tisch ruhen. Die rechts neben ihm stehenden Söhne Andolosia und Ampedo - einer dreht sich zum Tisch um, der andere sieht seinen Vater an und steht mit dem Rücken zum Betrachter. Beide sind elegant und reich gekleidet.

Fortunatus erteilt seine letzten Anweisungen und scheidet aus dem Leben, dennoch ist er noch nicht so weit wie Geffroy, der bereits liegend vom Priester mit den Sakramenten versehen wird. Auch hier zeigt sich wiederum der bereits oft angesprochene Mentalitätsunterschied zwischen *Melusine* und *Fortunatus*. Das zentrale Ereignis beim Tod des Geffroy ist der durch den Geistlichen durchgeführte christliche Ritus. Beim Tod des Fortunatus hingegen ist im Bild diese Szene nicht wiedergegeben. Viel wichtiger für den sterbenden Fortunatus als Mensch des Frühkapitalismus ist die Unterweisung der Söhne im Umgang mit den Gaben der Glücksgöttin. Das christliche Ritual wird zwar, wie im Text beschrieben, noch durchgeführt, hat jedoch kaum mehr Bedeutung als jede andere an ein offizielles Ereignis geknüpfte Formalität. Der richtige Umgang mit den Gaben des Diesseits hat den wichtigsten Stellenwert eingenommen und die Sorge um das Jenseits verdrängt. Wenn beide auch einen „guten Tod“ sterben, so scheint dies Geffroy mehr zu kümmern als Fortunatus. Dies ist die bedeutsamste Veränderung in Bezug auf den Tod, die sich in den 30 Jahren zwischen *Melusine* und *Fortunatus* im Umgang mit dem Sterben herausbildet.

Der gewaltsame Tod spielt in *Melusine* wie auch in *Fortunatus* in unterschiedlichen Zusammenhängen eine Rolle. Während in *Fortunatus* die Hauptfigur des zweiten Teils des Romans selbst einen solchen erleidet, sind es in *Melusine* einige „Nebendarsteller“ - Freunde wie auch Feinde - die den Tod durch einen Akt der Gewalt erleiden. Den aus christlicher Sicht als ehrenhaft gebilligten Tod auf dem Schlachtfeld ereilt unter anderem den König von Böhmen.

„Der König selber wollte sich nicht zurückziehen, sondern er hielt sich sehr ehrenvoll und kämpfte so ritterlich [...] Zuletzt wurde er von einem Wurfspeer durchbohrt, dass er tödlich verwundet wurde und unglücklicherweise rasch sterben musste.“⁴¹⁸

⁴¹⁸ Schnyder/Rautenberg 2006, S.86.

Der Tod der Königs ist jedoch nicht verbildlicht. Der Künstler wählt den noch dramatischeren Teil der Geschichte zum Bildthema: die Verbrennung des Leichnams⁴¹⁹ durch die Mörder.

„[...] und sie [die Türken] entzündeten nahe beim Tor der Stadt Prag ein grosses Feuer und warfen den Leichnam des edlen Königs auf den Holzstoss und verbrannten ihn angesichts der Böhmen.“⁴²⁰

Im Bildhintergrund ist die Erstürmung und Verteidigung der Festung Prag zu sehen (Abb.60). Überlebensgroß, geradezu riesenhaft sind zwei Männer mit Helm und Rüstung hinter den hohen Burgmauern platziert und werfen große Steine zur Verteidigung von den Mauern. Vom rechten Bildrand wird eine Leiter bis zur Burgmauer angelehnt und ein Angreifer mit Schild und Rüstung ist gerade dabei die letzten Sprossen zu erklimmen und in die Burg einzudringen. Unter der Leiter liegt ein bereits erschlagener Soldat, auf der linken Bildseite stehen zwei im Profil wiedergegebene Männer, die offenbar das Ende des Kampfes abwarten. Im Vordergrund ist ein Ritter in voller Rüstung dabei ein Feuer zu schüren, das rechts von ihm entzündet wurde. In diesem sehen wir den Oberkörper des erschlagenen Königs von Böhmen, der durch seine mit Gold verbrämte Rüstung und seine Krone am Haupt erkennbar ist.

Abgesehen von perspektivischen Schwierigkeiten der Darstellung ist die Zusammenführung zweier zeitlich nacheinander vorkommender Ereignisse - der Kampf um die Stadt Prag sowie die Verbrennung des Königs - in einem Bild zusammengeführt. Der König ist bereits längere Zeit tot, wenn man dem Text Glauben schenken möchte, als ihn die Türken verbrennen. Dennoch wirkt sich diese Schilderung keineswegs auf die Darstellung des Königs aus. Die ergeben niedergeschlagenen Augen und die verschränkten Arme erinnern an die Darstellung des Geffroy auf dem Totenbett, der in dieser Haltung auf seinen Tod wartet. Der König erscheint weder durch Schlacht oder Tod entstellt. Gemäß der christlichen Tradition nimmt er seinen Tod demütig als Ausdruck des göttlichen Willens hin und versucht, so gut es eben möglich ist, einen guten - glücklichen - Tod darzustellen. Dass diese Darstellung sich nicht nur auf die christlichen Toten beschränkt, zeigt das folgende Blatt, in welchem der türkische „Kaiser“ und seine Verbündeten verbrannt werden.

„Als der Kampf sich seinem Ende zuneigte und die Sache ganz vorbei war und die Heiden eine schwere Niederlage erlitten [...] und der König von Elsass erfuhr, dass der Kaiser der Türken seinen Bruder selig, den König von Böhmen, nach dessen Tod hatte verbrennen lassen, da

⁴¹⁹ Die Feuerbestattung, wie sie bei den Römern durchaus üblich war, wird vom Christentum nicht übernommen. Die Orientierung am Judentum, das in der Verbrennung eines Toten eine Totenschändung oder eine Strafe sieht, ist hier anzunehmen (Wollgast 1992, S.38). Somit ist das Verbrennen des Leichnams des Königs von Böhmen als ein Affront gegen die christlichen Gebräuche zu sehen, der sodann die „Verteufelung“ der Türken in dieser Erzählung zusätzlich rechtfertigt.

⁴²⁰ Schnyder/Rautenberg 2006, S.86.

befahl er grosse Stösse Holz zusammenzutragen und alle an einer Stelle aufzuschichten und den toten türkischen Kaiser und alle Heiden darauf zu legen und zu verbrennen.“⁴²¹

Der Racheakt des siegreichen Königs gegenüber dem türkischen Kaiser wird in seiner Darstellung ebenso dargestellt, wie die Verbrennung des Königs von Böhmen. Der türkische Kaiser sowie zwei weitere Figuren, die als *pars pro toto* fungieren, sind als Brustbilder wiedergegeben, die von züngelnden Flammen umgeben sind (Abb.61). Auch sie neigen den Kopf zur rechten Seite und verschränken die Arme vor der Brust. Ohne den erklärenden Text sind die Dargestellten nicht als Türken oder Heiden erkennbar, im Gegenteil, die Krone des türkischen Kaisers erinnert eher an einen Herzogshut, zumal als Spitze ein Kreuz auf ihr angebracht ist. Es scheint, dass der Schnitzer keine Vorstellung eines „heidnischen“ (moslemischen) Herrschers hat, und schlicht die durch ein Kreuz geschmückte Krone als universelles Herrschaftszeichen akzeptiert und nicht hinterfragt. Auch diesem heidnischen Herrscher wird bei aller Verteufelung das Recht auf einen guten Tod zugesprochen. Ob dies bewusst oder unbewusst geschieht, kann an dieser Stelle nicht näher beantwortet werden. Ein letztes Beispiel, das sich des Motivs des Feuers bedient, ist die Verbildlichung des Todes eines Sohnes der Melusine, Horribel. Dieser wird, nachdem seine Mutter davor gewarnt hatte, dass von ihm nichts Gutes in die Welt kommen werde, erstickt.

„Die Höflinge wollten Melusines Ratschlag folgen und wollten dem grossen Übel, das von Horribel, ihrem Sohn, entstehen sollte, vorbeugen und sie nahmen den Knaben und brachten ihn in einen Keller und verstopften alle Fenster und trugen nasses Stroh herein und steckten das mit Feuer an und erstickten ihn so. Und sie bahrten ihn auf und bestatteten ihn, als ob er von alleine umgekommen wäre, in der Kirche und gingen wieder weg.“⁴²²

In dem vom Betrachter aus linken Bilddrittel sehen wir einen dreiäugigen Mann mit blonden Locken und grünem Wams, der bis zum Nabel wiedergegeben ist und durch eine Art Fenster aus einem ummauerten Innenraum hinausschaut (Abb.62). Die ihn umzüngelnden Flammen dringen auch in den räumlich getrennten zweiten Teil des Bildes, in welchem Reymond, der sich zurückgezogen hat und auf seinem Bett sitzend den Verlust seiner Frau beklagt.

In diesem Blatt werden räumlich getrennte aber zeitgleich stattfindende Ereignisse in einem Druck zusammengeführt. In den Flammen wird kein toter Mann verbrannt, sondern ein Kind wird durch den Rauch eines gelegten Feuers erstickt. Dennoch bleibt die Darstellung unverändert. Die Erklärung durch den Text ist für das nähere Verständnis des Blattes essentiell. Anders als in den vorhergegangenen Blättern wird hier tatsächlich der Akt des Sterbens dargestellt. Dennoch lässt sich

⁴²¹ Schnyder/Rautenberg 2006, S.91.

⁴²² Schnyder/Rautenberg 2006, S.139.

kein Anzeichen dafür in der Gestaltung des Sterbenden finden. Er blickt -- sofern dies mit drei Augen möglich ist - den Betrachter direkt an, seine Handhaltung ähnelt eher dem Segensgestus Christi und nicht den ruhig am Oberkörper platzierten Armen der zuvor beschriebenen Verstorbenen.

Diese Form der Darstellung des Verbrennens, wie sie in den beiden Blättern des böhmischen Königs und des türkischen Kaisers angewandt wird, entspricht der zeitgenössischen Darstellungstradition. So findet sich beispielsweise in der *Schedel'schen Weltchronik* die Darstellung einer Gruppe Juden, die (unter fadenscheinigen Vorwänden) lebendig verbrannt wurden (Abb.63). Ebenso wie in *Melusine* werden die verbrennenden Personen, seien sie nun tot oder lebendig, nur durch ihre Häupter repräsentiert. Der Anspruch einer realistischen Darstellung ist noch nicht vorhanden, das symbolische Element hat Vorrang.

Feuer spielt auch in einem weiteren Blatt der *Melusine* eine bedeutende Rolle. Sie zeigt die Zerstörung des Klosters Maillezais und die Ermordung der dort lebenden Mönche durch die Hand Geoffroys. Als dieser vom Klostereintritt seines Bruders Froymond hört, wird er zornig und reitet zum Kloster. Er kann nicht verstehen, warum sein Bruder ein Leben in Frömmigkeit und Weltabkehr gewählt hat und das Rittertum so mit Füßen tritt.

„Und er stieg von seinem Pferd und schloss das Kloster überall ab und sperrte die Mönche darin ein und liess sich grosse Haufen Stroh, Heu und Holz bringen und liess das alles an einer Stelle des Klosters anhäufen und gegen den Wind anzünden. Die Mönche waren alle in die Kirche geflohen; die verbrannte nun völlig und die Mönche darin.“⁴²³

Die Klosteranlage bestehend aus drei Türmen und einem Kirchenbau wird von einer hohen Mauer geschützt (Abb.64). Flammen züngeln aus den Turmfenstern und zwei überlebensgroße Mönche in braunen Kutten sind in der Anlage eingeschlossen. Beide werfen die Arme verzweifelt gen Himmel. Der sich weiter hinten befindende Mönch hat den Mund geöffnet als wollte er um Hilfe schreien, der zweite im Vorderteil der Anlage hingegen blickt starr seinem Ende entgegen. Auf der linken Seite des Drucks ist in voller Rüstung Geoffroy zu sehen, wie er mit zwei Bündeln Stroh das Feuer anfacht.

Diese beiden Blätter sind nicht nur Darstellungen des Todes sondern des Mordes. Hier sind die letzten Sekunden einzelner Menschenlebens wiedergegeben. Ein Moment, dem sich der Betrachter nicht entziehen kann. Es ist noch niemand tot, doch wir wissen, dass es in wenigen Augenblicken so weit sein wird. Während die Mönche durchaus panisch zu reagieren scheinen und - wie in dieser Situation durchaus nachvollziehbar - nach Hilfe rufen, ist der Mord an Horribel durch keinerlei Emotion begleitet. Der Autor, der beim Mord an den Mönchen, von einer Ungerechtigkeit spricht, die in weiterer Folge den Verlauf der Geschichte maßgeblich beeinflussen wird, sieht den Mord an

⁴²³ Schnyder/Rautenberg 2006, S.118.

Horribel als gerechtfertigt an. Dieser würde dem Reich und der Familie - nach Melusines Voraussage - Schaden zufügen und muss deshalb sterben. Sein Tod dient einem höheren Zweck, nämlich der Staatsräson. Niemand scheint sich daran zu stören, am wenigsten Horribel selbst. Dennoch vermögen diese Akte der Gewalt in *Melusine* keine emotionale Nähe herzustellen, die Distanziertheit des Betrachters bleibt erhalten.

Anders sieht es in den Illustrationen der Gewaltverbrechen im *Fortunatus* aus. Auch wenn die Darstellungen nicht mehr koloriert sind, scheinen sie näher an der Realität dran zu sein. Der erste Mord ereignet sich bereits zu Beginn des Romans, als Fortunatus in den Diensten des Kaufmanns Roberti in London steht. Andrean, ein schurkischer Bekannter des Kaufmanns, ermordet aus Habgier einen Boten des Königs - er will die Preziosen, die dieser dem Herzog von Burgund im Auftrag des Königs von England überbringen soll, an sich bringen - im Haus des Kaufmanns, jedoch ohne dessen Wissen.

„[...] und giengen also mit ainander in ain kamer/ was oben ob dem sal darinn sy geessen hetten. Unnd als sy in die kamer kamen/ thet Andrean als ob er ain grosse truhen wolt aufschliessen und zucket ain messer und stach yn das er viel/ und schnayd ym die gurgel ab/[...]“⁴²⁴

Andrean eilt daraufhin zur Gattin des Ermordeten und fordert sie im Namen ihres Mannes auf, ihm die Schmuckstücke zu geben. Diese sind jedoch nicht mehr in ihrem Versteck und Andrean muss zurück, in der Gewissheit, den Boten sinnlos umgebracht zu haben. Auch wenn die Schilderung kurz und knapp ist, so entbehrt sie nicht einer gewissen Blutrünstigkeit. Das Durchschneiden der Kehle ist eine sehr blutige Angelegenheit, was dem Kaufmann bald zum Verhängnis werden sollte:

„Die weil er aber in des edelmans hauß gangen was/ was das blût durch die tullen in den eßsal gerunnen. Da sach der herr und rûft wunderbald den knechten und sprach/ „von wannen kommt das blût?“ sy lieffen und lûgten/[...]“⁴²⁵

Im weiteren Verlauf der Geschichte gibt der zurückkommende Andrean vor, der Tote wollte ihn ermorden und er hätte sich nur verteidigt. Er überredet den Kaufmann und die Knechte, nichts zu sagen, er würde die Leiche im Abort verschwinden lassen und niemand würde je davon erfahren:

„das thet der schalck Andrean/ warf den todten leichnam in die prifet/ und eylt nacht und tag das er uß dem land kam [...]“⁴²⁶

⁴²⁴ Roloff (Hrsg.) 1996, S.30

⁴²⁵ Roloff (Hrsg.) 1996, S.30.

⁴²⁶ Roloff (Hrsg.) 1996, S.32.

In einem durch zwei kleine und ein größeres Fenster gegliederten Raum sehen wir zwei männliche Figuren (Abb.65). Andrean, in zeitgenössischer eleganter Kleidung hat den toten Edelmann über seine rechte Schulter geworfen und ist gerade dabei, ihn durch eine Öffnung in einer Bank auf der vom Betrachter aus linken Seite im Abort zu versenken. Ein Schwert, vermutlich das des Mörders, liegt mittig am Boden und verweist auf die der Situation vorangegangene Bluttat.

Wieder sehen wir nicht den eigentlichen Mord, sondern das danach folgende Umgehen mit der Leiche. Gerade diese Illustration hat den Zweck, die besonders verkommene moralische Verderbtheit des Mörders (ähnlich dem Beispiel aus *Melusine* mit der Verbrennung des Königs von Böhmen) im Bild wiedergegeben. Leser wie Betrachter werden, wenn schon durch den Mord geschockt, noch einmal ob der Abgebrühtheit des Mörders schockiert, der zwar kurz verzweifelt scheint, da sein Plan, die Juwelen zu stehlen, nicht aufgegangen ist, dennoch aber keine Skrupel zeigt, alle anderen, die sich freundlich gegen ihn verhalten haben, wie Roberti, in die Sache hineinzuziehen und seine eigene Haut zu retten. An späterer Stelle sollen die Folgen dieser Tat noch thematisiert werden.

Als gegen Ende des Romans zwei neiderfüllte Grafen eine Verschwörung gegen Andolosia, den Sohn des Fortunatus, aushecken, wird dieser von einer durch die Grafen angeheuerten Bande überfallen und verschleppt, sein Gefolge wird getötet.

„[...]do hetten die tzwen graffen ayn volck bestellet und fiengen Andolosia und erstachen ym seine diener all unnd fürten yn in die insel gen Lymosy in ain schlosßs/ [...]“⁴²⁷

In einer durch einen Hügel im Hintergrund begrenzten Landschaft sind drei berittene Männer dargestellt (Abb.66). Die Pferde sind in einer leichten Bewegung nach rechts wiedergegeben - eher im Trab denn im Schritt oder Galopp. Der mit dem Rücken zum Betrachter dargestellte Mann trägt zeitgenössische Kleidung sowie einen Hut mit Feder, um die Hüfte hat er eine Armbrust gegürtet. Er wendet sich dem von ihm und seinem Kumpanen eingeklemmten mittleren Reiter zu - vermutlich Andolosia. Der links neben Andolosia reitende Mann trägt eine Kapuze und hat mit seiner linken Hand das Schwert in einer Drohgebärde gegen Andolosia erhoben, bereit zuzuschlagen. Links neben (in der Darstellung hinter) den reitenden Männern liegt die Leiche eines Dieners, der bei dem Überfall offensichtlich getötet wurde.

Wenn hier auch nur eine im Text kurz beschriebene Szene wiedergegeben ist, so zeigt sich gerade in dieser Illustration das Können des Reißers. Wenn auch bei näherer Betrachtung die Hinterbeine des hintersten Pferdes fehlen, ist deren Physiognomie (bis auf die minimale aber dennoch bemerkbare Überlänge des Rückens des sich im Bildvordergrund befindenden Pferdes), besonders im Vergleich zu den Versuchen in *Melusine*, äußerst realitätsgetreu wiedergegeben. Nicht nur die Pferdeköpfe, auch

⁴²⁷ Roloff (Hrsg.) 1996, S.184.

der muskulöse Oberkörper sowie die Bewegung der Beine nähern sich realen Beobachtungen an und markieren damit besonders anschaulich die Veränderung der Illustrationen hin zu einer Abbildung der Wirklichkeit. Damit wird sowohl dem Wunsch des Publikums als auch dem selbstauferlegten Anspruch auf möglichst genaue Details entsprochen.

Der zweite Punkt, in welchem sich dieser neue innovative Anspruch in Bezug auf die Darstellungen zeigt, ist die Figur des ermordeten Dieners. Dieser, im Vergleich zu den Reitern zwar schemenhafter wiedergegeben, ist in seiner verkürzten Position äußerst einprägsam. Wenn auf den zweiten Blick auch etwas zu klein proportioniert, so entsteht dennoch ein wirklichkeitsgetreuer Eindruck, zumal der verrenkte Körper und das schmerzverzerrte Gesicht auf den zuvor geschehenen Mord schließen lässt. Diese Darstellung erinnert sofort an den Druck „Der behexte Stallknecht“ (Abb.67) von Hans Baldung, in dem die Problematik des richtigen Darstellens der Proportionen eines Liegenden im Raum augenfällig und bemerkenswerterweise auch die möglichst detaillierte Darstellung eines Pferdes eingearbeitet ist.

Wenn auch kein vorsätzliches Töten so - aus heutiger Sicht - zumindest Notwehr oder Totschlag, findet seine Verbildlichung in der folgenden Szene, in der der Wirt der Herberge, in welcher Fortunatus und Lüpoldus nächtigen, beide ausrauben will und bei dem Versuch von Lüpoldus umgebracht wird.

„Der wirt schlieff aber nit/ sonder er gedacht sein fürnemen zu vollbringen und do er sach das/ liecht erloschen was/ [...]/nun schlieff Lüpoldus nit/ der hett gar ain wolschneident messer also bloß bey ym auff der deckin ligen/ und eylantz erwuscht er das messer und hüwe den im/ der dieb ducket sich/ aber nitt genůg und verwundet in so hartt in seinen halß das er weder ach noch wee sprach unnd also todt lag. [...]"⁴²⁸

In einer Schlafkammer mit zwei großen, beinahe raumfüllenden Betten auf beiden Seiten steht ein alter bärtiger Mann - Lüpoldus - in der Bildmitte, sein Schwert in der linken Hand hoch erhoben (Abb.68). Rechts zu seinen Füßen liegt die kauernde Gestalt eines Mannes, der bäuchlings mit angezogenen Knien, den rechten Arm von sich gestreckt und den linken oberhalb des Gesichts angewinkelt, auf der Erde liegt. Im linken Bett sitzt ein weiterer Mann mit nacktem Oberkörper, Fortunatus, der augenscheinlich gerade durch den Tumult aufgewacht sein muss und die Szene verfolgt, jedoch nicht eingreift.

Während hier der Text eine Rechtfertigung für die Tat des Lüpoldus liefert - er hat immerhin aus Notwehr/ Selbstschutz gehandelt, stellt dieses Blatt als einziges den unmittelbaren Moment nach dem tatsächlichen Töten dar. Im vorangegangenen Beispiel waren die Reiter bereits mit Andolosis

⁴²⁸ Roloff (Hrsg.) 1996, S.74.

beschäftigt, in *Melusine* ist die Darstellung des Mordes an Horribel nicht an Wirklichkeitstreue vergleichbar. Wir sehen den Moment, in welchem Lüpoldus nachdem er gerade zugestochen hat das Schwert erneut hebt, um notfalls ein weiteres Mal zuschlagen zu können. Dies ist aber offensichtlich nicht mehr notwendig, der Wirt stirbt gleich bei dem ersten Hieb, wie der Text verrät.

In *Melusine* wird der Unfalltod thematisiert. Gleich zu Beginn der Geschichte kommt Graf Emmerich, der Onkel und Ziehvater Reymonds, durch die Hand seines Neffen um. Im dramatisch geschilderten Kampf mit einem wilden Eber, der beide im Wald bedroht, ersticht Reymond versehentlich seinen Onkel beim Versuch, sie beide gegen das Tier zu verteidigen.

„Reymond holte mit dem Spiess seines Herrn aus und will die Sau treffen. Durch einen sehr unglücklichen Zufall verfehlt er, so dass ihm der Stich abrutschte, und er stiess den Spiess seinem Herrn und Vetter tief in den Leib. Er holte nochmals aus und traf die Sau richtig und brachte sie zur Strecke. Darauf wandte er sich wieder um und kam zu seinem Herrn und Vetter; da fand er ihn nun rasch in Todesnöten liegen und sterben.“⁴²⁹

Auf einer Wiese, die im Bildhintergrund von vier dünn gewachsenen Bäumen begrenzt wird, liegt in der Bildmitte ein an der Seite verwundetes Wildschwein (Abb.69). Im Bildvordergrund liegt ein ebenfalls an der Seite verwundeter Mann in blauem Gewand und Hut, die Augen noch halb geöffnet und mit dem rechten Arm nach dem Wurfspeer neben ihm greifend. Vor ihm steht das graue Pferd des Reymond, welcher gerade im Begriff ist, wegzureiten. Er sitzt in seinem rosaroten Gewand und Hut am Rücken des Pferdes und blickt weg von seinem Onkel. Seine Hände sind vor seiner Brust gekreuzt.

Die vor der Brust gekreuzten Hände als Zeichen der Trauer sind der einzige Anhaltspunkt, aus dem sich der emotionale Zustand des Helden außerhalb des Textes erschließt.

„Reymond stieg wieder aufs Pferd, in grossem Leiden und tiefer Bedrückung und auch unter lautem Schreien, in jammervoller Klage; und er wand seine Hände kläglich und liess sein Pferd ohne Führung und Lenkung gehen, indem er aus grossem Leid und Trauer, die er in seinem Herzen trug, die Zügel nicht führte.“⁴³⁰

Bevor er jedoch weiterreitet und in späterer Folge Melusine trifft, ruft er Fortuna an:

„Und er sagte: „Ach Glück, wie hast du mich so schwer mit Jammer, mit Leiden, Herzensleid, Elend und Unglück beladen! Niemand will sich auf dich verlassen, denn du kannst viel Leid und Jammer bereiten, aus dem Reichen einen Armen machen, den einen hebst du, den andern

⁴²⁹ Schnyder/Rautenberg 2006, S.17.

⁴³⁰ Schnyder/Rautenberg 2006, S.19.

*stürzest du, dem einen schmeckst du süß, dem andern bitter. Ach Glück, welche Schuld hältst du mir jungem, armem Grünschnabel vor? [...]*⁴³¹

Es sind wohl diese Worte von Reymond, die das Verhältnis des Menschen des ausgehenden Mittelalters zur Göttin Fortuna am besten beschreiben. In Anlehnung an die Willkür ihres Tuns und die Unberechenbarkeit ihres Wesens fühlt sich Reymond als Fortunas Spielball, als unschuldiges Opfer ihrer Pläne und Launen. Ihm stehen die Darstellungen der Fortuna mit ihrem Rad bildlich vor Augen, wenn er davon spricht, sie mache den Reichen arm, sie erhöhe und erniedrige wie es ihr gefällt und niemand könne sich auf sie und ihre Wechselhaftigkeit verlassen. In der Stunde seines größten Unglücks, das ihn selbst das Leben kosten könnte, denkt er erst in weiterer Folge des Monologs an Gott, zu allererst wendet er sich an Fortuna.

Einen gänzlich anderen Charakter hat das folgende Blatt, in welchem Geffroy die Zerstörung der Ehe seines Vaters durch dessen Cousin Graf Bertram rächt, indem er diesen töten will. Bertram, von großer Furcht gepackt, will über das Dach flüchten und stürzt ab.

*„Jetzt hatte Geffroy den Grafen beinahe eingeholt, und so wollte der Graf zu einem Fenster hinaus auf ein Dach springen und er fehlte und fiel hinunter auf den Felsen zu Tod.“*⁴³²

Hinter hohen und imposanten Burgmauern stehen drei riesenhafte Gestalten (Abb.70). Der durch Rüstung und Eberzahn gekennzeichnete Geffroy hat in der linken Hand sein Schwert erhoben und blickt, wie auch die zwei Figuren neben ihm, auf den fallenden Körper des Grafen Bertram hinunter. Dieser befindet sich noch im freien Fall, bevor er auf dem Boden aufschlagen wird.

Es sind die letzten Augenblicke eines Menschenlebens, die vom Künstler in diesem Blatt eingefangen werden. Wieder sticht die Proportionsproblematik ins Auge, dennoch ist das dramatische Element, mehr als in den anderen Illustrationen (mit Ausnahme des brennenden Klosters) offenkundig. Der grimmige Gesichtsausdruck Geffroys, die neugierigen Blicke der zwei neben ihm platzierten Beobachter sowie der traurig-gottergebene Ausdruck des Grafen Bertram zeigen eine - für die Illustrationen der *Melusine* durchaus ungewöhnliche - Emotionalität.

Es bleibt noch eine weitere Art des Sterbens übrig, die in zwei Blättern des Romans *Fortunatus* verbildlicht wird: die Hinrichtung.

„da selbst hyn ward Jeronimus Roberti mitt allem seinem gesynn gefürt. Also fieng man an den zway magten an/ unnd vergrüß die also lebendig under den galgen/ und fieng do an dem herren an unnd ye den bosten nach ym/ So Fortunatus sach wie es gieng/ [...]/ der was der

⁴³¹ Schnyder/Rautenberg 2006, S.19.

⁴³² Schnyder/Rautenberg 2006, S.166.

*lotst on Fortunato/ was ain Englischer der schray mit lauter stym/ das es manigklich horet/
das Fortunatus nit umb die ding wißt/ [...]*⁴³³

Auf freiem Feld ist in der linken Bildhälfte ein Richtplatz aufgebaut (Abb.71). Zwei männliche Gestalten wurden bereits gehängt und sind bereits tot. Zwei weitere stehen neben ihnen auf einer Leiter, die Köpfe zur Erde gerichtet. Am rechten Bildrand, dem Galgen gegenüber, stehen zwei Frauen mit langen Kleidern und Hauben - die Mägde im Haus Roberti - mit zusammengebundenen Händen und wenden den Blick vom Geschehen ab. Neben ihnen steht halb verdeckt eine schwarz schraffierte männliche Figur, die jedoch kaum zu erkennen ist. In der Mitte wird Fortunatus - durch seine elegante Kleidung und seinen mit Federn geschmückten Hut zu erkennen - gerade durch eine weitere männliche Figur mit einem umgegürteten Schwert zum Galgen geführt. Dieser ist gerade dabei die Fesseln, mit denen die Hände des Fortunatus am Rücken gefesselt sind, zu lösen.

*„Doch so ward sovil mitt dem richter geredt/ das er yn nit solt hencken lassen/ so er auch nit
ain Florentin/ und unschuldig was.“*⁴³⁴

Obwohl Fortunatus noch nicht der Glücksgöttin begegnet ist, hat er in dieser Situation unbeschreibliches Glück, das seiner Namenspatronin alle Ehre macht. Nur durch Zufall entkommt er dem Galgen in letzter Sekunde, wie in einem modernen Film oder Roman. Anders als im Text beschrieben, sind die beiden Mägde noch am Leben und nicht bereits lebendig begraben, was mit der Schwierigkeit der Darstellung dieser Hinrichtungsart zu tun haben könnte.⁴³⁵ Darstellungen von Hinrichtungen in Illustrationen und Drucken sind nicht unüblich, meistens verfolgen diese jedoch einen propagandistischen Zweck. Die Hinrichtung eines zu Recht verurteilten Verbrechers sollte sowohl abschreckend wirken, als auch gleichzeitig die Gerechtigkeit und die Ordnung wiederherstellen.⁴³⁶

⁴³³ Roloff (Hrsg.) 1996, S.37.

⁴³⁴ Roloff (Hrsg.) 1996, S.38.

⁴³⁵ Das lebendige Begraben war eine Hinrichtungsart, die meistens an Frauen etwas für Mord angewandt wurde. In einer näheren Beschreibung spricht Ohler davon, dass die Verurteilten mit dem Kopf nach unten in ein Erdloch gesteckt wurde, das von Henker dann zugeschüttet wurde, sodass der Verurteilte qualvoll erstickte (Ohler 1993, S.219).

⁴³⁶ Im Fall der Verurteilung des Roberti-Haushalts kam bereits zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung des Romans offenbar Kritik an dieser Rechtspraxis auf, denn als Abschluss dieser Episode wendet sich der Autor mit einer Art Rechtfertigung an den Leser.

„[...] es kompt auß der ursach/ und ist kaiserlich recht das nyemandt kain mord verschweygen soll/ wer es aber verschweyget oder hilffet vertrucken und es nit offenbar macht/ so er erst kann oder mag der sol und ist in denen banden/ als der es selb mit der hand gethon hett.“ (Roloff (Hrsg.) 1996, S.38).

Dass wir uns in der Geschichte in England befinden, in der kaiserliches Recht keine Gültigkeit hat, ist Nebensache. Fest steht, dass auch unter den (gebildeten) Lesern eine neue Form der Rechtsauffassung beginnt Fuß zu fassen, in einer Zeit, in welcher Maximilian I. eine bindende Reichsgesetzgebung einzuführen versucht.

Die letzte Illustration des *Fortunatus*-Romans ist vielleicht auch die drastischste des gesamten Werks. Die beiden Grafen, die Andolosia entführt, gefoltert und schließlich ermordet haben, werden ihrer Taten überführt und vom König zum Tod durch das Rad verurteilt.⁴³⁷

*„[...] und wie die urtail gangen was/ das ward also an den zwayen graffen den mordern
verbracht/ wurden bayd geradbrechtt das was ir rechter lon/ sy hetten es wol verdienet an
dem frommen Andolosia.“*⁴³⁸

Das Blatt scheint durch eine Mauer im linken Drittel zweigeteilt, die in ein Mauerstück mit Fenster am linken Bildrand übergeht (Abb.72). In diesem „Raum“ sieht der Betrachter nur die angewinkelten Beine einer Figur; Oberkörper und Kopf verschwinden in der durch Schraffuren erzielten Dunkelheit. In der Bildmitte ist eine ganzfigurig wiedergegebene männliche Figur - ein Henker - dargestellt, der sich mit dem Rücken zum Betrachter stehend dem ober ihm in Kopfhöhe gehobenen Rad zuwendet. Unter diesem, quer zu Füßen des Henkers, liegt eine Arme und Beine von sich streckende männliche Person mit nacktem Oberkörper. Ihr Kopf ist überstreckt, die Augenstarr gen Himmel gerichtet. Unter den Körper sind Holzstäbe gelegt, an die er mit den Armen durch Riemen gebunden ist. Im Hintergrund ist der unterste Teil eines weiteren Rades auf einem Pfahl zu sehen, an dem jedoch ein herunterhängender Kopf sichtbar ist.

Gerädert zu werden, ist wohl eine der grausamsten Strafen, die selbst das Mittelalter bieten konnte. Ohler beschreibt sie als die „*schimpflichste und ehrloseste*“⁴³⁹ Strafe. Dabei wurde der Delinquent an bestimmten Punkten auf der Erde liegend fixiert – daher die Holzscheite in der Illustration – und dann wurden ihm mit dem Rad die Gliedmaßen gebrochen. Erst dann wurde er auf selbiges gebunden und waagrecht auf einem Pfahl befestigt und das Opfer wartete unter grausamen Schmerzen auf den Tod.⁴⁴⁰

Der Illustrator scheint sich mit dieser Methode der Hinrichtung auszukennen. Das Vorgehen des Henkers ist detailliert wiedergegeben, der festgehaltene Moment erscheint beinahe wie eine Fotografie. Der Henker hat das Rad an die höchste Stelle gehoben, um es im nächsten Moment auf den wehrlosen Verurteilten sausen zu lassen. Damit hält der Reißer einen besonders „spannungsgeladenen“ Moment fest. Die Perspektive wird zu Gunsten der genauen Wiedergabe der Position, in welcher sich der Verurteilte befindet (wie der rechte Arm an den Holzstöcken angebunden ist), vernachlässigt.

⁴³⁷ Weiters wird beschrieben, wie der König seine Soldaten in das Schloss, wo einer der Grafen Andolosia gefangen gehalten hat, schickt und dort alle Mitglieder des Haushalts ebenfalls töten lässt. Auch hier bezieht sich das Rechtsverständnis auf die zuvor ausgeführte Erklärung de Roberti-Episode.

⁴³⁸ Roloff (Hrsg.) 1996, S.193.

⁴³⁹ Ohler 1993, S.220.

⁴⁴⁰ Ohler 1993, S.220.

Fortuna und der Tod werden auch von den Autoren und Illustratoren der Werke kaum direkt in Verbindung zueinander gesetzt.⁴⁴¹ Dennoch sind diese beiden Elemente eines Menschenlebens untrennbar miteinander verbunden. Selbst wenn man sich der Liebe und Narrheit verweigert, vor dem Tod und Fortuna kann man nicht entkommen. Sie entscheidet - unter Berufung auf die *providentia* – wann es Zeit ist für uns zu gehen und wie wir diese Welt verlassen. Das Glück einen „guten“ Tod zu sterben, ist an der Wende zur Frühen Neuzeit wohl wenigen Menschen gegönnt. Kriege, Fehden, Seuchen, Hinrichtungen für vergleichsweise kleine Vergehen, Mord und Unfälle stehen an der Tagesordnung. Sowohl *Melusine* als auch *Fortunatus* setzen sich mit dem Thema Tod auf ihre Weise auseinander. Das Ideal im Bett zu sterben, kommt nur jeweils einmal in den Geschichten vor. Viel häufiger sind gewaltsame Tode, sei es durch Mord, Hinrichtung oder Unfall. Diese sind spektakulärer und sprechen die Sensationslust des Publikums an. Auffällig ist jedoch, dass nie der Moment des Todes oder Mordes wiedergegeben wird, die bildliche Umsetzung setzt immer entweder kurz davor oder danach ein. Dennoch spiegeln die Illustrationen das „tatsächliche Leben“ in einer Weise wieder, die auch ihr Verhältnis zu Fortuna implizit näher erklären. Während in *Melusine* eine gewisse Ordnung und Gottergebenheit noch vorherrscht,⁴⁴² kann es im *Fortunatus* jeden Moment soweit sein, dass sich Fortuna gegen einen wendet und ihre Gaben zuweilen mehr Fluch denn Segen sind.

Schluss und Ausblick

In den vorangegangenen Kapiteln wurde auf die Rolle der Fortuna in der Lebensauffassung der Menschen an der Wende zum 16. Jahrhundert eingegangen. Die Entstehung des Glaubens an eine Glücksgöttin ist bis in die Antike zurückzuverfolgen und hat sich auch über das christliche Mittelalter hin erhalten. Der humanistische Ansatz in der Betrachtung der Fortuna beginnt in den Gebieten nördlich der Alpen erst wesentlich später Fuß zu fassen als in den mit den antiken Bräuchen eher vertrauten Gebieten Italiens. Dennoch beginnen auch die deutschen Humanisten, sich damit auseinanderzusetzen. Sie wenden sich von der mittelalterlichen Vorstellung einer „Fortuna mit dem Rad“ und der damit einhergehenden Regelmäßigkeit ihrer Launen ab und ersetzen sie durch die „Fortuna auf der Kugel“, die durch den Zufall „gesteuert“ wird. Damit werden neue philosophische aber auch künstlerische Möglichkeiten bei der Gestaltung der Göttin Fortuna eröffnet. Während in *Melusine* und *Fortunatus* noch an der Darstellung der Fortuna als schöne - bei *Fortunatus* sogar verführerische - Frau festgehalten wird, wendet sich Hans Holbein d. J. bei seinen Illustrationen

⁴⁴¹ Eine Ausnahme bildet hier die Klage Reymonds nach dem Tod seines Onkels.

⁴⁴² Es fällt auf, dass das Darstellen von Tod und Sterben, sei es nun durch Gewalt oder nicht, keinen Raum für Emotionen lässt. Es scheint geradezu, dass die Sterbenden selbst in einer gewissen Distanziertheit zu ihrem eigenen Ableben stehen. Mimik und Gestik lassen nicht auf ein so lebensveränderndes Ereignis wie den Tod schließen, das Ende des Lebens wird mit Fassung getragen.

bereits ganz der antikisierenden Form der nackten Fortuna auf der Kugel zu. Das *Lob der Torheit* ist jedoch von den beiden anderen Werken am ehesten isoliert zu betrachten. Nicht nur durch das Thema und die Qualität des Textes, sondern auch durch die Einzigartigkeit der Illustrationen ist eine solche Sonderstellung zu rechtfertigen. Holbein gelingt es in seinen Zeichnungen über das tatsächlich Geschriebene hinauszublicken. Er hält sich nicht mehr krampfhaft an die literarische Vorlage, er entkoppelt Text und Bild zusehends voneinander und stellt den Betrachter zuweilen vor die Aufgabe, zu enträtseln, was hier tatsächlich abgebildet ist und auf welche Spitzfindigkeit des Erasmus sich diese Zeichnung bezieht.

So wie sich das *Lob der Torheit* von den anderen beiden Werken abhebt, so sind die Beziehungen zwischen *Melusine* und *Fortunatus* offenkundig und lassen, wie schon erwähnt, die Umbrüche in Gesellschaft, Mentalität und Weltanschauung erahnen, die sich in den Jahren zwischen der Entstehung ereignet haben. *Melusine* ist noch tief in der Welt des Rittertums, des Adels und der Minne verhaftet. Christliche Themen und Riten genießen noch die volle Aufmerksamkeit der Handelnden, Liebe bleibt auf die eheliche Liebe und den Minnedienst beschränkt und die Torheit wird als eines Ritters und Ahnherrn einer Dynastie unwürdiges Thema nicht behandelt. Im *Fortunatus* hingegen verkommen die religiösen Riten zu einer unbedeutenden Formel, Lust, Leidenschaft und Liebe werden als nutzlos, ja sogar verderblich angesehen, sodass die Vernunfteshe zum allgemeinen Vorteil den größten Zuspruch genießt. Mit der Torheit ist es in *Fortunatus* so eine Sache. Er selbst und später seine Söhne begehen Torheiten mit oftmals ziemlich weitreichenden Konsequenzen. Dennoch werden sie nie offen als solche im Text tituiert. Wie auch im echten Leben äußert sich die Torheit nicht immer auf eindruckliche Weise, die ihr wahres Gesicht unmittelbar widerspiegelt, sondern ist in anderen Handlungen implizit. Wenn auch von unterschiedlichem literarischen Charakter, so lassen sich in *Melusine* und *Fortunatus* die Vorstellungen, Ideen und Prioritäten ihrer Zeit ablesen und in ein Verhältnis zueinander setzen. Dabei ist die rasante Entwicklung hin zum „bürgerlichen Pragmatismus“⁴⁴³, wie es Kapp nennt, augenfällig. Der Mensch des Frühkapitalismus hat keine Verwendung mehr für mittelalterliche Tugenden und Ideale wie den Minnedienst und das Rittertum, vielmehr zählen nunmehr Eigenschaften wie Schlauheit, Gerissenheit und berechnendes Vorausdenken. Ampedo und Andolosia, die Söhne des Fortunatus, die die jeweiligen „alten“ Werte verkörpern - Ampedo die christlich propagierte Abkehr von der Welt und Andolosia die durch Rittertum, Ehrbegriff und Turniere geprägte adelige Lebensweise, scheitern bezeichnenderweise beide in dieser „neuen“ Welt mit ihren „neuen“ Regeln.

Auf kunsthistorischer Ebene lassen sich in den Illustrationen der drei Werke die einschneidenden Veränderungen in Zusammenhang mit dem Medium Druckgraphik sowie Buchillustration exemplarisch veranschaulichen. In den Jahrzehnten zwischen dem Druck von *Melusine* und den von

⁴⁴³ Kapp (Hrsg.) 2007, S.1.

Holbein für seinen Bekannten gefertigten zeichnerischen Illustrationen gehen unzählige Entwicklungen vor sich. Auf der einen Seite haben wir die immer überzeugendere Perspektive und die immer weiter fortschreitende technische und gestalterische Versiertheit der Künstler im Umgang mit dem Medium Druckgraphik. Auf der anderen Seite sehen wir eine Abkehr von dem an mittelalterlichen Codices mit ihren kolorierten Bildern orientierten Vorbild in der druckgraphischen Illustration hin zu in schwarz-weiß gehaltenen Drucken, die sich am tatsächlichen Alltag der Menschen anlehnen und dadurch neue (profane) Themen erschließen und motivisch in die Druckgraphik (und zuweilen in die Malerei) einführen.

Es wurde gezeigt, dass die Gestaltung des Aussehens der Fortuna sich in dieser Zeit von den mittelalterlichen Vorbildern hin zu einer antiken, in ihrem Aussehen fast lasziven, Göttin hinwendet. Sie folgt keinem strikten Plan der Vorsehung mehr, das Rad - ihr Mittel um die Menschen zu knechten - wird ihr weggenommen. Die Kugel - Weltkugel, Symbol der Wechselhaftigkeit und des Zufalls - avanciert zu ihrem neuen Markenzeichen. Gleichzeitig büßt sie ihre mittelalterliche Unnahbarkeit ein, man will sich ihre Launen und Fähigkeiten zunutze machen und letztlich Fortuna zwingen, für das eigene Glück zu sorgen.

Die Existenz der Liebe und ihre Auswirkungen und eventuellen Auswüchse kommen in allen drei Büchern zwar vor, sind aber für die eigentliche Entwicklung der Geschichte nicht zwingend relevant. In *Melusine* ist sie in dem im Rittertum verankerten Minnedienst zwar implizit, die Ehe zwischen Raymond und Melusine gründet jedoch nicht auf ihr – die Liebe ist ein Vehikel zur Regelung des ehelichen Zusammenlebens, keine offen ausgelebte Gefühlsregung. Auch *Fortunatus* knüpft an diese Vorstellung an, er erteilt der Lust oder der unkontrollierten Leidenschaft gleich zu Beginn des Werkes in der Episode mit den Prostituierten in London eine Absage. Einzig die aus Kalkül eingegangene Ehe bringt häuslich eheliche und damit mit Liebe gleichgesetzte Zufriedenheit. Erasmus, ein Kleriker, ordnet die Liebe gar unter die Torheiten ein und macht sie dadurch lächerlich. In den sich mit diesem Thema auseinandersetzenen Illustrationen findet sich eine Zweiteilung der Liebes-Thematik. Einerseits werden die Themen Brautwerbung, Hochzeit und Hochzeitsnacht zusammengeführt, andererseits die unmoralischen - weil außerehelichen und auf Lust basierenden - Formen des Zusammenseins und der Anziehung zwischen den Geschlechtern. Dabei wohnt letzteren neben der unterhaltenden immer auch eine moralisierende und satirische Komponente inne, die den Betrachter zum Lachen und im besten Fall zur Reflexion anregen sollte.

Mit der Torheit ist es nun so eine Sache. In *Melusine* und *Fortunatus* werden durchaus gravierende und lebensverändernde Torheiten begangen, als solche benannt werden diese Ereignisse jedoch nicht. Wie alle Lebensgeschichten sind sie voll von Torheiten, ganz gleich welcher Kategorie und mit welchen Folgen. Johan Huizinga formuliert die Quintessenz aus dem *Lob der Torheit* so:

„Jemand, der das Elend des Lebens mit weiser Einsicht vollkommen durchschauen würde, nähme sich auf der Stelle das Leben. Allein die Torheit bringt Sicherheit: Fehlgehen, sich irren, unwissend sein ist menschlich.“⁴⁴⁴

Wir brauchen die Torheit also, und sei es nur, um nicht an unserem oft so sinnlos erscheinenden Dasein zu verzweifeln. In ihr finden wir Trost und Lebenssinn, durch ihr Zutun fallen wir nicht dem Wahnsinn anheim. Nach vollkommener Weisheit zu streben ist aber keine Option. Diese wäre im Sinne Huizingas und des Erasmus dem eigenen Glück abträglich.

Holbein verbildlicht die Torheiten der Menschen auf vielfältige Weise. Die Personifikation des Toren - in der Tradition des Hofnarren gekleidet - zieht sich durch seine Zeichnungen, wird aber nie zur Stereotype. Der von den anderen verlachte Narr, durch Kleidung und Attribute als solcher gekennzeichnet, zeigt Züge von Selbstreflexion, Selbstkritik und wahrer Weisheit und jene, die sich Weise nennen, sind die größten Toren, denn ihnen bleiben diese selbstkritischen Eigenschaften versagt. Diese lässt Holbein nacheinander auftreten und gibt den Textbeispielen des Erasmus ein Gesicht. Sie sind nicht durch Kleidung als Narren gekennzeichnet, sondern tragen ihre, ihrer Stellung und ihrem Beruf angemessene Kleider - ganz so wie die Narren über alle Zeiten hinweg, denn diese sind mitten unter uns.

Zuletzt wurde anhand einzelner Blätter versucht, sich dem Tod schrittweise anzunähern und immer dichter an das Ereignis selbst heranzukommen. Dabei fiel auf, wie schwierig es ist, das Todesereignis selbst in Bilder zu fassen. Es sind die Augenblicke kurz davor oder danach, die dargestellt werden, der unmittelbare Todesmoment selbst kann oder soll nicht abgebildet werden. Dennoch wurde versucht, von Beginn des Kapitels an eine Steigerung zu entwickeln. Vom „guten Tod“ als erstrebenswerte Form des christlichen Sterbens im Bett über den Tod in der Schlacht bis hin zu Mord, Unfall und Hinrichtung. Wir haben uns immer näher an den unmittelbaren Akt des Sterbens herangewagt, auch wenn wir ihn letztendlich nicht bildlich isolieren konnten. Hier zeigt sich ein gewisses Zögern der Zeitgenossen im Umgang mit der Sakralität des Sterbens und dessen Darstellung, immerhin ist es jener Moment, auf den das christliche Mittelalter hingearbeitet und hingestrebt hat, das Tor in das richtige - das ewige - Leben.

Während der Tod und seine Darstellungen in *Melusine* von eher symbolhaftem Charakter sind, scheut *Fortunatus* nicht davor zurück, vor allem den gewaltsamen Tod näher auszuführen und zu beschreiben. Die Sensationslust gepaart mit eigenen Beobachtungen des Autors gibt dieser Auseinandersetzung eine besonders intensive Komponente. Erasmus hat hingegen für den Tod keine tiefsinnigen und ironischen Gedanken übrig, er zieht es vor, sich mit den Lebenden zu beschäftigen. Die Frage nach dem persönlichen Glück und den Möglichkeiten, dieses zu erreichen, sollte sich bei

⁴⁴⁴ Huizinga 2016, S.107.

dieser Arbeit gleich einem roten Faden durch die einzelnen Kapitel durchziehen. Die humanistischen Gelehrten haben in ihren Texten versucht, Fortuna theoretisch zu ergründen, zu beschreiben und sie sich zunutze zu machen. Die Anwendung im täglichen Leben des Einzelnen konnten sie damit - zumindest auf gehobener gesellschaftlicher Ebene - beeinflussen, leiten oder wenigstens inspirieren, doch im Geiste der humanistischen Selbstverantwortlichkeit waren sie maximal Vorreiter, die eigentliche Hinwendung zum Erreichen des persönlichen Glücks musste am Ende noch jeder selbst erledigen.

Diese Beschäftigung mit der Fortuna-Thematik ist zeitlich sehr beschränkt. Bereits im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts werden humanistisch-philosophische Denkschulen und Interessen durch das Jahrhundertereignis der Reformation obsolet. Mit der Reformation geht ein Erdbeben durch die deutschen Gebiete, wie es noch nie zuvor erlebt worden war. Begriffe wie *providentia* oder der freie Wille werden in theologisch-propagandistischen und teils immer polemischeren Streitereien aus ihrem ursprünglichen Kontext entfremdet, zu Propagandainstrumenten herabgewürdigt und aus der rein akademischen Diskussion, in der sie über Jahrhunderte hinweg zuhause waren, herausgerissen. Damit verlieren sich die neuen Ideale und Ideen, die mühsam über die Alpen gebracht und verbreitet wurden, wieder. Die deutschen Humanisten werden teils unfreiwillig, teils mit Absicht, in diese Auseinandersetzungen hineingezogen, ohne Hoffnung sich wieder daraus befreien zu können. Damit geht eine kurze aber produktive Zeitspanne des deutschen Humanismus zu Ende, die sich den Neuerungen, Konflikten und Möglichkeiten des Diesseits widmete - sie wird ironischerweise von diesen überrollt. In der Reformation implodiert jene alte Welt, die die Humanisten langsam aber stetig zu verändern gedachten. Sie führt einen Stellvertreterkrieg gegen alles als unrecht und egoistisch, eitel oder gotteslästerlich Empfundene, sei es nun begründet oder nicht. Mit ihr kommen unterdrückte Konflikte an die Oberfläche - man denke nur an die Bauernaufstände - und in ihr kulminieren jene gesellschaftlichen Spannungen, die abseits humanistischer Ideen in der Bevölkerung schwelen. Das Spektrum reicht dabei von sozialer Ungleichheit bis hin zu kirchlicher Hybris. Im Zuge dieser Umbrüche, Konflikte und kriegerischen Auseinandersetzungen büßt die Idee der Fortuna mit ihren Launen sowie das Streben nach persönlichem Glück einiges an ihrem Einfluss und ihrer Popularität ein. Der (mittel)europäische Kontinent wird die nächsten 130 Jahre bis zum Ende des 30-jährigen Krieges nicht mehr zur Ruhe kommen - Bauernkriege, Religionskriege, Türkenkriege kennzeichnen die von Leid, Elend und Tod geprägte Zeit nach der Reformation. Es scheint fast, als hätte sich Fortuna, nachdem ihre Existenz so marginalisiert wurde, bewusst abgewandt, um die Menschen für die Vermessenheit zu bestrafen. Dennoch ist ihre über ihre Person hinausgehende Leistung, die intensive Beschäftigung mit dem persönlichen Glück und dem Menschsein mit seinen Bedürfnissen, auch über diese schwere Periode der Geschichte erhalten geblieben. Bemerkenswerte und weltverändernde Ereignisse fallen in diesen

zeitlichen Rahmen: Magellans Weltumsegelung, die Kopernikanische Wende, die Erkenntnisse von Galileo Galilei oder die Stücke eines William Shakespeare, der in seinen Texten noch nie in dieser Form dagewesene psychologische Einblicke in die menschliche Natur erschafft. Wenn auch in ihren Absichten und Folgen grundverschieden, gründen sich diese Ereignisse auf einem gemeinsamen Nenner - der Mensch erkennt seine Fähigkeiten und will sie nützen, er trotz den widrigsten Umständen und erschafft noch nie Dagewesenes. Er begehrt Bildung, Selbstbestimmung und Lebensglück. Was von Fortuna bleibt, ist die Sehnsucht nach einem „glücklichen Leben“ im Diesseits, der Freude am Vergnügen, dem Streben nach Selbstverwirklichung, das Ausloten der eigenen Grenzen und Möglichkeiten, das Durchmogeln durch die Geschichte und die Überzeugung, das eigene Schicksal vermeintlich selbst in der Hand zu haben.

Ganz gleich, ob wir nun an Gott glauben oder nicht, welcher Religion wir angehören, auf welche Kräfte wir vertrauen - *sie* ist immer ein Teil unseres Daseins. Wir können Gott verleugnen oder das Universum zum Maß aller Dinge erklären, doch all dies wird sie nicht davon abhalten, unser Leben zu beeinflussen. Schicksal, Zufall, Chaos, Universum - all dies sind ihre Synonyme und zugleich ihre Werkzeuge. Wenn wir auch unser Schicksal selbst in der Hand zu haben glauben, ganz ausblenden und sie aus unserem Kreis verjagen, vermögen wir nicht. In ihr kulminieren *providentia*, *fatum* und der freie Wille, sie macht uns immer wieder bewusst, dass die Macht und der Einfluss des Menschen endlich ist und am Ende aller Dinge sie steht, um über die selbstsichere, sich selbst überschätzende Einfalt des Menschengeschlechts zu lachen. Das ist gut so, denn wo wären wir, wenn sich jeder dahergelaufene Einfaltspinsel aus ihrem Einflussbereich lösen könnte und zu einem gottgleichen Wesen erklärte?

Hoffen wir, dass der Autor des *Fortunatus* Unrecht hat, wenn er zum Abschluss seines Werkes sagt:

„Aber wol ist zu besorgen/ die jungfraw des gelücks/ die solliche wal außgibt/ und Fortunato den seckel gegeben hat/ sey auß unseren landen verjaget/ und in dieser welt nit mer tzu finden.“⁴⁴⁵

Wir alle sehnen uns nach ein wenig persönlichem Glück und Erfüllung, ganz gleich ob jetzt oder vor 500 Jahren. Unser Glücksbedürfnis hat seinen Ursprung in der Wende zum 16. Jahrhundert und der intensiven Auseinandersetzung mit dem Individuum und seinen Bedürfnissen. Weder die Reformation, noch die Religionskriege, keine weltlichen Frömmeler oder geistliche Eliten konnten zerstören, was einmal in der Welt war – das Streben nach dem eigenen Glück. Wie trostlos wäre wohl dieses oft so mühselige Leben ohne die winzige Möglichkeit, insgeheim auf ein Quäntchen Glück, das uns Fortuna in gnädiger Weise erweist, zu hoffen?

⁴⁴⁵ Roloff (Hrsg.) 1996, S.195.

4. Bibliographie

Appuhn-Radtke 1996

Sibylle Appuhn-Radtke, Fortuna bifrons. Zu einem mittelalterlichen Bildtyp und dessen Nachleben in der Ikonographie Albrecht Dürers, in: Das Mittelalter, 1996, S.129-148.

Appuhn-Radtke 2005

Sibylle Appuhn-Radtke, Fortuna, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band X, 2005, Sp. 271–401 (zuletzt aufgerufen: 26.02.2022), URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=105363>

Bätschmann

Oskar Bätschmann, Hans Holbein der Jüngere, München 2010.

Biedermann 2008

Klaus Biedermann, Lexikon der Symbole, München 2008.

Binski 1996

Paul Binski, Medieval death, ritual and representation, London 1996.

Bonnet 2010

Anne-Marie Bonnet, Neue Blicke – gefährliche Frauen, in: Anne-Marie Bonnet/Gabriele Kopp-Schmidt, Die Malerei der deutschen Renaissance, München 2010, S.41-48.

Brakensiek (Hrsg.) 2010

Stephan Brakensiek (Hrsg.), Verweile doch!. Arkadien als Thema der Druckgraphik 1490 – 1830, (Kat. Ausst., Viehmarktthermen Trier, 19.September - 31.Oktober 2010), Trier 2010.

Buck 1999

Stephanie Buck, Hans Holbein 1497/98- 1543, Köln 1999.

Erasmus 2019

Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit, San Llorenç de Cadessar 2019.

Fichte 1996

Joerg O. Fichte, Providentia - Fatum - Fortuna, in: Das Mittelalter, 1996, S.5-20.

Ficino 2014

Marsilio Ficino, Über die Liebe oder Platons Gastmahl, hrsg. von Paul Richard Blum, Hamburg 2014.

Gassen 1987

Richard W. Gassen, Pest, Endzeit und Revolution. Totentanzdarstellungen zwischen 1348 und 1848, in: Mannheimer Kunstverein/Friedrich W. Kasten (Hrsg.), Thema Totentanz. Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis Heute, Mannheim 1987, S.11-26.

Glier 1989

Ingeborg Glier, Allegorien des 14. Jahrhunderts. Normen, Vernunft, Phantasie, in: James F. Poag/Thomas C. Fox (Hrsg.), Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200- 1500, Tübingen 1989, S.133-145.

Gramaccini 2005

Norberto Gramaccini, Dürer und das Bilderbuch, in: Michael Stolz/Adrian Mettauer (Hrsg.), Buchkultur im Mittelalter. Schrift - Bild - Kommunikation, Berlin/New York 2005, S.263-274.

Haas 1994

Alois M. Haas, Tod und Jenseits in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum (Hrsg.), Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter (Kat. Ausst., Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 1994) Zürich 1994, S.69-78.

Harbison 1995

Craig Harbison, Eine Welt im Umbruch. Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden, Köln 1995.

Held/Schneider

Jutta Held/ Norbert Schneider, Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1998.

Holländer 1996

Hans Holländer, Die Kugel der Fortuna, in: Das Mittelalter, 1996, S.149-167.

Holzer 2018

Laura Holzer, Tausend Tode. Motiv- und Kulturgeschichte der ars moriendi anhand der Stiche des Meisters E.S., MA-Arbeit, Wien 2018.

Huizinga 2016

Johan Huizinga, Erasmus und Luther. Europäischer Humanismus und Reformation, Kevelaer 2016.

Jakobi-Mirwald 2016

Christine Jakobi-Mirwald, Initiale, Randdekor, Miniatur. Die Ausstattungsorte in der gotischen Buchkunst, in: Christine Beier (Hrsg.), Geschichte der Buchkultur 5/1- Gotik, Graz 2016, S.235-252.

Kapp (Hrsg) 2007

Volker Kapp (Hrsg.), Italienische Literaturgeschichte, Stuttgart 2007.

Karnein 2001

Alfred Karnein, Die Stimme der Intellektuellen im Mittelalter. Andreas Capellanus über Liebe, Sexualität und Geschlechterbeziehung, in: Gabriele Bartz/Alfred Karnein/Claudio Lange, Liebesfreuden im Mittelalter. Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten, München 2001, S.81-96.

Kästner 1990

Hannes Kästner, Fortunatus- Peregrinator mundi. Welterfahrung und Selbsterkenntnis im ersten deutschen Prosaroman der Neuzeit, Freiburg 1990.

Keller 2008

Andreas Keller, Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter, Berlin 2008.

Kurbacher 2014

Frauke Annegret Kurbacher, LiebesEinstellung. Zum Zusammenhang von Liebe und Haltung als Grundlage kultureller Modellierung, in: Kirsten Dickhaut (Hrsg.), Liebessemantik. Frühneuzeitliche Darstellung von Liebe in Italien und Frankreich, Wiesbaden 2014, S.45-91.

Lehmkuhl 2008

Josef Lehmkuhl, Erasmus - Machiavelli. Zweieinig gegen die Dummheit, Würzburg 2008.

Leinkauf 2017

Thomas Leinkauf, Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350-1600), Band 1, Hamburg 2017.

Lüddecke 2012

Dirk Lüddecke, Dantes Denken politischer Ordnungsformen, in: Stefano Saracino/Manuel Knoll (Hrsg.), Das Staatsdenken der Renaissance - Vom gedachten zum erlebten Staat, Baden-Baden 2013, S.43-68.

Macchiavelli 2022

Niccolò Macchiavelli, Il principe – Der Fürst, 2022 (zuletzt besucht am 25.02.2022). URL:

<https://meiner-elibrary-de.uaccess.univie.ac.at/viewer2.0/pdfviewer/index/viewer?isbn=97837873362,34&access=a4e5cfc6162d2900510966bcec25e3ff&code=dd259a13785487963fd13fb803debfd4&q=&lang=de&key=&page=&label=&prodId=14716&hash=2e09d5884ebe8a515e989b2045d7d0b5&token=2e09d5884ebe8a515e989b2045d7d0b5×tamp=dd259a13785487963fd13fb803debfd4>

Mühlherr 1993

Anna Mühlherr, „Melusine“ und „Fortunatus“. Verrätselter und verweigerter Sinn, Tübingen 1993.

Müller 1988

Christian Müller, Hans Holbein d. J.. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Basel, (Kat. Ausst., Kunstmuseum Basel, 12. Juni bis 4. September 1988), Basel 1988.

Müller (Hrsg.) 1990

Jan-Dirk Müller (Hrsg.), Romane des 15. und 16. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1990.

Müller 1996

Markus Müller, Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts, Köln/Weimar/Wien 1996.

Müller/Wenzel 1999

Jan-Dirk Müller/Horst Wenzel, Zu diesem Buch, in: Jan-Dirk Müller/Horst Wenzel (Hrsg.), Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent, Stuttgart 1999, S.7-18.

Nittmann 1986

Peter Nittmann, Die Narrheit vor dem Gottesgericht. Sebastian Brants „Narrenschiff“ im Lichte der spätmittelalterlichen Politik und Jurisprudenz, phil. Diss., Freiburg 1986.

Nusser 1992

Peter Nusser, Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklung, Stuttgart 1992.

Nusser 2002

Peter Nusser, Deutsche Literatur von 1500 bis 1800. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklung, Stuttgart 2002.

Nusser 2012

Peter Nusser, Deutsche Literatur. Eine Sozial- und Kulturgeschichte. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Darmstadt 2012.

Ohler 1993

Norbert Ohler, *Sterben und Tod im Mittelalter*, München 1993.

Petzoldt 1994

Leander Petzoldt, *Narrenliteratur. Facetie, Schwank und Witze von der italienischen Renaissance bis zur Frühen Neuzeit*, Innsbruck 1994.

Portinaro 2012

Pier Paolo Portinaro, *Am mittelalterlichen Anfang von Säkularisierung und Demokratisierung: Marsilius von Padua*, in: Stefano Saracino/Manuel Knoll (Hrsg.), *Das Staatsdenken der Renaissance- Vom gedachten zum erlebten Staat*, Baden-Baden 2013, S.69-90.

Priedl/Guth 2012

Elisabeth Priedl/Doris Guth, *Bilder der Liebe. Liebe Begehren und Geschlechterverhältnisse, Eine Einführung*, in: Elisabeth Priedl/Doris Guth (Hrsg.), *Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2012, S.7-28.

Rabe 1991

Horst Rabe, *Deutsche Geschichte 1500 – 1600. Das Jahrhundert der Glaubensspaltung*, München 1991.

Rautenberg 2006

Ursula Rautenberg, *Die „Melusine“ des Thüring von Ringoltingen und der Basler Erstdruck des Bernhard Richel*, in: André Schnyder/Ursula Rautenberg, *Thüring von Ringoltingen. Melusine, Nach dem Erstdruck Basel: Richel um 1473/43, Band II*, Wiesbaden 2006. S.61-99.

Rieger 2014

Dietmar Rieger, *Fleischeslust und Liebe. Stationen literarischer Semantisierung der carnalis cupiditas vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert*, in: Kirsten Dickhaut (Hrsg.), *Liebesemantik. Frühneuzeitliche Darstellung von Liebe in Italien und Frankreich*, Wiesbaden 2014, S.331-383.

Rob-Santner 2016

Carmen Rob-Santer, *Von Sündern und Erlösung. Zum religiösen Schrifttum am Übergang zur Neuzeit*, in: Christine Beier (Hrsg.), *Geschichte der Buchkultur 5/1- Gotik*, Graz 2016, S. 115-158.

Roloff 1996

Hans- Gert Roloff (Hrsg.), *Fortunatus. Studienausgabe nach der Editio Princeps von 1509*, Stuttgart 1996.

Roth 2021

Michael Roth, *Entstehung der Druckgraphik – Multiplizierung der Bilder*, in: Michael Eissenhauer/Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), *Spätgotik. Aufbruch in die Neuzeit (Kat. Ausst., Staatliche Museen zu Berlin, 01.05 bis 05.09.2021)*, Berlin 2021, S.94-139.

Roth 2021

Michael Roth, *Gutenberg und die Bilder – Revolution der Buchkunst*, in: Michael Eissenhauer/Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), *Spätgotik. Aufbruch in die Neuzeit (Kat. Ausst., Staatliche Museen zu Berlin, 01.05 bis 05.09.2021)*, Berlin 2021, S.162-195.

Saracino/Knoll 2013

Stefano Saracino/Manuel Knoll, Einleitung: Der Staat der Renaissance und unser Staat, in: Stefano Saracino/Manuel Knoll (Hrsg.), Das Staatsdenken der Renaissance - Vom gedachten zum erlebten Staat, Baden-Baden 2013, S.11-26.

Schneider 2009

Norbert Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 2009.

Schnyder/Rautenberg 2006

André Schnyder/Ursula Rautenberg, Thüring von Ringoltingen. Melusine, Nach dem Erstdruck Basel: Richel um 1473/43, Band I, Wiesbaden 2006.

Scholz Williams 1989

Gerhild Scholz Williams, Magie entzaubert: Melusine, Paracelsus, Faustus, in: James F. Poag/ Thomas C. Fox (Hrsg.), Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200-1500, Tübingen 1989, S.53-71.

Sofsky 2011

Wolfgang Sofsky, Todesarten. Über Bilder der Gewalt, Berlin 2011.

Unger (Hrsg.)1968

Helga Unger (Hrsg.), Teuerdank. Die Geferlichkeiten und eins Teils der Geschichten des loblichen streitbaren und hochberümbten Helds und Ritters Herr Teuerdanks, München 1968.

Verdon 2011

Jean Verdon, Irdische Lust. Liebe, Sex und Sinnlichkeit im Mittelalter, Darmstadt 2011.

Walther/Wolf 2005

Ingo F. Walther/Norbert Wolf, Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt, Köln 2005.

Warda 2011

Susanne Warda, Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Köln/Weimar/Wien 2011.

Wehrli 1997

Max Wehrli, Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter, Stuttgart 1997.

Wijsmann 2016

Hanno Wijsmann, Handschriften und gedruckte Bücher. Der Wandel der europäischen Buchkultur im 15. Jahrhundert, in: Christine Beier (Hrsg.), Geschichte der Buchkultur 5/1- Gotik, Graz 2016, S.97-114.

Wollgast 1992

Siegfried Wollgast, Zum Tod im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Berlin 1992.

Woronowa/Sterligov 2003

Tamara Woronowa/Andrej Sterligov, Westeuropäische Buchmalerei des 8. bis 16. Jahrhunderts, London 2003.

Online - Ressourcen:

<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/purgatorio/purgatorio-27/>, zuletzt aufgerufen am 04.04.2022.

<https://www.deutsche-biographie.de/sfz58566.html>, zuletzt aufgerufen am 08.12.2020.

<https://meiner.de/der-furst.html>, zuletzt aufgerufen am 17.04.2021.

<https://www.herder.de/religion-spiritualitaet/kirche/scholastik/>, zuletzt aufgerufen am 17.04.2021

<https://www.britannica.com/biography/Gian-Francesco-Poggio-Bracciolini>, zuletzt aufgerufen am 19.04.2021.

<https://www.britannica.com/biography/Blessed-John-Duns-Scotus>, zuletzt aufgerufen am 28.04.2022.

5. Abbildungsverzeichnis

Abb.1:



Glossarium salomonis, F. anceps mit ihrem Opfer Croesus, ca. 1158- 1165, fol. 3v, Bayrische Staatsbibliothek, München.

Abb.2:



Boethius, De consolazione philosophiae, 1492, f. 58v, Bibliotheque Nationale, Paris.

Abb.3:



Georg Reisch, Margarita philosophica, Holzschnitt, 1503,

Abb.4:



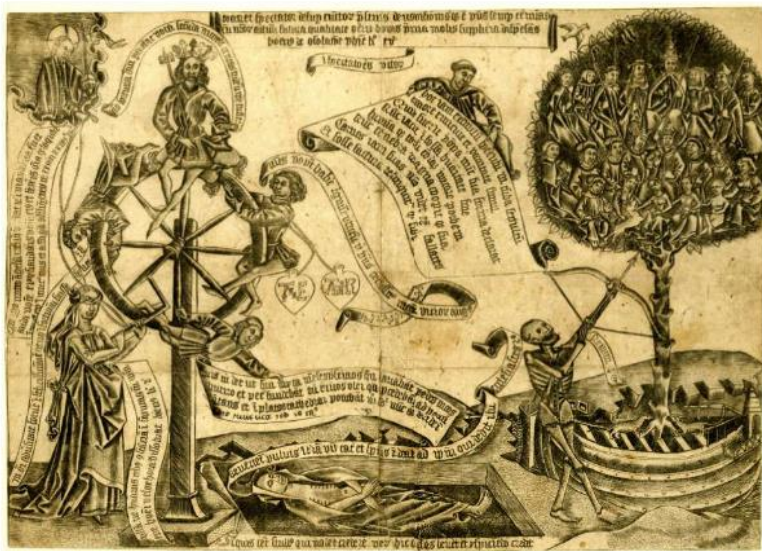
Maître de Coëtivy (zugeschrieben), De consoltatione philosophiae, c. 1460-70, Frontispiz, The Wallace Collection, London.

Abb.5:



Codex Buranus (Carmina Burana), Miniatur Rad der Fortuna, um 1230 bis 14. Jh., fol. 1r, Bayerische Staatsbibliothek, München.

Abb.6:



Meister der Banderolen, Das Rad der Fortuna mit Tod und Lebensbaum, engraving?, 223 x 310 mm, 1450-1475, British Museum, London.

Abb.7:



Carolus Bovillus, Liber de sapiente, Titelblatt, Holzschnitt, 1510/11.

Abb.8:



Hans Burgkmair d. Ä., Theuerdank steht auf vierzehn Schwertern, die zu einem Rad zusammengetragen sind, als Bezwingen des Glücksrads der Fortuna, Holzschnitt, 34,7 x 24,3 cm, 1517, Albertina Wien.

Abb.9:



Albrecht Dürer, Das kleine Glück, 1495/96, Kupferstich, 11.8 × 6.7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb.10:



Albrecht Dürer, Nemesis (Das große Glück), ca. 1501, Kupferstich, 33.2 × 23 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb.11:



Nicoletto da Modena, Fortuna, Kupferstich, 26.1 x 18.1 cm, 1500-1510, British Museum London.

Abb.12:



Unbekannter Künstler, Achte hier darauf, wie Reymond unter großer Klage in die Irre ritt, zum Turstquell kam und wie Jungfrau Melusine da zu ihm kam und ihn tröstete und ihm alles sagte, das ihm zugestossen war und bevorstand, 6.Holzchnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.13:



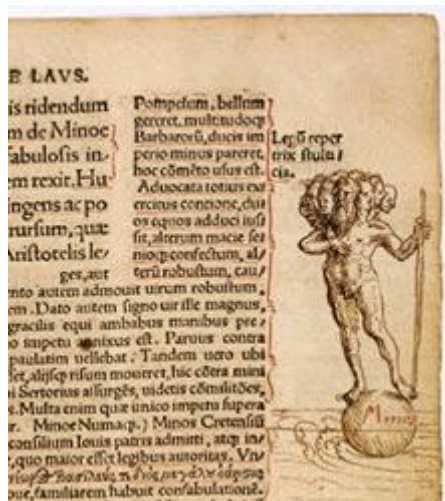
Jörg Breu d.Ä. (zugeschrieben), Fortunatus begegnet der Jungfrau des Glücks, Holzschnitt, 1509.

Abb.14:



Hans Holbein, Fortuna überschüttet einen Toren mit Glück, Federzeichnung, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.15:



Hans Holbein, Die Personifikation des Volkes, Federzeichnung, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.16:



Hans Holbein, Jupiter verprügelt Ate, Federzeichnung, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.17:



Marcantonio Raimondi, Mann verprügelt Fortuna, Kupferstich, 143 x 133 mm, 1510-1527, British Museum, London.

Abb.18:



Master of the Prayer books, Illustration zum *Roman de la rose* von Guillaume de Lorris und Jean de Meung (Detail), 12v, 1450, 1490-1500, British Library London.

Abb.19:



Meister E.S., Der große Liebesgarten, Kupferstich, 23 x 15,3 cm, 1440- 70, Albertina Wien.

Abb.20:



Meister E.S., Das Liebespaar auf der Rasenbank, Kupferstich, 12,6 x 16,7 cm, 2. Drittel 15. Jahrhundert, Albertina Wien.

Abb.21:



Albrecht Dürer, Der Spaziergang, Kupferstich, 19,9 x 12,3 cm, ca.1498, Albertina Wien.

Abb.22:



Jörg Breu d.Ä., Wie der künig Fortunato drey edel junckfrauen fürstellet/ die vast schon/ und schwestern waren/ auß denen er die jüngst (genannt Cassandra) zu weib nam, Holzschnitt 1509.

Abb.23:



Unbekannter Künstler, Wie Melusine und Reymont in der Kapelle durch einen Bischof getraut wurden, 12.Holzschnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.24:



Unbekannter Künstler, Wie Uriens und die Königstochter miteinander getraut wurden, 21.Holzschnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.25:



Unbekannter Künstler, Wie Gyot nach Armenien kam und zum König gekrönt und ihm Florie, die Tochter des Königs, angetraut wurde, 22.Holzschnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.26:



Unbekannter Künstler, Wie Anthoni und die Jungfrau miteinander vermählt wurden und man die Hochzeit hielt mit Tanzen, Singen, Springen und mancherlei höfischen Vergnügen, 27.Holzschnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.27:



Unbekannter Künstler, Wie Königin Eglantine von Böhmen Reinhart von Luisignan angetraut wurde, so wie ihm der König von Elsass das zugesagt hatte, 35.Holzschnitt, 1473/73, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.28:



Jörg Breu d.Ä., Wie die schon Agripina durch radt Andolosia/ dem jungen künig von Cipern vermahlet ward, Holzschnitt, 1509.

Wye roymont vnd melusina zů samen wůrdent geleit / Vnd vn
dem bisehoff geleg enet wůrdent in dem lere /

A medieval manuscript illustration depicting a scene from the story of Melusina. In the foreground, a long table covered with a red cloth is set outdoors on a green field. A small woven basket sits on the table. Behind the table, a group of people are gathered. A man in a blue robe and a woman in a green dress are prominent. In the background, a man in a green robe and a woman in a yellow dress are visible. The scene is set against a blue sky and a green field. The illustration is framed by a simple border.

Abb.30:



138

Abb.31:



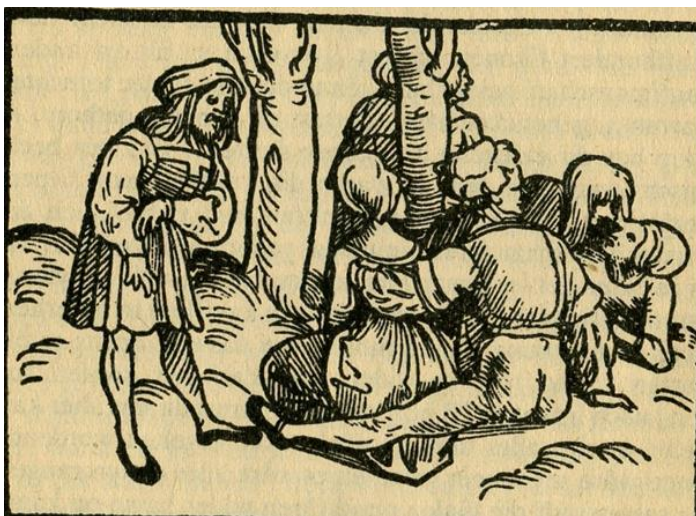
Hans Holbein d.J., Ein Mönch vermeidet es, mit Geld in Berührung zu kommen, fasst aber einer Frau an die Brust, fol. P 4, Feder in Braun, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.32:



Hans Holbein d.J., Ein fatter Zecher umarmt eine Frau, fol. S 4, Feder in Schwarz, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.33:



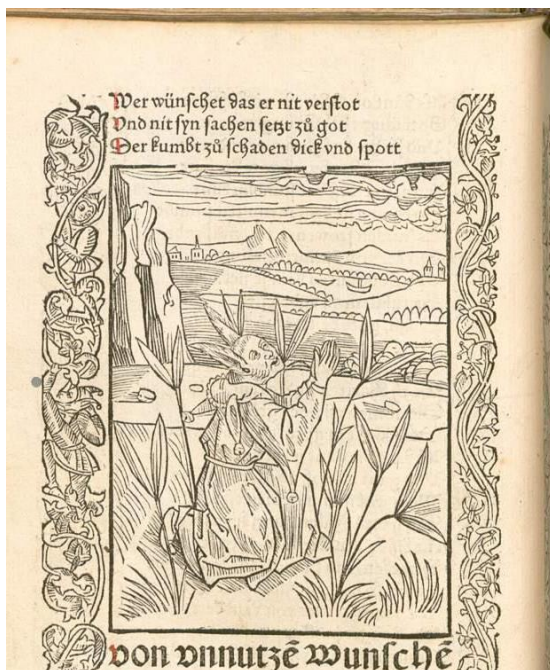
Jörg Breu d.Ä., Wie Fortunatus zu boser geselschaft kam/ mit denen/ und mitt leüchten frauen/ als sein gelt verthet/und sich darnach vol armüt leiden muß, Holzschnitt, 1509.

Abb.34:



Daniel Hopfer, Kunz von der Rosen (Narr und Vertrauter Maximilians I.), Eisenradierung, 219 x 184 mm, 1.H. 16. Jh., Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Abb.35:



Albrecht Dürer, Vom unnutze wunsche, 27. Illustration aus Sebastian Brant „Das Narrenschiff“, Holzschnitt, ca. 1494, Bayrische Staatsbibliothek München.

Abb.36:



Albrecht Dürer, Das Narrenschiff (Der Büchernarr), Holzschnitt, 20.8 x 15 cm, 1495, Metropolitan Museum of Art New York.

Abb.37:



Israel van Meckenem, Fool and the lady, Kupferstich, 2. Drittel 15. Jahrhundert, Metropolitan Museum of Art New York.

Abb.38:



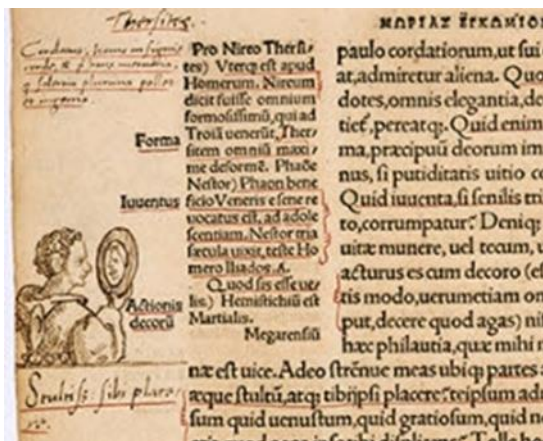
Hans Holbein d.J., Brustbild des Midas, fol. B 3 verso, Feder in Braun, Kunstmuseum Basel.

Abb.39:



Hans Holbein d.J., Die Torheit auf dem Katheder, fol. B, Feder in Braun und Rot, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.40:



Hans Holbein d.J., Ein Narr betrachtet sich im Spiegel, fol. E 2 verso, Feder in Braun, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.41:



Daniel Hopfer, Tod und Teufel überraschen zwei Frauen, Radierung, 16 x 22.7 cm, ca. 1515, Metropolitan Museum of Art New York.

Abb.42:



Hans Holbein d.J., Ein Narr betrachtet seine Marotte, fol. K 4 verso, Feder in Braun, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.43:



Hans Holbein d.J., Ein Dichter, fol. N verso, Feder in Braun, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.44:



Hans Holbein d.J., Ein Rechtsgelehrter, fol. N 3 verso, Feder in Braun, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.45:



Hans Holbein d.J., Ein Philosoph, fol. N 4, Feder in Braun, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.46:



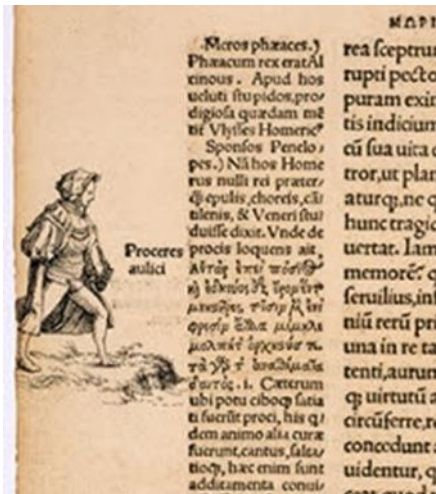
Hans Holbein d.J., Ein Theologe, fol. N 4 verso, Feder in Braun, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.47:



Hans Holbein d.J., Kaiser Maximilian I., fol. R verso, Feder in Schwarz, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.48:



Hans Holbein d.J., Ein Hofmann, fol. R 2 verso, Feder in Schwarz, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.49:



Albrecht Dürer, Maximilian I., Römisch-deutscher Kaiser, Holzschnitt, 1519, Österreichische Nationalbibliothek Wien.

Abb.50:



Hans Holbein d.J., Ein Bischof, fol. R 3, Feder in Schwarz, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.51:



Hans Holbein d.J., Ein Kardinal unter einem Baldachin, fol. R 3 verso, Feder in Schwarz, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.52:



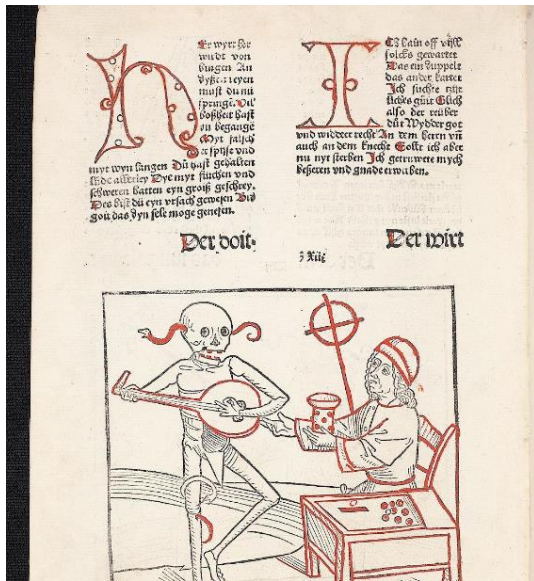
Hans Holbein d.J., Ein Papst, fol. R 4, Feder in Schwarz, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.53:



Hans Holbein d.J., Die Torheit verschlingt die Seele des Duns Scotus, fol. S 4 verso, Feder in Schwarz, 1515, Kunstmuseum Basel.

Abb.54:



Heinrich Knobloch, Der Tod und der Wirt in „Der doten dantz mit figuren // clage vnd antwort schon // von allen staten der werlt“, Holzschnitt, S.13v, nicht nach 1488, Universitätsbibliothek Heidelberg.

Abb.55:



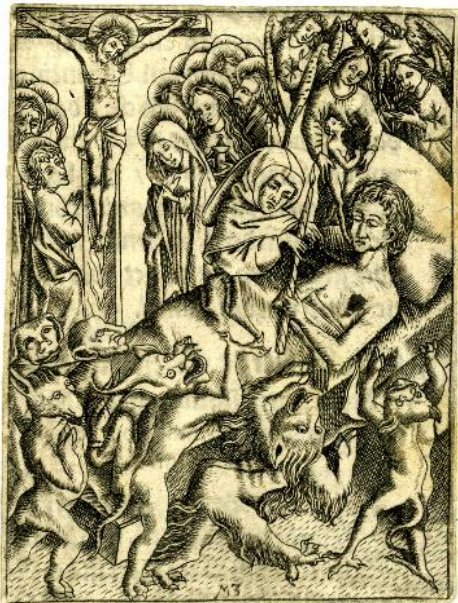
Hans Holbein d.J., Die Gräfin, Holzschnitt, 7.6 x 5.8 cm, um 1523/25, Kunstmuseum Basel.

Abb.56:



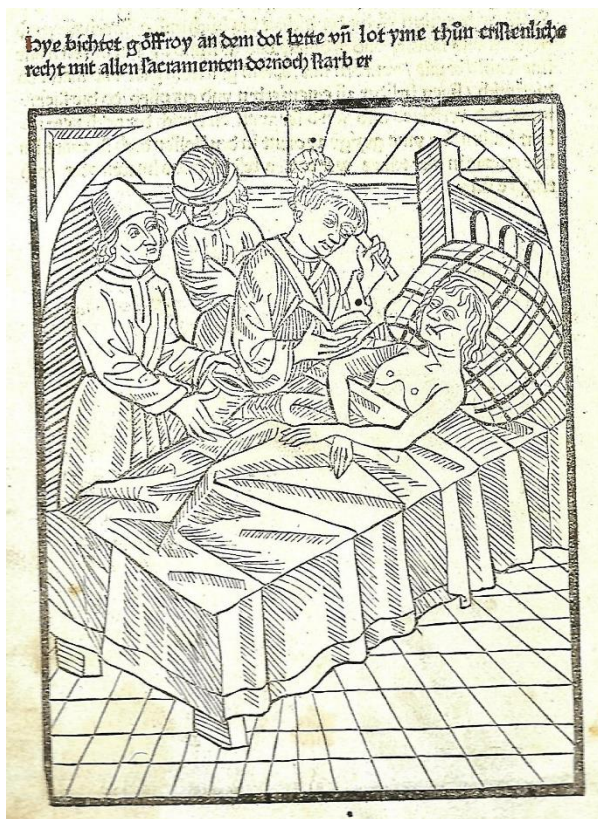
Martin Schongauer, Der Tod Mariens, Kupferstich, 25.7 x17.1 cm, letztes Drittel 15.Jahrhundert, Albertina Wien.

Abb.57:



Meister M.Z., Ars moriendi, Kupferstich, 8.8 x 6.7 cm, 1500-1510, British Museum London.

Abb.58:



Unbekannter Künstler, Hier beichtet Geffroy auf dem Totenbett und lässt an sich die christlichen Riten mit allen Sakramenten vollziehen; danach starb er, 67. Holzschnitt, 1473/74, Staatsbibliothek Berlin.

Abb.59:



Jörg Breu d.Ä., Wie Fortunatus starb/ an seinem todbet seine zwen sūn berieffet/ yn saget die krafft und tugent des seckels und des hutlins, Holzschnitt, 1509.

Abb.60:



Unbekannter Künstler, Wie die Türken die Stadt Prag stürmten und die Leiche des erschlagenen Königs von Böhmen verbrannten, 31.Holzschnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.61:



Unbekannter Künstler, Wie der König von Elsass den türkischen Kaiser verbrannte und mit ihm alle Türken, Heiden und Slawen damit verbrannte, 33.Holzschnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.62:



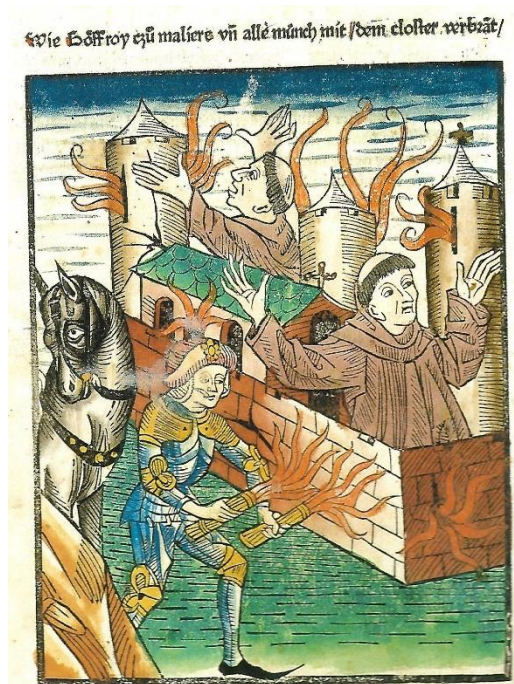
Unbekannter Künstler, Wie Reymond Melusine so von Herzen beklagte und wie Horribel, ihr Sohn, erstickt wurde, damit nichts Böses von ihm entstehe, 47. Holzschnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.63:



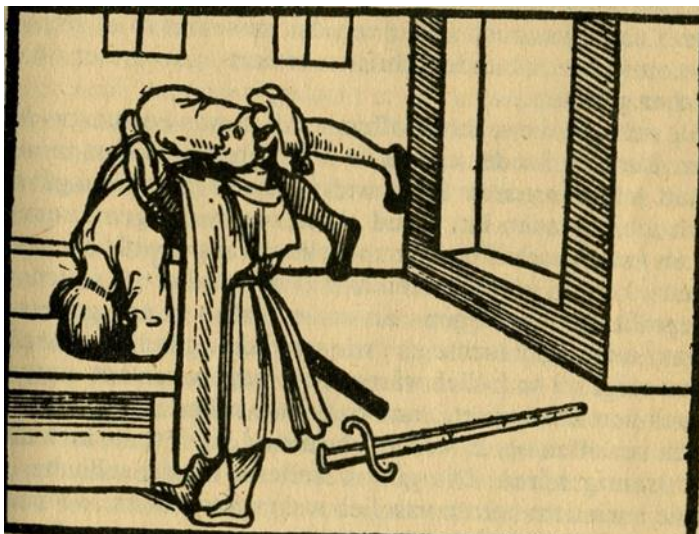
Michael Wohlgemuth, Verbrennung von Juden, Schedel'sche Weltchronik fol. 230v, Holzschnitt koloriert, Bayerische Staatsbibliothek München.

Abb.64:



Unbekannter Künstler, Wie Geffroy das Kloster in Maillezais und alle Mönche mit dem Kloster verbrannte, 41.Holzschnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.65:



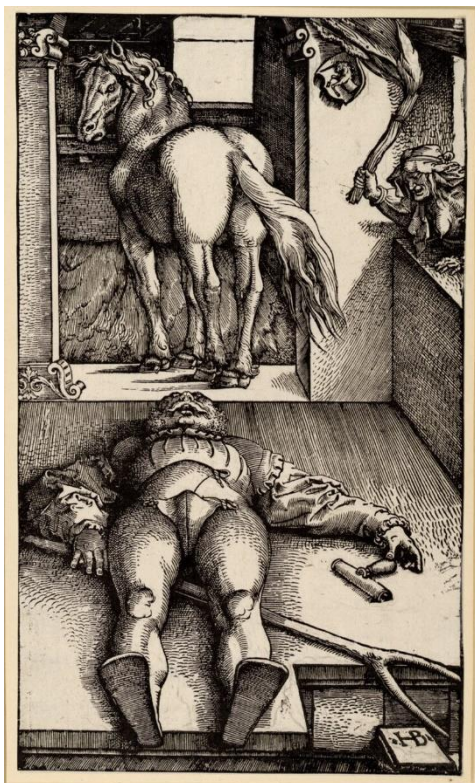
Jörg Breu d.Ä., Wie der boßwicht Andrean ainen edelman ermort und yn in ain prifet wurff/ und darvon kam, Holzschnitt, 1509.

Abb.66:



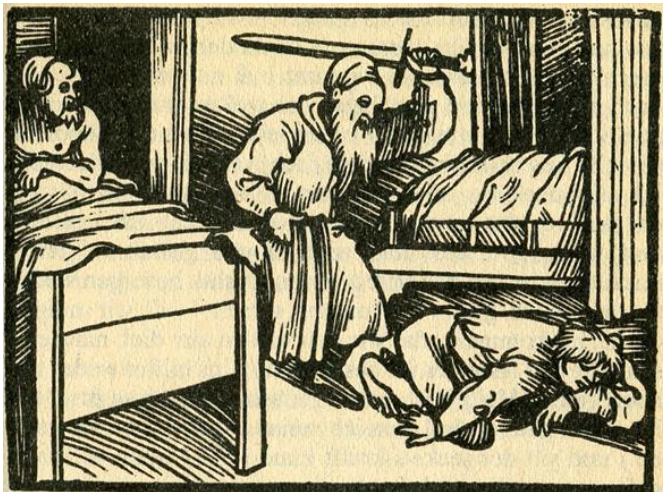
Jörg Breu d.Ä., Wie Andolosia nach der hochzeit haim reitten wolt gen Famagusta/ unnd von zwayen grafen gefangen/ und seine diener erstochen waden, Holzschnitt, 1509.

Abb.67:



Hans Baldung, Der behexte Stallknecht, Holzschnitt, 34.4 x 19.8 cm, um 1534, Albertina Wien.

Abb.68:



Jörg Breu d.Ä., Wie Fortunatus wirt zu Constantinopel nachtz in die kamer kam zu stelen/ und Lüpoldus den zu tod schlug, Holzschnitt, 1509.

Abb.69:



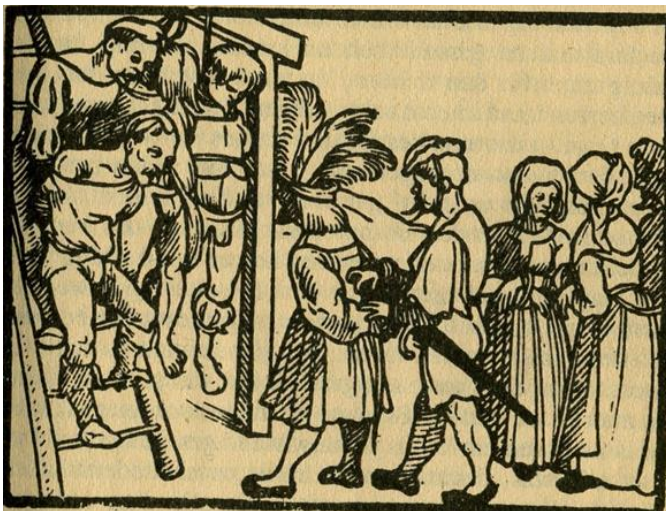
Unbekannter Künstler, Wie Reymond seinen Vetter und seine eigene Unglückstat heftig beklagte und unsäglich stark darüber jammerte, dass er seinen Herrn und teuren Vetter getötet hatte, 5. Holzschnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.70:



Unbekannter Künstler, Wie Geffroy seinen Verwandten in den Tod jagte und sich an ihm rächte, weil er Geffroys Vater gegen Melusine aufgehetzt hatte, 55.Holzschnitt, 1473/74, Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

Abb.71:



Jörg Breu d.Ä., Wie Jeronimus Roberti und als sein hauß gesyn gefangen/und unschuldiklich gehenkt wurden/allain Fortunatus erlodigt ward, Holzschnitt, 1509.

Abb.72:



Jörg Breu d.Ä., Wie die zwen graffen von des seckels wegen mit ainander unains/ unnd das mord dardurch offenbar/ sy bayd darumb geradbrechet wurden, Holzschnitt 1509.

6. Abbildungsnachweis

Abb.1: <https://www.rdklabor.de/wiki/Datei:10-0273-2.jpg> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.2: <https://www.bookilluminators.nl/met-noodnaam-gekende-boekverluchters/boekverluchters-v-noodnaam/meester-van-de-vlaamse-boethius/> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.3: Appuhn-Radtke 1996, S.137.

Abb.4: <https://www.wallacecollection.org/art/collection/collection-highlights/frontispiece-of-book-ii-of-boethius-de-consolatione-philosophiae/#&gid=1&pid=1> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.5: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00085130&pimage=00005&lv=1&l=de> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.6: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0809-108 zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.7: Holländer 1996, S.149.

Abb.8: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/949e0891-326f-4e47-85c1-9bac8a57bc4a> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.9:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391051?ft=d%c3%bcrer+fortune&offset=0&rpp=40&pos=2> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.10:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391109?ft=d%c3%bcrer+fortune&offset=0&rpp=40&pos=4> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.11: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0809-695 zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.12: Schyder/Rautenberg 2006, S.20.

Abb.13: Roloff (Hrsg.) 1996, S.45.

Abb.14:
[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41848](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41848) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.15:
[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=100&sp=F&sp=Scollection&sp=l41770](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=100&sp=F&sp=Scollection&sp=l41770) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.16:
[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=125&sp=F&sp=Scollection&sp=l41819](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=125&sp=F&sp=Scollection&sp=l41819) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.17: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0711-27 zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.18: <https://www.bl.uk/collection-items/roman-de-la-rose> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.19: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/561d02e2-3fee-45dc-8eb9-69306d36cb2c> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.20: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/0a49ffea-cbe6-4e55-a7f8-7c99f364da4c> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.21: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/03b218b4-098f-4cbe-865d-daac07a39a52> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.22: Roloff (Hrsg.) 1996, S.87.

Abb.23: Schnyder/Rautenberg 2006, S.38.

Abb.24: Schnyder/Rautenberg 2006, S.62.

Abb.25: Schnyder/Rautenberg 2006, S.64.

Abb.26: Schnyder/Rautenberg 2006, S.78

Abb.27: Schnyder/Rautenberg 2006, S.97.

Abb.28: Roloff (Hrsg.) 1996, S.178.

Abb.29: Schnyder/Rautenberg 2006, S.44.

Abb.30:
[http://sammlungenonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=50&sp=F&sp=Score&sp=l41760](http://sammlungenonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=50&sp=F&sp=Score&sp=l41760) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.31:
[http://sammlungenonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Score&sp=l41833](http://sammlungenonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Score&sp=l41833) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.32:
[http://sammlungenonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Score&sp=l41850](http://sammlungenonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Score&sp=l41850) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.33: Roloff (Hrsg.), S.23.

Abb.34: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/965640> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.35: https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&l=de&bandnummer=bsb00036978&pimage=00070&v=100&n_av= zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.36:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338298?ft=narrenschyff&offset=0&rp=40&pos=1> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.37: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/641742> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.38:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=50&sp=F&sp=Scollection&sp=l41755](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=50&sp=F&sp=Scollection&sp=l41755) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.39:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=25&sp=F&sp=Scollection&sp=l41752](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=25&sp=F&sp=Scollection&sp=l41752) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.40:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=100&sp=F&sp=Scollection&sp=l41767](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=100&sp=F&sp=Scollection&sp=l41767) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.41: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336272> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.42:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=25&sp=F&sp=Scollection&sp=l38157](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=25&sp=F&sp=Scollection&sp=l38157) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.43:

<http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=31207&viewType=detailView> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.44:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=125&sp=F&sp=Scollection&sp=l41823](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=125&sp=F&sp=Scollection&sp=l41823) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.45:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=125&sp=F&sp=Scollection&sp=l41824](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=125&sp=F&sp=Scollection&sp=l41824) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.46:

<http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/res>

[ult.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=125&sp=F&sp=Scollection&sp=l41826](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=125&sp=F&sp=Scollection&sp=l41826) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.47:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41840](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41840) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.48:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41841](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41841)

Abb.49: <https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?10E8D8C5> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.50:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41843](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41843) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.51:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41844](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41844) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.52:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41845](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41845) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.53:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41851](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=107&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=150&sp=F&sp=Scollection&sp=l41851) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.54: <https://doi.org/10.11588/diglit.2150#0026> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.55:

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=108&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=75&sp=F&sp=Scollection&sp=l39591](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=108&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=75&sp=F&sp=Scollection&sp=l39591) zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.56: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/9ac01d92-47b7-4527-b6df-1abea4b508a1> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.57: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0809-467 zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.58: Schnyder/Rautenberg 2006, S.200.

Abb.59: Roloff (Hrsg.) 1996, S.122

Abb.60: Schnyder/Rautenberg 2006, S.87

Abb.61: Schnyder/Rautenberg 2006, S.92

Abb.62: Schnyder/Rautenberg 2006, S.138

Abb.63: <https://geschichte.univie.ac.at/en/node/38242> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.64: Schnyder/Rautenberg 2006, S.120

Abb.65: Roloff (Hrsg.) 1996, S.31

Abb.66: Roloff (Hrsg.) 1996, S.185

Abb.67: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/1ade6003-7376-4740-a7d3-5dbc50508f83> zuletzt aufgerufen am 01.05.2022

Abb.68: Roloff (Hrsg.) 1996, S.75

Abb.69: Schnyder/Rautenberg 2006, S.18

Abb.70: Schnyder/Rautenberg 2006, S.165

Abb.71: Roloff (Hrsg.) 1996, S.35

Abb.72: Roloff (Hrsg.) 1996, S.193

Abstract

Die Entwicklungen, Strömungen und Neuerungen an der Wende zum 16. Jahrhundert in Fragen der Politik, Gesellschaft, Religion und Philosophie lassen ein neues Verhältnis zwischen den Menschen und der Glücksgöttin Fortuna entstehen. Das Streben nach persönlichem Glück hält Einzug in die menschliche Existenz und etabliert sich in der Gedanken- und Lebenswelt der Zeit. Anhand dreier, seinerzeit höchst erfolgreicher, literarische Werke und deren Illustrationen sollen die Vorstellungen der Zeitgenossen in Bezug auf das Glück und seine Facetten in Liebe, Narrheit und Tod näher beleuchtet werden, sodass am Ende die Frage danach beantwortet werden kann, wie und worin die Menschen der beginnenden frühen Neuzeit ihr persönliches Glück zu finden gedachten. Die Frage, welche signifikanten Veränderungen in diesen wenigen Jahrzehnten rund um die „Zeitenwende“ im Denken und Handeln der Menschen vor sich gehen und inwiefern die Buchillustration ihren Teil dazu beiträgt, soll ebenso beantwortet werden.