

## Inhaltsverzeichnis

Einführung: Der Dreiklang norddeutscher Fachwerkbaukunst .....	1
Braunschweig: Das Huneborstelsche Haus	
Goslar: Das Brusttuch	
Celle: Das Hoppener Haus und die Reformation	
1 Die Harmonien am Himmel: Das Treppenfries .....	3
2 Kirchentonarten .....	5
3 Von Narren, Gauklern und Gottlosen: .....	7
Die obere Reihung der Schnitzereien am Huneborstelschen Haus	
4 Die Schnitzereien einer geordneten Welt: .....	10
Die Kirchentonart und die Vorbestimmung im Jahreszyklus	
5 Das Brusttuch in Goslar .....	13
6 Das Hoppener Haus in Celle .....	20
Fazit .....	24
Anmerkungen zum Deckengemälde der Casa degli Atellani .....	25
Chronologische Gesamtbibliografie der Kernempfehlungen .....	37
Abbildungsnachweis .....	38

## **Der Dreiklang norddeutscher Fachwerkbaukunst**

Das „Dreigestirn“ der norddeutschen Fachwerkbaukunst wird durch drei herausragende Bürgerhäuser in Braunschweig, Goslar und Celle gebildet: das Huneborstelsche Haus (heute Gildehaus), das Brusttuch und das Hoppener-Haus.

Diese drei Patrizierhäuser bestechen durch ihren außergewöhnlich reichen Figureschmuck. Die detailreichen Schnitzereien zeigen unter anderem die antiken Planetengötter, die nach damaligem Verständnis als religiöse und weltliche Schicksalsmächte das Leben der Menschen bestimmten. Während diese Gebäude auf den Seiten 63–70 (*Der fast vergessene Himmel – Der Renaissance-Himmel und seine Künstler*) kurz angerissen werden, bedarf ihre historische Herleitung einer ausführlicheren Darstellung.

### **Braunschweig, Das Huneborstelsche Haus**

Seit 2009 beherbergt das einstige Huneborstelsche Haus (errichtet 1524–1528) das Verwaltungszentrum der Handwerkskammer Braunschweig-Lüneburg-Stade.<sup>1</sup> Dass das Gebäude heute am Burgplatz neben dem Veltheimschen Haus steht, ist einer Rettungsaktion zu verdanken: Ende des 19. Jahrhunderts war der Abriss am ursprünglichen Standort beschlossen worden, woraufhin die Stadt die Fassadenteile sowie die Dachkonstruktion erwarb und 1902 in den Neubau integrierte.<sup>2</sup>

Historisch bemerkenswert ist die konfessionelle Ausrichtung: Ursprünglich als „erkatholisches“ Manifest gegen die aufkommende Reformation errichtet, vollzog der Bauherr später einen Wandel hin zu einer gemäßigten Position.<sup>3</sup>

### **Goslar, Das Brusttuch**

Ähnlich verhielt es sich beim Goslarer „Brusttuch“. Der Erbauer Johannes Thilling versuchte als „Neu-Protestant“, die Privilegien der reichsfreien Patrizier der Kaiserstadt zu retten.<sup>4</sup> Sein demonstrativer Glaubenswechsel war dabei ebenso ein politisches Statement wie die prachtvolle Selbstdarstellung an der Fassade.<sup>5</sup>

### **Celle, Das Hoppener Haus und die Reformation**

In Celle war die Entwicklung eng mit dem Schicksal der Welfen verknüpft. Herzog Heinrich der Mittlere (1468–1532) verlor unter anderem die Gunst Kaiser Karls V., da er den französischen König Franz I. als geeignetere Wahl für die Kaiserkrone betrachtete.<sup>6</sup> Dies ebnete den Weg für seinen Sohn, Ernst den Bekenner.<sup>7</sup> Er übernahm 1521 die Regierungsgeschäfte und richtete das Fürstentum konsequent protestantisch aus – ein kultureller und politischer Umbruch, der sich auch in der bürgerlichen Architektur wie dem Hoppener Haus widerspiegelt.<sup>8</sup> In dieser Ära erlebten die Fächerrosetten – als symbolische Tugendfächer – eine gestalterische Wiedergeburt und entwickelten sich zum prägenden Element des norddeutschen protestantischen Stils.<sup>9</sup> Während sie einst die Fassaden dominierten, sind sie am heutigen Hoppener Haus weitgehend verschwunden und nur noch marginal im filigranen Schnitzwerk auszumachen – ein stilles Zeugnis für den Wandel und die Überformung der Architektur über die Jahrhunderte.

Über das Gildehaus in Braunschweig gab Gerd Spies 1983 ein umfangreiches, reich bebildertes Buch heraus,<sup>10</sup> in dem er auch den Erbauer Friedrich Huneborstel würdigte. Es ist das älteste der drei vorgestellten Häuser; ab 1524 so konzipiert, wie wir es heute – wenn auch an einem anderen Standort – bewundern können.<sup>11</sup>

Um die Schnitzereien an Ständern, Fußdreiecken und Knaggen zu verstehen, muss man die älteren Ornamente wie Treppen- oder Trapezfriese betrachten, die um 1480 die Fassaden norddeutscher Städte prägten.<sup>12</sup> Diese Friese symbolisieren Saiten, welche die Harmonien der Welt abbilden. Dahinter stand die Überzeugung, dass das menschliche Gehör die Allmacht Gottes widerspiegelt – ein Phänomen, das bereits Pythagoras mithilfe des Monochords wissenschaftlich beschrieb.<sup>13</sup> Platon und Aristoteles entwickelten diese Harmonielehre weiter zu einem universellen System, das die vier Elemente mit den platonischen Körpern verknüpfte.<sup>14</sup>

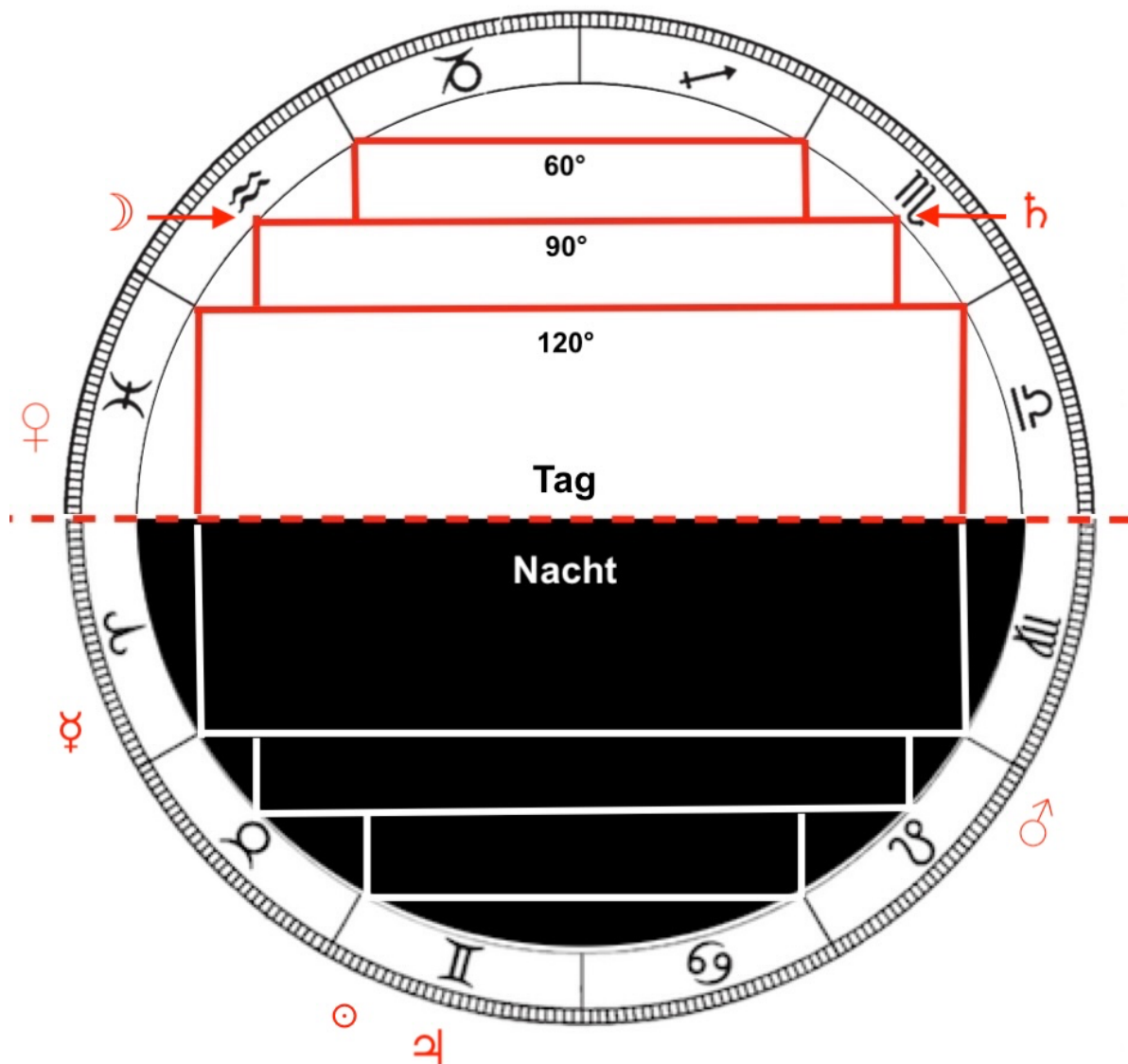
So ließen sich die Harmonien am Himmel ablesen: Bildeten zwei Planeten aus Erdsicht einen Winkel von 60°, 90° oder 120°, galt die Himmelsordnung für Tag und Nacht als harmonisch.<sup>15</sup> Auf den Stufen eines Treppenfrieses wurden idealerweise die erdnahen Himmelskörper wie Luna, Merkur und Venus verortet, gefolgt von Sol sowie den ferneren Planeten Mars, Jupiter und Saturn.<sup>16</sup> Ein achttes Element – kein Planet, sondern ein Ereignis – markierte den Wechsel von Tag und Nacht.<sup>17</sup>

Diese acht Töne einer Oktave entsprechen den Kirchentonarten, die sich im Treppenfries widerspiegeln.<sup>18</sup> Konkret bilden sich der kirchliche Weihnachts- und Osterfestkreis im weltlichen Kalender durch die Winkel von 60° (innerhalb des Winters) und 90° (innerhalb des Frühlings) ab.<sup>19</sup> Während die Planeten von Luna bis Saturn jeweils um einen Ton steigen, um sich später um eine volle Oktave zu erhöhen,<sup>20</sup> vollzieht sich gleichzeitig eine Abwärtsbewegung innerhalb der Kreissphären – ganz im Sinne des mittelalterlichen Glücksrads.<sup>21</sup>



**Abb. 1:** Das Rad der Fortuna aus dem „Iudicium Lipsense“ (um 1490)  
Diese Darstellung illustriert das spätmittelalterliche Verständnis vom Wirken der Planeten auf das menschliche Schicksal. Das klassische Motiv des Glücksrads wird hier astrologisch erweitert: Es zeigt, wie die Planeten – mit Mars an der Scheitelstelle – den unaufhaltsamen Aufstieg und Fall des Individuums bestimmen. Dass ein Engel das Rad bedient, verdeutlicht die damalige Weltanschauung, in der die Astrologie als ausführendes Organ fest in die göttliche Weltordnung eingebettet war. Symbolisch lässt sich diese Illustration mit den Treppenfriesen spätmittelalterlicher Fassaden vergleichen. Auch dort wird das menschliche Leben als zyklische Bewegung von Aufstieg und Fall thematisiert. Eine Besonderheit bildet hierbei die Korrespondenz zur Musiktheorie: Analog zur visuellen Stufung wird das Treppenfries oft von den Kirchentonarten „bespielt“, was die harmonikale Ordnung des Kosmos widerspiegelt.

Der Urheber des Werkes, Wenzel Faber von Budweis, war eine zentrale Figur der Universität Leipzig und mehrfacher Rektor.



**Abb. 2:** Das Treppenfries und dessen harmonikale Bedeutung

Diese schematische Darstellung verdeutlicht die strukturelle Analogie zwischen dem architektonischen Treppenfries und der astrologischen Aspektlehre. Das Fries spiegelt die Aufteilung des Tierkreises in eine Tag- und Nachthälfte (diurnale und nokturnale Hemisphäre) wider, die hier durch die horizontale Trennung markiert wird. Die sieben Planeten umkreisen dabei täglich im Uhrzeigersinn die Stufen der Lebensalter.

Die Stufen des Frieses korrespondieren mit den klassischen Winkelbeziehungen der Planeten: 60° (Sextil), 90° (Quadrat) – geometrisch assoziiert mit dem Würfel und dem Oktaeder – sowie 120° (Trigon). In dieser harmonikalen Ordnung wird das Treppenfries zum visuell-räumlichen Abbild der Kirchentonarten, wobei die mathematischen Proportionen der Winkel spezifischen musikalischen Intervallen entsprechen.

Ein entscheidender Unterschied besteht in der Dynamik:

Während sich die menschlichen Lebensalterstufen in auf- und absteigender Form dem Schicksal anpassen, ist den Kirchentonarten stets ein immanenter Aufstieg eigen. Somit wird die Fassade eines Hauses über das rein dekorative Element hinaus zum Träger eines Schicksalssymbols. Sie fungiert als eine in Stein gehauene Partitur des Kosmos, welche die göttliche Ordnung der Sphären gleichermaßen hör- und sichtbar macht.



**Abb. 3:** Das Haus des Gassenschlächters (1470) in der Gördelingerstraße Braunschweig  
 Die Abbildung zeigt den detailreichen Treppenfries an der Fassade des Hauses Gördelingerstraße 38. Das Gebäude wurde im Jahr 1470 für einen Gassenschlächter errichtet, fiel jedoch den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs zum Opfer. Besonders bemerkenswert war der für diesen Berufsstand ungewöhnlich reiche Schnitzwerk. Da die Gassenschlächter gesellschaftlich unter den Knochenhauern standen, diente diese prachtvolle Gestaltung vermutlich dazu, ihre Ehrbarkeit und Rechtschaffenheit öffentlich zu unterstreichen.

*Die Symbolik der Knaggen*

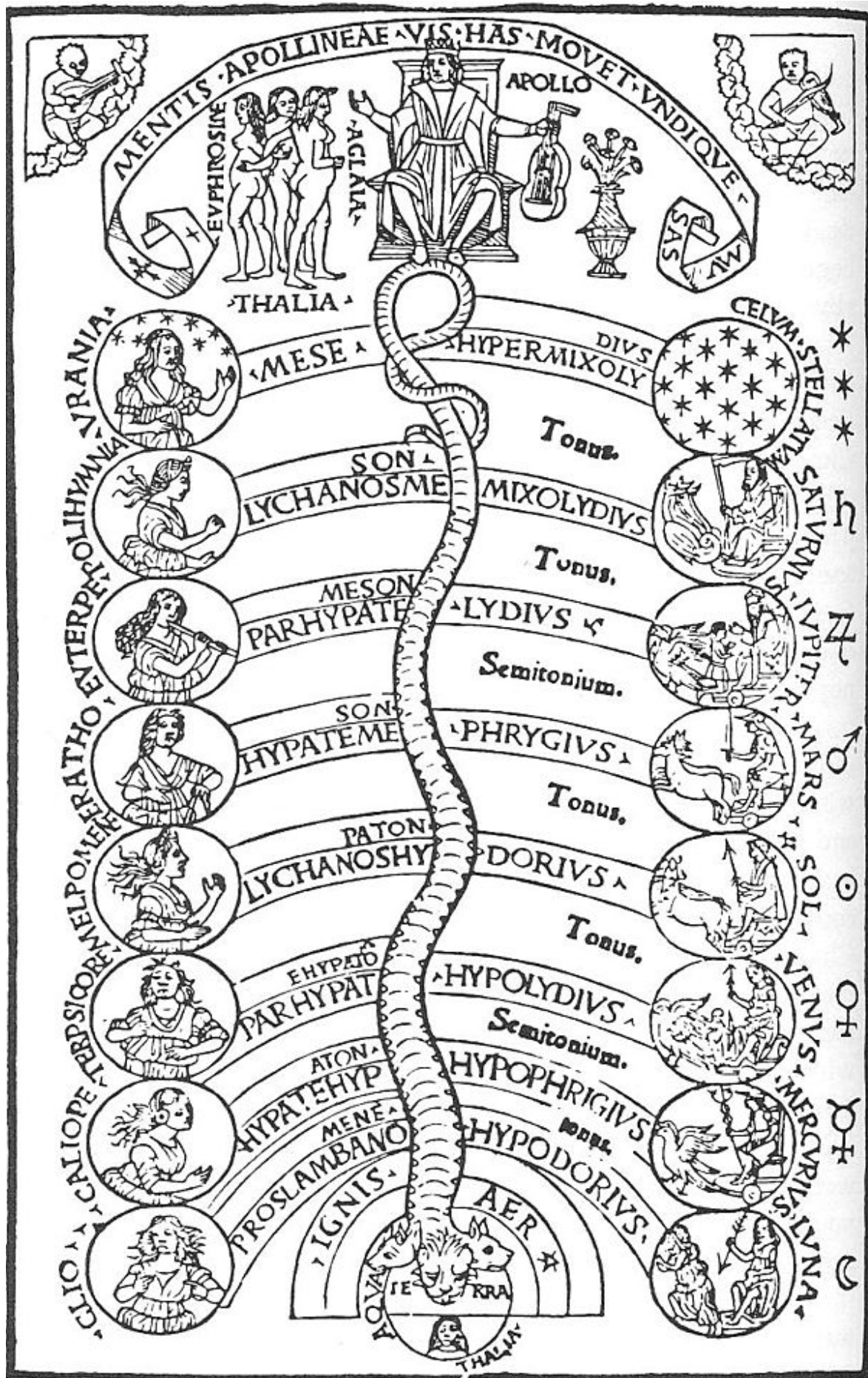
Die Schnitzereien an den Knaggen (den stützenden Konsolen) stellen zwei gegensätzliche Lebenswelten dar: Die tierische Welt: Ein Esel, der die Sackpfeife spielt, symbolisiert oft das Verkehrte der Welt oder das Ende eines harmonischen Daseins (gleich dem Sackpfeifer als Saturn). Demgegenüber steht die unerbittliche Natur, verdeutlicht durch einen Fuchs, der eine Gans erbeutet.

Die menschliche Welt: Hier findet sich die Darstellung des Schlächters, ausgerüstet mit Langmesser und Axt. In Anlehnung an Genesis 1,28 wird ihm die Herrschaft über die Tiere zugesprochen, womit er den natürlichen Kreislauf beendet. Ein Wappenträger flankiert diese Szene als Beleg für die soziale Integrität des Handwerkers.

*Musikalische Allegorie*

Innerhalb des Treppenfrieses sind Porträts gläubiger Bürger eingearbeitet. Eine Besonderheit ist die allegorische Verbindung zur Musik: Waagerechte Elemente im Fries werden als Saiten gedeutet, die symbolisch die Kirchentönen repräsentieren. Trotz der Abwärtsbewegung der Treppenstufen weisen sie in einer geistigen "Hörrichtung" stetig aufwärts – von Oktave zu Oktave, als Wegweiser in das Himmelreich.

Die Funktion der Kirchentönen weist immer wie über eine Himmelsleiter in den Bereich der Seligen (Gen 28,10-22).<sup>22</sup> Die Kirchentönen – ein weiteres mittelalterliches Konzept antiken Ursprungs – verbanden die vier Elemente bzw. die vier Harmonien mit den sieben Wandelplaneten und formten daraus die Oktaven.<sup>23</sup> Tatsächlich gingen die Pythagoräer davon aus, dass der Kosmos eine durch mathematische Prinzipien optimal geordnete Ganzheit sei.<sup>24</sup> In ihrer Vorstellung spiegeln sich in der Astronomie dieselben Gesetzmäßigkeiten wie in der Musik wider.<sup>25</sup> Diese Sphärenharmonie erzeugt einen harmonischen Zusammenklang, der jedoch für Menschen in der Regel unhörbar ist.<sup>26</sup>



**Abb. 4:** Den Planetengöttern werden nach Franchino Gaffurio (1451-1522) die olympischen Musen zugestellt. Im harmonischen Musikverständnis wird eine Saite – im nebenstehenden Bild als Schlange abgebildet – von Gott (bzw. von Apollo) gestimmt. Die Saitenlänge wird durch die Grazien in der Länge der Aspekte – der vier Elemente, bzw. Harmonien – eingeteilt und von den Planetengöttern bespielt. Die Planeten werden dabei in zwei Gruppen eingeteilt: Die alten bzw. authentischen Mars (e), Jupiter (f), Saturn (g) und die jungen bzw. plagalen Merkur (h), Venus (c), Luna (a) sowie das Firmament, das den Himmel mit Tag und Nacht (d) symbolisiert. Diese Position ist der Ersatz für alle anderen Planeten als erhöhtes Symbol. Sol, die Sonne (d) nimmt eine Sonderrolle als Verteiler ein.

The image displays eight church modes arranged in four rows, each with its name, a musical staff, and a sequence of notes with their corresponding planet or celestial body below. The notes are color-coded: blue for authentic modes and red for plagal modes. The letter 'F' indicates the finalis (starting note), and 'R' indicates the repercussio (a note a fifth above the finalis).

Mode Name	Notes (Left to Right)	Planet / Symbol
Dorisch	F d e f g a h c d	Sol
Hypodorisch	a h c d e f g a	Luna
Phrygisch	F e f g a h c d e	Mars
Hypophrygisch	h c d e f g a h	Merkur
Lydisch	F f g a h c d e f	Jupiter
Hypolydisch	c d e f g a h c	Venus
Mixolydisch	F g a h c d e f g	Saturn
Hypomixolydisch	d e f g a h c d	Himmel

**Abb. 5:** Die Kirchentonarten in kosmologischer Zuordnung

Die Darstellung ordnet die Kirchentonarten den Himmelskörpern zu, beginnend mit der hypodorischen Luna (Mond) als tiefstem Bereich und endend mit dem hypomixolydischen Himmel als höchster Sphäre. Jede authentische Tonart wird dabei einem Planeten zugeordnet: So beginnt beispielsweise der Bereich von Saturn (Mixolydisch) mit dem Grundton *g* und schließt eine Oktave höher auf dem *zweigestrichenen g* ab. Innerhalb dieser Modi sind zwei Töne von zentraler Bedeutung:

Die Finalis (F) markiert den Grundton bzw. Schlussston der Tonart.

Die Repercussio (R), auch Rezitationston genannt, bildet den melodischen Schwerpunkt, auf dem in der liturgischen Musik vorrangig verweilt wird.

Das Treppenfries lässt sich grundlegend über die Darstellung der Lebensalter und der Kirchentonarten erklären, wobei verschiedene Varianten existieren<sup>27</sup>: Während einige Darstellungen lediglich eine einzelne, von Planeten umspielte Saite zeigen, verweisen Friese mit zwei Stufen auf das Kirchenjahr mit seinem Weihnachts- und Osterkreis.<sup>28</sup> In Celle finden sich zudem abgerundete Stufen – eine bewusste Abkehr von der katholischen Tradition, die

erst nach der Reformation eingeführt wurde.<sup>29</sup> Insgesamt symbolisiert das Treppenfries eine harmonische kirchliche Ordnung innerhalb des Jahreskreises.<sup>30</sup> Wer sich dieser Ordnung entzieht, wird im Bildprogramm oft als Narr oder porträthafte Ungeheuer dargestellt.<sup>31</sup> Diese Aussage bildet eine Steilvorlage für das Huneborstelsche Haus in Braunschweig.

### Von Narren, Gauklern und Gottlosen – die obere Reihung der Schnitzereien am Huneborstelschen Haus

Das Narrenspiel beginnt am ersten Fußdreieck (Position 1) mit einem „äffischen“ Sackpfeifer – einer Karikatur des Saturn – und den Eltern eines Kindes, das am Anfang einer Lebensalterstreppe steht.<sup>32</sup> Die Position 2 zeigt balgende Kinder.<sup>33</sup> Über den beiden ersten Ständern sind auf den Knaggen ein Bauer und eine Frau zu sehen, die auf dem Markt Eier verkaufen. Es stellt sich die Frage: Sind dies die Eltern, die ihre Kinder zu Aufrührern erziehen? Und warum gibt der Bauer sein Messer nicht ab, wenn er zum Markt in die Stadt geht? (Vgl. hierzu Dürers Kupferstich „Die drei Bauern“ von 1497).<sup>34</sup>

Kindlicher Unsinn (Position 3) und widrige Kräfte (Position 4) begleiten den Heranwachsenden.<sup>35</sup> In den darüberliegenden Knaggen befindet sich ein Paar, das sich ohne kirchlichen Segen trauen lässt (Bezug: Martin Luthers Schrift „Von Ehesachen“, um 1530).<sup>36</sup> In Position 5 wird der Jugendliche zum Mann, bevor er in Position 6 in teuflische Verstrickungen gerät.<sup>37</sup> Die dazugehörigen Knaggen zeigen passenderweise fahrendes Volk: Spielleute, Gaukler und einen gebildeten, vagabundierenden Kleriker oder fahrenden Scholaren.<sup>38</sup> Das Fußdreieck der Position 7 zeigt den Alten als „gehörnten Mann“ (Cuckold), während über dem Ständer ein Blinder abgebildet ist.<sup>39</sup> Blinde sicherten sich damals ihren Unterhalt oft durch Almosen oder Gesang im Umfeld der Spielleute.<sup>40</sup> Position 8 stellt die Ehefrau des Gehörnten dar; über ihr ist eine alte Dirne zu sehen, die ihre Dienste anbietet.<sup>41</sup> In Position 9 erscheint im Fußdreieck ein „Wilder Mann“ mit Schusswaffe, während darüber der Freier seiner begehrten Dirne zupfeift.<sup>42</sup> Das letzte Fußdreieck zeigt einen teuflischen Drachen kurz vor seiner Erlegung, bekrönt von der Darstellung eines Gänsediebs.<sup>43</sup>



Was veranlasste Huneborstel zu dieser Darstellung eines Narrenzugs? Friedrich Huneborstel war Geschäftsmann, Krämer und ein gläubiger Bürger.

**Abb. 6:** Thomas Murner beschreibt 1522 „Von den großen Lutherischen Narren“, „Der sübent buntgnoß“. Er bezieht sich auf die Kritik an den unnützen Kosten, die für das Messlesen ausgegeben werden. Was Murner hier satirisch mit dem Bündnis zwischen Kirche, Torheit (Narr) und dem Bösen (Teufel) verknüpft.

Noch 1522 stiftete er einen Nebenaltar für den Braunschweiger Dom, der zugleich als herzogliche Grablege diente.<sup>44</sup> Als Patrizier erlebte er jedoch unmittelbar, wie die

unteren Schichten aufbegehren und die Obrigkeit infrage stellten.<sup>45</sup> Zudem verschärfte sich die religiöse Lage: Erste Hilfsprediger begannen in deutscher Sprache zu predigen und füllten damit die Gotteshäuser.<sup>46</sup>

Schuldige für die Unruhen waren schnell ausgemacht: Waren es nicht die neuen Prediger, für die vermeintlich zu viel Geld ausgegeben wurde? Ohnehin diente die Figur des Narren als Projektionsfläche für alle Missgeschicke, die das Heilige Römische Reich ereilten.<sup>47</sup> Man denke an Sebastian Brants „Narrenschiff“ (Basel 1494), in dem Narren mit ihren Lastern auf Reisen gehen – ein Thema, das der Straßburger Domprediger Johann Geiler von Kaysersberg (1445–1510) prominent aufgriff.<sup>48</sup> Auch Erasmus von Rotterdams „Lob der Torheit“ (1509) führte die Narrenthematik fort, wenn auch unter anderen Vorzeichen.<sup>49</sup> Besonders das Motiv der alten Dirne mit ihrem Freier, das Hans Holbein der Jüngere in Szene setzte, findet sich in den Knaggen des Huneborstelschen Hauses wieder.<sup>50</sup>



**Abb. 7:** Die Knaggenfiguren der obersten Reihung

1 und 2: Das bewaffnete Paar, das auf dem Markt Eier verkauft.

3 und 4: Das Paar, das nicht unter Gottes Segen steht (ungetrautes Paar).

5, 6 und 7: Das fahrende Volk: ein Gaukler und Musiker, ein fahrender Scholar oder Kleriker sowie ein Blinder.

8 und 9: Die Prostituierte, die zur Verhütung Essig und Schwämmchen verwendet, und ihr Freier.

10: Der Gänsedieb.

Der Kontrast dieses „Narrenzuges“ zum wohlgeordneten unteren Jahreszyklus in julianischer Tradition ist offensichtlich: Während oben das menschliche Fehlverhalten dominiert, bestimmt unten Gottes Schöpfung den Werdegang aller Menschen.<sup>51</sup>



Narrenzug

Geordnete Welt

**Abb. 8:** Fotografie des Huneborstelschen Hauses (1899), Braunschweig, Stadtteil Sack. Die Aufnahme verdeutlicht das komplexe Bildprogramm der beiden oberen, reich beschnitzten Geschosse. Im oberen Fries ist der sogenannte „Narrenzug“ dargestellt, während das darunterliegende Geschoss ein geordnetes kosmologisches Weltbild in Form von Planetengöttern präsentiert. Das Stifterehepaar Huneborstel wird hierbei als integraler Teil dieser universellen Ordnung inszeniert. Friedrich Huneborstel erscheint als Wappenhalter mit einem Löwen; sein Schild weist drei Schwerter sowie eine Helmzier auf, flankiert von den Tierkreiszeichen Wassermann und Steinbock – den Tag- und Nachthäusern des Saturns. Seine Ehefrau Anna, geborene Grove, ist korrespondierend dazu unter dem Zeichen des Krebses positioniert, dem Nachthaus des Mondes (Luna). Ihr Wappen, geziert von einer Beilklinge, wird von einem „Wilden Mann“ gehalten. Die ikonografische Disposition der Planetengötter verweist auf eine Integration der dorischen Tradition in den kirchlich-sakralen Kontext. Das begleitende *Dies irae* (lateinisch für „Tag des Zorns“) fungiert als memento mori und mahnt das unausweichliche Ende dieser irdischen Ordnung im Jüngsten Gericht an.

### **Die Schnitzereien einer geordneten Welt – die Kirchentonart und die Vorbestimmung im Jahreszyklus**

Die Stellung der Planeten definieren jeweils die Kirchentonarten. Am Huneborstelschen Haus existieren sieben Planetengottheiten und eine extrem wichtige Lichtgöttin, ihre Stellung entscheidend, da ihr rechter Nachbar immer die Prime darstellt womit ein Choral anfängt. Am Huneborstelschen Haus ist das Sol, somit ergibt sich eine Reihenfolge mit Sol, Mars, Jupiter, Saturn, Luna, Merkur, Venus und die Lichtgöttin als Sol einer Oktave.<sup>52</sup> Damit beginnt die sogenannte Dorische Tonart.<sup>53</sup> Dieser Sachverhalt wurde bei der Beschreibung der Planetengötter immer unterschlagen, oder besser gesagt, das Wissen darüber ist verloren gegangen. Deshalb gibt es dafür eine genauere Beschreibung.<sup>54</sup>

Die Planetengottheiten sind Dorisch (authentisch) angeordnet, es beginnt bei Sol (d) und endet bei der Lichtgöttin (d<sup>1</sup>). Also Sol (d), Mars, Jupiter, Saturn, Luna, Merkur, Venus und die Lichtgöttin (d<sup>1</sup>).<sup>55</sup> Dazu kommt Luna (a, Hypodorisch, plagal), der Umfang ist um eine Quarte nach unten verschoben und liegt zwischen A und a. Die Finalis d liegt hier in der Mitte des Tonraums.<sup>56</sup> Es ist immer darauf zu achten wo die Lichtgöttin steht und welcher Planet sich direkt hinter ihr befindet.

Während die Planetengötter den deterministischen Lauf des Lebens und die kosmische Ordnung symbolisieren, mahnt z. B. das *Dies irae* an das unausweichliche Ende dieser Ordnung im Jüngsten Gericht.<sup>57</sup> Dies mag Huneborstel als Richtschnur für die Gestaltung seines Schnitzwerks gedient haben. Natürlich kämen auch andere dorisch anfangende Choräle in Frage, aber dass *Dies irae* (lateinisch für „Tag des Zorns“) ist eine der berühmtesten Sequenzen des Mittelalters und passt bestens zu den Schnitzereien.<sup>58</sup> Der Choral war über Jahrhunderte fester Bestandteil des katholischen Requiems. Der Text beschreibt eindringlich das Jüngste Gericht und das Ende der Welt. „Tag der Rache, Tag der Sünden, Tag des Zornes, Tag der Zähren. Wird das Weltall sich entzünden, wird die Welt in Asche kehren, ...“<sup>59</sup>

Der Ambitus (Tonumfang) ist folgender:

Dorisch (authentisch): Der Umfang liegt typischerweise zwischen d und d<sup>1</sup>. Die Finalis bildet hier die untere Grenze.<sup>60</sup>

Hypodorisch (plagal): Der Umfang ist um eine Quarte nach unten verschoben und liegt zwischen A und a. Die Finalis d liegt hier in der Mitte des Tonraums.<sup>61</sup>

Repercussa (Rezitationston):

Im Dorischen ist die Repercussa das a (eine Quinte über der Finalis).<sup>62</sup>

Im Hypodorischen ist die Repercussa das f (eine Terz über der Finalis).<sup>63</sup>

Zu dem choralen Eindruck wird am Haus ein vorbestimmter Jahreszyklus gezeigt, der zudem von einer Szene aus dem Alten Testament unterbrochen wird. Dabei handelt es sich um Simson und Delila (Richter 16).<sup>64</sup> Diese Geschichte geht senkrecht bis zum Narrenzug durch und endet bei der Hure und ihrem Freier.<sup>65</sup> Ansonsten sind die zwei Welten zwischen Ordnung und Narrenzug getrennt dargestellt. Es steht aber eine Frage vor dem Wendpunkt, wer kümmert sich um das Selenheil der Narren, die angeblich nichts auf die gottgewollte Ordnung geben.<sup>66</sup> Auch hier gilt aus den kommentierenden Fußdreiecken werden die Planetengötter gezeigt und daraus entstehen die realen Persönlichkeiten der braunschweigischen Geschichte an beispielhaften 10 Knaggen.<sup>67</sup> Dabei fungiert das Huneborstelschen Haus als Bollwerk gegen eine hereinbrechende Reformation.<sup>68</sup>



**Abb. 9:** Die Knaggenfiguren des Huneborstelschen Hauses – Ikonografie einer geordneten Welt unterhalb des Narrenzugs

Die Bildschnitzereien an den Knaggen des Huneborstelschen Hauses entfalten ein komplexes allegorisches Programm, das theologische, astrologische und gesellschaftspolitische Motive der Übergangszeit von der Spätgotik zur Renaissance vereint.

Katharina (2) und Saturn: Die Hl. Katharina wird über Saturn positioniert und als Schutzpatronin der Gelehrten und Handwerker dargestellt. Die Übergabe einer Botschaft unterstreicht ihre Rolle als Vermittlerin göttlicher Weisheit.

Jupiter und der Glaubenshüter: Über Jupiter, dessen Darstellung im Fußdreieck (Basis der Knagge) auf ein kindliches Spiel referenziert, erscheint ein Bote (2). In dieser Konstellation fungiert Jupiter als Garant des Bestehenden; die Szene legitimiert die fortwährende geistige Oberhoheit des Stifts St. Blasien über die Braunschweiger Lateinschulen.

Mars, Sol und das Sakrament der Ehe: Ein Ehepaar über Mars und der Tag-/Nachtgottheit (Sol) symbolisiert die himmlische Bestimmung des Ehesakraments (3 und 4). Während Mars im Fußdreieck aus dem Kampf gegen Bestien hervorgeht, wird Sol als Bezwingerin ungeheuerlicher Reittiere mithilfe geflügelter Putten inszeniert.

Religionspolitischer Konflikt: Ein lutherischer Prediger im Eselsrock (5) wird durch Sol an seiner Tätigkeit gehindert. Die Darstellung nutzt den Midas-Mythos als Schmähung: Wie dem antiken König Midas durch Apollon Eselohren und durch Dionysos die (verhängnisvolle) Gabe der Goldwandlung zuteilwurde, so wird hier die Naivität des Predigers gebrandmarkt. Erst die Reinigung durch die Flussgötter des Paktolos verspricht Heilung von der Torheit.

Venus und der Ratsherr: Venus erscheint als moralische Instanz, die dem Rat der Stadt Lasten abnimmt. Eine Knaggenfigur zeigt einen Ratsherrn, der unter schwerem Gewicht gebeugt ist (6) – eine Anspielung auf die durch religiöse Unruhen verursachten Kosten. Im Fußdreieck wird dem die reine Liebe im kindlichen Spiel entgegengesetzt.

Merkur und der Handwerker (7): Merkur erscheint in seiner Funktion als Psychopompos einem tugendhaften Handwerker. Im Fußdreieck bändigten Putten das „alte Ego“ in Gestalt eines Löwen. Delila, Simson und die Reformation: Die biblische Erzählung von Delila und Simson (8 und 9) dient als Analogie zum zeitgenössischen Konflikt. Simson, der seine göttliche Bestimmung vergisst und seinen Begierden folgt, wird zum Rebellen und liefert sich den Philistern (hier als protestantische Aufrührer interpretiert) aus. Diese Darstellung schlägt die Brücke zum „Narrenzug“, in dem menschliche Laster kulminieren. Das Fußdreieck zeigt zudem die jungen Götter Apollon und Diana als Repräsentanten der julianischen Zeitrechnung.

Vertumnus und die Ordnung: Im Fußdreieck unterhalb des rebellischen Simson erscheint Vertumnus. Er wird hier als törichte Figur charakterisiert und fungiert als Allegorie für den ordnungsstörenden Hochmut.

Luna und der Teufelsaustreiber (10): Über Luna bildet ein Jäger als Teufelsaustreiber den Abschluss. Seine drastische Geste der Exponierung des Hinterteils dient als apotropäisches Motiv (Abwehrzauber) gegen die religiösen Unruhen und stellt die katholische Ordnung symbolisch wieder her.

## Kontrastive Analyse:

Die Fassade als konfessionelles Zeugnis versus kunsthistorische Dokumentation  
Die Interpretation der Bildprogramme am Huneborstelschen Haus offenbart eine signifikante Diskrepanz zwischen der traditionellen bauhistorischen Einordnung und einer konfessionsgeschichtlichen Tiefenanalyse. Während die Standardliteratur, insbesondere das Werk von Gerd Spies, das Gebäude primär als herausragendes Exponat bürgerlicher Fachwerkarchitektur und spätgotisch-frührenaissancistischer Ornamentik klassifiziert<sup>69</sup>, rückt die vorliegende Beschreibung die Fassade in das Zentrum der reformatorischen Umbruchszeit.<sup>70</sup>

### 1. Ikonografie als konfessionelles Kampfblatt

Ein wesentlicher Unterschied liegt in der Semantik der Figuren. Während Spies die Darstellungen tendenziell als allgemeine moralische Allegorien oder astrologische Repräsentationen der Planetenkinder deutet,<sup>71</sup> liest die aktuelle Analyse die Knaggen als antihäretische Polemik.<sup>72</sup>

Die Identifizierung des lutherischen Predigers im Eselsrock oder die Gleichsetzung der Philister mit „protestantischen Aufrührern“ transformiert die Fassade von einem dekorativen Element hin zu einem konfessionellen Manifest.<sup>73</sup>

In dieser Lesart ist das Haus kein rein privates Repräsentationsobjekt, sondern ein aktiv im städtischen Raum positioniertes Statement gegen die aufkommende Reformation.<sup>74</sup>

### 2. Der Wandel der Botschaft: Die Inschrift am Sackpfeifer

Besondere Aufmerksamkeit verdient die spätere Ergänzung eines Sinnspruchs am sogenannten „Affen mit Sackpfeife“, der die ursprüngliche Strenge des Programms bricht: *„Ich Affe / steh und gaffe / derweil ich muß stehn / kannst Du weitergehn.“*<sup>75</sup>

Diese Inschrift markiert einen psychologischen und kirchenpolitischen Wendepunkt.<sup>76</sup> Während das ursprüngliche Programm (ca. 1524) eine „geordnete katholische Welt“

beschwor, reflektiert diese Ergänzung eine pragmatische Anpassung an die Realität nach der Einführung der Reformation in Braunschweig (1528).<sup>77</sup>

### 3. Friedrich Huneborstel und die „stille Anpassung“

Trotz der religiösen Umwälzungen blieb Friedrich Huneborstel im Weichbild Sack als Gerichtsherr tätig.<sup>78</sup> Dies verdeutlicht die Strategie der konservativen Kräfte:

Man passte sich der neuen städtischen Ordnung äußerlich an, um politischen Einfluss und Ämter zu sichern.<sup>79</sup>

Der Spruch am Affen symbolisiert diesen Rückzug ins Private oder ins Ironische: Der einstige missionarische Eifer der Fassade weicht einer Form des stoischen Ausharrens.<sup>80</sup> Man „gafft“ nun gewissermaßen auf die neue Zeit, lässt sie an sich vorbeiziehen, behält aber im geschützten Raum der Tradition (und des Amtes) seine Identität bei.<sup>81</sup>

Fazit:

Wo Gerd Spies die handwerkliche Meisterschaft betont,<sup>82</sup> legt diese Beschreibung die mentale Architektur des Hausherrn offen. Das Haus wird so zum steinernen (bzw. hölzernen) Zeugnis einer Elite, die zwischen katholischem Beharrungsvermögen und protestantischer Realpolitik navigierte.<sup>83</sup>

## Das Brusttuch in Goslar

Während Braunschweig und Lüneburg welfische Städte waren, die gegen ihre Landesherren rebellierten, besaß Goslar als kaiserlich freie Reichsstadt eine Sonderstellung.<sup>84</sup> Wegen der Silbervorkommen am Rammelsberg war die Stadt für die Welfen jedoch ein begehrtes Konfliktobjekt.<sup>85</sup> In Braunschweig und Lüneburg hingegen führte der wachsende Wohlstand dazu, dass die Bürger nach Unabhängigkeit strebten.<sup>86</sup> Die oft finanzschwachen Herzöge verkauften bereitwillig Privilegien an die Städte, was diese nahezu selbstständig machte.<sup>87</sup> Die daraus resultierenden Spannungen zwangen die Herzöge schließlich dazu, ihre Residenzen dauerhaft nach Wolfenbüttel und Celle zu verlegen.<sup>88</sup>

Zur Zeit der Errichtung des ‚Brusttuchs‘ um 1526 herrschte in Goslar eine extrem angespannte Stimmung, da die Stadt am Vorabend eines historischen Umbruchs stand.<sup>89</sup> Während der katholische Herzog Heinrich der Jüngere von Braunschweig-Wolfenbüttel massiv versuchte, der Stadt die lukrativen Bergbaurechte am Rammelsberg zu entziehen,<sup>90</sup> spaltete zudem die aufkommende Reformation die Bürger und den Rat.<sup>91</sup> Inmitten dieser religiösen und politischen Machtkämpfe ließ der wohlhabende Patrizier und Stadtsyndikus Johannes Thiling das Gebäude als prachtvollen Ausdruck seines Standes errichten.<sup>92</sup> Er schuf damit ein höchst eigenwilliges Bauwerk, dessen Fassade er mit einem mythologischen Bildprogramm der Planetengötter verzieren ließ.<sup>93</sup>

Thilling wählte den mixolydischen Modus als kirchenmusikalische Grundlage und etablierte damit eine kosmologische Ordnung, in der die Lichtgöttin dem Saturn vorangestellt wurde.<sup>94</sup> Innerhalb des Oktavraums zwischen Prime und Oktave ordnete er die Planeten Luna, Merkur, Venus, Sol, Mars und Jupiter an, während die plagalen Tonarten durch die Wechselbeziehungen von Venus, Luna und Merkur definiert wurden.<sup>95</sup>

Als liturgisches Fundament diente vermutlich die *Communio Vidimus stellam eius in Oriente*, ein zentrales Werk des gregorianischen Chorals.<sup>96</sup> Während dieses lateinische Original tief in der katholischen Tradition verwurzelt ist, rezipiert die evangelische Kirche die zugrunde

liegende biblische Passage primär über deutschsprachige Choräle.<sup>97</sup> Das Fest Epiphanius (griechisch *epiphaneia* für ‚Erscheinung‘ oder ‚Offenbarung‘), das am 6. Januar begangen wird,<sup>98</sup> zählt neben Ostern zu den ältesten christlichen Hochfesten und markiert den Abschluss der Weihnachtszeit.<sup>99</sup>

Theologisch steht die Manifestation Gottes in Jesus Christus im Zentrum des Festes.<sup>100</sup> In der hier betrachteten Tradition liegt der Fokus auf der Adoration durch die Magier aus dem Osten.<sup>101</sup> Diese Sterndeuter werden als die ersten ‚Heiden‘ (Nicht-Juden) gedeutet, die den universellen Heilshintergrund Jesu Christi anerkannten.<sup>102</sup> Die textliche Vorlage hierfür bildet der Bericht aus dem Matthäus-Evangelium (Mt 2,1–12).<sup>103</sup>

Mit der Reihung der Planetengötter lässt sich bereits ein wesentlicher Teil des ikonographischen Programms am Haus Brusttuch entschlüsseln.<sup>104</sup> Die Komposition umfasst jedoch weitere Szenen auf den Fußdreiecken, den Ständern sowie den Knaggen.<sup>105</sup> Den Abschluss bildet die Darstellung des sogenannten Damaskuserlebnisses (Apg 9,1–9)<sup>106</sup>: Dieses zentrale Lichtereignis markiert den biografischen Wendepunkt des Apostels Paulus, dessen jährlich am 25. Januar gedacht wird.<sup>107</sup> Die bildhauerische Ausführung kontrastiert zwei Stadien seiner Vita<sup>108</sup>: Während auf der Knagge dargestellt ist, wie der Apostel Paulus die ‚geistige Nahrung‘ (das Wort Gottes) verteilt, zeigt das Fußdreieck den Moment seiner Berufung.<sup>109</sup> Hier ist der einstige Christenverfolger Saulus in jenem Augenblick festgehalten, in dem er durch die göttliche Lichterscheinung zu Boden geworfen wird.<sup>110</sup> Die vorletzte Kombination aus Fußdreieck und Knagge zeigt Wolf und Schaf beim gemeinsamen Musizieren<sup>111</sup> – zu Ehren der heiligen Maria mit dem Jesuskind, die auf der Knagge dargestellt ist.<sup>112</sup>



**Abb. 10:** Die sieben Planetengottheiten mit der Lichtgöttin am Brusttuch in Goslar. Platziert man die Lichtgöttin vor Saturn, entsteht die Struktur einer mixolydischen Kirchentonart. Zwischen den beiden Polen Prime (Lichtgöttin) und Oktave (Saturn) sind die Intervalle Sekunde (Luna), Terz (Merkur), Quarte (Venus), Quinte (Sol), Sexte (Mars) und Septime (Jupiter) integriert. Vermutlich wählte Thiling den Choral ‚*Vidimus stellam eius in Oriente*‘ als Leitmotiv für sein Haus. Da der Weihnachtsfestkreis im Kirchenjahr mit dem 1. Advent begann und nach dem Verständnis der Reformationszeit erst am 2. Februar (Mariä Lichtmess) endete, fiel auch das Fest der Bekehrung des Paulus (25. Januar) in diese Zeitspanne.

Die Maskerade der Thilings, ein lutherischer Appell in Holz geschnitzt

Die ersten vier Kombinationen aus Fußdreieck, Ständer und Knagge am Goslarer Brusttuch markieren einen radikalen Bruch in der Ikonografie.<sup>113</sup> Es wirkt wie ein öffentlicher Aufruf

des Ehepaars Thiling an das Goslarer Patriziat: „Wechselt den Glauben und werdet Lutheraner!<sup>114</sup>“ In einer provokanten Maskerade lassen sich die Hauseigentümer mit den untersten sozialen Schichten ein: Der Hauseigentümer erscheint als Teufel an der Seite einer Magd, während seine Frau, die geborene Alheit Wegener, als reiche Kauffrau einen Bergmann flankiert.<sup>115</sup> Diese Paarungen, die in der Ständegesellschaft der Renaissance eigentlich undenkbar waren, transportieren eine zentrale lutherische Botschaft; das Evangelium gilt für alle Menschen gleichermaßen, ungeachtet ihres Standes.<sup>116</sup>

#### Vertumnus und die Logik des Wandels

Diese bewusste Inszenierung ist wie ein Spiel des römischen Gottes Vertumnus angelegt.<sup>117</sup> Als Gott des Wandels und der Jahreszeiten – berühmt durch Ovids Erzählung, in der er die Obstgöttin Pomona in verschiedenen Verkleidungen umwirbt – bringt er die gewohnte Ordnung durcheinander.<sup>118</sup> Wie Vertumnus nutzen auch die Thilings die Maskerade, um die Gunst der „einfachen Leute“ zu gewinnen und gemeinsam in das „Paradiesgärtchen“ einzuziehen – ein starkes Symbol für die religiöse Erneuerung jener Zeit.<sup>119</sup>

#### Politischer Überlebenskampf, zwischen Luther und dem Kaiser

Hinter dieser künstlerischen Freiheit steckte ein existenzieller politischer Kampf.<sup>120</sup> Für die Thilings war das lutherische Bekenntnis eine geistige Waffe gegen Herzog Heinrich den Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel, der Goslar dem katholischen Territorium einverleiben wollte.<sup>121</sup> Gleichzeitig blieben sie kaisertreu, da nur der Kaiser die Reichsunmittelbarkeit Goslars garantieren konnte.<sup>122</sup>



**Abb. 11:** In dieser Darstellung verwandelt Vertumnus den Hausherrn in einen Teufel und seine Ehefrau in einen reichen Kaufmann. Diese gehen daraufhin ein Bündnis mit einer Magd und einem Bergknappen ein. Da die unteren Schichten als frühe Befürworter Luthers galten, wird hier ein neues, idealtypisches Paradies entworfen. Historisch wurde die Reformation in Goslar jedoch erst 1528 unter Nikolaus von Amsdorf offiziell eingeführt, womit die Marktkirche St. Cosmas und Damian evangelisch wurde.

Das Brusttuch zeugt von dieser kurzen, hoffnungsvollen Phase, in der man glaubte, nach dem Motto „Dem Kaiser, was des Kaisers ist, Gott, was Gottes ist“ lutherische Reform und imperiale Loyalität vereinen zu können.<sup>123</sup>

Die Figur des Vertumnus spiegelt zudem die astronomische Unsicherheit der Zeit wider.<sup>124</sup> Da der julianische Kalender nicht mehr mit dem tatsächlichen Planetenlauf übereinstimmte, wirkten die Lichtgottheiten Sol (Apollon) und Luna (Diana) zunehmend „unstimmig“<sup>125</sup>. Besonders Luna erscheint an der Knagge als alte Hexe, die den Jahreskreis stört.<sup>126</sup> In diesem Chaos fungiert Vertumnus als die Instanz, die alles neu auszurichten vermag.<sup>127</sup>

Dass der Name „Vertumnus“ damals auch als Schmähung für Wankelmütige genutzt wurde – etwa von Luther gegen Erasmus von Rotterdam – verleiht der Darstellung eine zusätzliche, ironische Tiefe.<sup>128</sup> Am Brusttuch jedoch bleibt er der souveräne Regisseur eines Wandels, der sowohl die religiöse als auch die politische Welt Goslars neu ordnen sollte.<sup>129</sup>

Vom Mythos zur mathematischen Ordnung

Am Brusttuch vollzieht sich ein bemerkenswerter Wandel in der Darstellung; der Gott Vertumnus erscheint hier weniger als wankelmütiger Verwandlungskünstler, sondern vielmehr als souveräner Entscheider, der sein Urteil auf Basis klarer mathematischer Ansätze verkündet.<sup>130</sup> Auch die Planetengötter verlieren im Verlauf der Darstellung ihren rein mythologischen Charakter, sie transformieren sich zu physischen Himmelskörpern, so wie sie der Schöpfer laut Genesis erschaffen hat.<sup>131</sup>

Die Planeten als Begleiter der Heiligen Drei Könige

Diese astronomische Ordnung wird mit der christlichen Überlieferung verwoben, in der die Heiligen Drei Könige als Stellvertreter der Lebensalter und der gesamten Menschheit auftreten.<sup>132</sup> Auf einer symbolischen Stufenleiter werden den Planeten spezifische Gaben und Lebensphasen zugeordnet.<sup>133</sup>

Venus und die Jugend. Unter der jugendlichen Venus erscheint der junge König Balthasar, der dem Weltenherrscher Weihrauch bringt.<sup>134</sup> Im zugehörigen Fußdreieck wird das Ringen um die universelle Harmonie zwischen Himmel und Erde thematisiert.<sup>135</sup>

Sol und die Reife. Die Sonne (Sol) verkörpert die Königswürde des Erwachsenenalters.<sup>136</sup> Der ihm zugeordnete König überreicht Gold.<sup>137</sup> Passend dazu zeigt das Fußdreieck den Flussgott des Paktolos und die Flussgöttin in ihrem goldreichen Element.<sup>138</sup>

Luna und das Alte. Der Mond (Luna) steht für das Greisenalter und die Gabe der Myrrhe, die auf die Sterblichkeit verweist.<sup>139</sup> Das Fußdreieck schlägt hier die Brücke zur Heilung und Bewahrung des Leibes durch den Mythos der Kallisto, die in eine Bärin verwandelte Nymphe sollte einst von ihrem eigenen Sohn Arkas erlegt werden, bevor Jupiter beide als Sternbilder an das schützende Himmelszelt versetzte.<sup>140</sup> Das Brusttuch vereint so die antike Sagenwelt mit der christlichen Heilsgeschichte.<sup>141</sup> Während die Fußdreiecke noch tief in der antiken Mythologie verwurzelt sind, weisen die Figuren an Ständern und Knaggen bereits auf eine neue Zeit hin, in der Wissenschaft, Glaube und die Hoffnung auf göttliche Bewahrung Hand in Hand gehen.<sup>142</sup>

**Abb. 12:** Das Brusttuch in Goslar, Fotografie um 1936.

Die Aufnahme zeigt deutlich die Traufenseite mit den Darstellungen der Planetengötter sowie die Giebelseite mit dem markanten Erker. Die dortigen Schnitzereien thematisieren die beiden Varianten der Säfte- und Temperamentenlehre. Dabei wird deutlich, dass nach der Überzeugung des Bauherrn Thiling nur eine dieser Lehren der „wahren“, gottgegebenen Zeitordnung entspricht.



## Antike Vorbilder und das Chaos der Welt

Eine nicht-christliche Ordnung der Planetengottheiten prägt die Ständer des Goslarer Brusttuchs. Saturn, Jupiter, Mars und Merkur verweisen hier direkt auf die antike Kosmologie.<sup>143</sup> Im Gegensatz zur göttlichen Harmonie wird die Welt auf den darüberliegenden Knaggen bewusst im Zustand der Unordnung dargestellt<sup>144</sup>: Saturn und die „Weibermacht“. Über dem Gott Saturn erscheint das Motiv der Weibermacht – Phyllis, die auf dem Gelehrten Aristoteles reitet und so den Sieg der Leidenschaft über den Verstand symbolisiert.<sup>145</sup> Im zugehörigen Fußdreieck finden sich der Meeresgott Nereus und seine Gattin Doris.<sup>146</sup> Sie sind die Hüter des Wissens um den geheimen Garten der Hesperiden, deren goldene Äpfel Unsterblichkeit verleihen.<sup>147</sup> Jupiter und der Streit der Winde. Unter Jupiter zeigt das Fußdreieck die Windgötter im heftigen Widerstreit – ein Bild für das Aufeinandertreffen von warmer und kalter Luft, das die Instabilität der Atmosphäre verdeutlicht.<sup>148</sup> Mars und die allegorische Gewalt. Über Mars ist eine Turnierszene auf den Knaggen angebracht, in der ein Knabe gegen einen Affen kämpft – beide auf bizarren, mythischen Reittieren.<sup>149</sup> Es scheint ein Streit ohne tiefere Vernunft zu sein. Das Fußdreieck darunter zeigt jedoch den Versuch der Ordnung: Ein Untier, Sinnbild für rohe, allegorische Gewalt, wird hier mühsam in Zaum gehalten.<sup>150</sup> Merkur – Gott des Handels und der Meere. Merkur wacht über den Handel und die Seefahrt.<sup>151</sup> Während er an den Ständern seine antike Rolle einnimmt, verweist eine geflügelte Putte im Fußdreieck bereits auf den Schutz der christlichen Seefahrt.<sup>152</sup>

Diese Anordnung verdeutlicht das Spannungsfeld des Hauses: Während die Ständer die antike Weisheit (Referenz zur Antike) repräsentieren, spiegeln die Knaggen die menschlichen Schwächen und das irdische Chaos wider.<sup>153</sup> Die Fußdreiecke hingegen bilden das mythologische Fundament, auf dem die Hoffnung auf Wissen (Nereus/Doris) und die Bändigung der Gewalt (Mars) ruht.<sup>154</sup>

## Der Erker als Manifest. Thilings Proklamation der „Rechten Zeit“

An der exponierten Giebelseite des Erkers inszeniert der Bauherr Thiling eine tiefgreifende intellektuelle Auseinandersetzung mit der Säfte- und Temperamentenlehre.<sup>155</sup> Diese Darstellung ist weit mehr als reiner Ziersatz: Thiling nutzt die Schnitzereien, um die „rechte Zeit“ zu verkünden und seine eigene, christlich-reformatorische Weltanschauung gegen die antiken Traditionen abzugrenzen.<sup>156</sup>

### Der Konflikt der Weltbilder

Thiling stellt zwei Konzepte der Säfte- und Temperamentenlehre gegenüber<sup>157</sup>:

Die antike Ansicht. Diese wird als überholt und „den Fehler in sich tragend“ charakterisiert.<sup>158</sup> In Thilings Logik symbolisiert sie eine Zeitrechnung und ein Menschenbild, das ohne die lutherische Erneuerung in Unstimmigkeit verharrt – ähnlich wie der Julianische Kalender, der damals bereits spürbar von den astronomischen Realitäten abwich.<sup>159</sup>

Die „rechte“ Zeitordnung. Dieser stellt er seine eigene Überzeugung gegenüber. Für Thiling basierte die wahre Ordnung der Säfte und des menschlichen Wesens auf einer Harmonie, die erst durch den neuen Glauben und eine korrigierte Wahrnehmung der göttlichen Schöpfungszeit möglich wurde.<sup>160</sup> Er kündigt hier quasi ein neues Zeitalter an, in dem Wissenschaft und Glaube wieder im Einklang stehen.<sup>161</sup>

### Die Ironie der Medizingeschichte

Besonders spannend ist die historische Ironie, die in diesem Bildprogramm mitschwingt: Während Thiling glaubte, mit seiner Darstellung einen entscheidenden Wendepunkt oder

eine Korrektur markiert zu haben, blieb der Kern der Humoralpathologie (die Lehre von den vier Körperflüssigkeiten) in der Medizin noch für Jahrhunderte nahezu unangetastet.<sup>162</sup> Thiling konnte nicht ahnen, dass sich diese antike Lehre – trotz seiner Bemühungen, sie als fehlerhaft oder „alt“ zu brandmarken – als erstaunlich resistent erweisen und weit über seine Zeit hinaus das medizinische Denken dominieren würde.<sup>163</sup>

Somit wird der Erker zu einem Dokument des Übergangs.<sup>164</sup> Thiling präsentiert sich hier nicht nur als wohlhabender Patrizier, sondern als gelehrter Mahner, der die Goslarer Gesellschaft dazu aufruft, die Zeichen der Zeit zu erkennen und sich von den „Fehlern der Alten“ abzuwenden, um Einlass in die neue, lutherische Ordnung zu finden.<sup>165</sup>

Kontrastive Analyse:

Der vorliegende Text zeigt eindrucksvoll, dass dieses Gebäude weit mehr ist als nur ein prächtiges Patrizierhaus – es ist ein steinernes (bzw. hölzernes) Manifest der Reformationszeit, das Astronomie, Musiktheorie, Theologie und politischen Überlebenskampf miteinander verwebt.<sup>166</sup>

Günter Piegsas Werk als Herausgeber „Renaissance in Holz“ (2015) dient als Dokumentation und Deutung des Goslarer Brusttuchs, wobei es die Ikonographie des 16. Jahrhunderts und die technischen Sanierungsdetails verbindet.<sup>167</sup> Es analysiert das Bildprogramm von Bauherr Johannes Thiling, das Gelehrsamkeit mit volkstümlichen Motiven wie der Butterhanne verbindet.<sup>168</sup>

Der vorliegende Text erhebt Johannes Thiling zum „Regisseur“ eines kosmologischen Masterplans. Die Fassade wird fast wie eine wissenschaftliche Abhandlung gelesen, in der Thiling seine Kenntnisse in Musiktheorie (mixolydischer Modus) und Astronomie nutzt, um sich politisch zu positionieren.<sup>169</sup>

Piegsa bleibt stärker bei der handwerklichen Realität der Renaissance.<sup>170</sup> Er betont zwar Thilings Gelehrsamkeit, rückt aber auch die Ausführung der Schnitzereien und die Typologie des niedersächsischen Fachwerkbaus in den Fokus.<sup>171</sup> Piegsa zeigt, wie bürgerlicher Stolz durch physische Pracht (die Üppigkeit des Holzes) manifestiert wird.<sup>172</sup>

Die Deutung der „Butterhanne“ und des Volkstümlichen

Der vorliegende Text interpretiert die Maskerade (Hausherr als Teufel, Frau als Kauffrau mit Bergmann) als radikalen lutherischen Appell.<sup>173</sup> Die Vermischung der Stände ist hier ein theologisches Werkzeug zur Überwindung der alten Ordnung.<sup>174</sup>

Piegsa dokumentiert diese Figuren (einschließlich der berühmten Butterhanne) auch als Ausdruck von Volkshumor und lokalem Identitätsstifter.<sup>175</sup> Während der Text die „Maskerade“ als strategisches Spiel des Vertumnus sieht, beleuchtet Piegsa auch die moralisierenden und teilweise derben Aspekte der Renaissance-Ikonographie, die das tägliche Leben in Goslar widerspiegeln.<sup>176</sup>

Wissenschaftlichkeit versus Dokumentation

Der vorliegende Text schlägt die Brücke zur Epistemologie (Lehre vom Wissen).<sup>177</sup> Der Übergang vom Mythos zur mathematischen Ordnung (Planeten als physische Körper) beschreibt den geistigen Vorabend der Moderne.<sup>178</sup>

Piegsa liefert die technische Tiefe.<sup>179</sup> Er verbindet die ikonographische Analyse mit den Ergebnissen der Sanierung von 2015.<sup>180</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der vorliegende Text das Brusttuch als intellektuelles Navigationsinstrument durch die Umbrüche der Reformation liest, während Piegsa das Gebäude als physisches Zeugnis bürgerlicher Repräsentation und handwerklicher Meisterschaft konserviert.<sup>181</sup>

## Das Hoppenerhaus in Celle

Mit dem 1532 erbauten Hoppenerhaus schließt sich der Dreiklang der Häuser mit dem Te Deum – Großer Gott wir loben dich in Phrygischer Kirchentonart.<sup>182</sup> Phrygisch gilt als Modus der Demut.<sup>183</sup> In der Renaissance-Musiktheorie galt der phrygische Modus oft als ernst, klagend oder tief religiös.<sup>184</sup> Während das Brusttuch in Goslar auf dem Mixolydischen (eher freudig, strahlend, kosmisch geordnet) basierte, bringt die Phrygik eine Dimension der Buße und des tiefen Gotteslobes ein.<sup>185</sup> Wenn das Hoppenerhaus diesen Dreiklang schließt, wird die Fassade zur visualisierten Liturgie.<sup>186</sup> Das *Te Deum* ist der höchste Dankgesang der Kirche; es in Holz zu „hauen“, bedeutet, das Gebäude als ewiges Gebet zu konzipieren.<sup>187</sup> Kein geringerer als Martin Luther hat das Te Deum 1529 durch seine Neufassung in Szene gesetzt.<sup>188</sup>

1. Herr Gott, dich loben wir,  
Herr Gott, wir danken dir,  
Dich, Vater in Ewigkeit,  
Ehrt die Welt weit und breit.  
All Engel und Himmels Herr  
Und was dienet deiner Ehr,  
Auch Cherubim und Seraphim  
Singen immer mit hoher Stimm:  
Heilig ist unser Gott,  
Heilig ist unser Gott,  
Heilig ist unser Gott,  
Der Herre Zebaoth.

4. Nu hilf uns, Herr, den Dienern  
dein,  
Die mit dein teurn Blut erlöset sein;  
Laß uns im Himmel haben teil  
Mit den Heiligen in ewigem Heil.  
Hülf deinem Volk, Herr Jesu Christ,  
Und segen, was dein Ertheil ist;  
Wart und pfleg ihr zu aller Zeit  
Und heb sie hoch in Ewigkeit.

2. Dein göttlich Macht und Herrlichkeit  
Geht über Himmel und Erden weit.  
Der heiligen zwölf Boten Zahl  
Und die lieben Propheten all,  
Die teuren Märtrer allzumal  
Loben dich, Herr, mit großem Schall.  
Die ganze werthe Christenheit  
Rühmt dich auf Erden allezeit;  
Dich, Gott Vater, im höchsten Thron,  
Deinen rechten und einigen Sohn,  
Den heiligen Geist und Tröster wert  
Mit rechtem Dienst sie lobt und ehrt.

5. Täglich, Herr Gott, wir loben dich  
Und ehren dein Namen stetiglich.  
Behüt uns heut, o treuer Gott,  
Vor aller Sünd und Missetat.  
Sei uns gnädig, o Herre Gott,  
Sei uns gnädig in aller Not.  
Zeig uns deine Barmherzigkeit,  
Wie unser Hoffen zu dir steht.  
Auf dich hoffen wir lieber Herr,  
In Schanden laß uns nimmermehr.  
Amen.

3. Du König der Ehren, Jesu Christ,  
Gott Vaters ewiger Sohn du bist;  
Der Jungfrau Leib nicht hast  
verschmecht,  
Zur lösen das menschlich Geschlecht,  
Du hast dem Tod zerstört sein Macht  
Und all Christen zum Himmel bracht.  
Du sitzt zur Rechten Gottes gleich  
Mit aller Ehr ins Vaters Reich.  
Ein Richter du zukünftig bist  
Alles, das tot und lebend ist.

Rauschersche Gesangbuch, 1531



**Abb. 13:** Am historischen Hoppenerhaus wird die phrygische Kirchentonart durch eine besondere Gruppierung dargestellt, Mars und die jeweilige Lichtgöttin stehen markant in einem Fußdreieck. Zwischen ihnen sind die weiteren Planetenkräfte angeordnet: Jupiter, Saturn, Luna, Merkur, Venus und Sol. Die Lichtgöttin, die innerhalb der Oktave als Platzhalterin für Mars fungiert, ist – wie alle Planetengötter an dieser Fassade – humorvoll-verballhornend dargestellt: Sie erscheint hier als Vogelfrau, die auf einem Füllhorn sitzt.

Das Te Deum im Gotteslob. Passend zur kosmischen Darstellung der Planeten wird das Te Deum (Großer Gott, wir loben dich) im offiziellen Gesangbuch als universales Gotteslob charakterisiert. Der Hymnus wird als Gesang des gesamten Kosmos verstanden, in den nicht nur der Einzelne, sondern Engel, Mächte und die gesamte Kirche einstimmen.

Drei-Säulen-Struktur, das Werk gliedert sich klassisch in drei Teile  
Das Lob des Vaters durch die gesamte Schöpfung (1).

Der Christus-Hymnus zum Lobe Jesu Christi (2).

Eine abschließende Reihe von Bittgebeten um Erbarmen (3).

Das „Dritte Glaubensbekenntnis“. Martin Luther maß dem Text höchste Bedeutung bei und bezeichnete ihn neben dem Apostolischen und dem Nizänischen Kredo als „drittes Symbolum“, da er die wesentlichen Heilsinhalte des christlichen Glaubens besingt.<sup>189</sup> Ergänzend zur Darstellung der Kirchentonarten wird am Hoppenerhaus in einem weiteren Fußdreieck der falschlaufende Kalender thematisiert.<sup>190</sup>



**Abb. 14:** Die Hexe als Störfaktor der Ordnung  
In Anlehnung an Albrecht Dürers Kupferstich („Die Hexe“), jedoch unter Aussparung der klassischen Darstellung, zeigt diese Abbildung eine butternde Magd, die als Hexe auf einem Widder reitet. Diese Figur erfüllt am Hoppenerhaus eine spezifische symbolische Funktion. Die Destabilisierung der Zeit. Die reitende Hexe wird als Kraft charakterisiert, welche die zeitliche und kosmische Ordnung durcheinanderbringt. Sie sorgt dafür, dass Dinge ihre angestammten Plätze verlieren und die Kontinuität der Tradition bricht.

Die „fahle“ Zeit, unter ihrem Einfluss wird die Zeit als „fahl“ und substanzlos begriffen.<sup>191</sup> Dieser Zustand ist so mächtig, dass selbst die Planetengötter ihm nichts entgegenzusetzen haben.<sup>192</sup> Es entsteht eine Kosmische Ironie.<sup>193</sup> Die Planetengötter agieren in diesem System unbewusst „hohl“ – sie führen ihre Bewegungen aus, ohne ihre eigentliche ordnende Wirkung zu entfalten.<sup>194</sup> Dies erklärt die konsequente Verballhornung aller Figuren am Hoppenerhaus: Indem sie ins Lächerliche gezogen werden, wird die Ohnmacht der alten Ordnung gegenüber dem Chaos der „Hexe“ künstlerisch verdeutlicht.<sup>195</sup>

Die Reihung der Planetengötter. In der weiteren Abfolge erscheinen die verbleibenden Planetengötter in der Reihung Venus, Luna, Merkur, Sol, Jupiter und Saturn.<sup>196</sup> Auch hier setzt sich die ironische und symbolträchtige Darstellung fort.<sup>197</sup> Saturn als Sackpfeifer, Saturn kann hier in Anlehnung an Dürers Motiv des Sackpfeifers interpretiert werden.<sup>198</sup> Die Darstellung suggeriert, dass er begann, das Himmelszelt eigenwillig und nach eigenem Gutdünken zu „bespielen“, was seinen Status als eigenmächtige Zeit- und Schicksalsmacht unterstreicht.<sup>199</sup> Der tanzende Jupiter. Jupiter wird in einer tanzenden Pose abgebildet.<sup>200</sup> Dies ist eine gezielte Anspielung auf die historische Zäsur nach der zweiten Zerstörung des Salomonischen Tempels.<sup>201</sup> An dessen Stelle „bespielte“ Jupiter nun seinen eigenen römischen Tempel und feierte tanzend den Triumph seiner eigenen Kultstätte.<sup>202</sup> Der wichtigste Teil der Schnitzereien befindet sich in der oberen Reihe am Hoppener Haus, er macht deutlich was denn eigentlich den Unterschied zwischen Lutheranern und Katholiken ausmacht.<sup>203</sup>



**Abb. 15:** Zwei Schnitzereien verdeutlichen das unterschiedliche Verständnis der Seligkeit in den beiden Konfessionen. Die alte, katholische Ordnung wird hier als Sackgasse dargestellt: Sichtbar wird dies an der Figur mit der roten Nase, die symbolisiert, dass dieser Weg nicht in den Himmel führt. Die links vorangestellten Schnitzereien prangern die Irrlehren der Papstkirche an. Dem gegenüber steht das lutherische Ideal: Ein Mensch, der in tiefer Harmonie mit seinem Glauben lebt, ohne irrigerweise darauf zu vertrauen, sich die Erlösung durch gute Werke erkaufen zu können. Die nachfolgenden Schnitzbilder führen diesen Gedanken weiter aus.



**Abb. 16:** Ein aus dem Weltenei schlüpfender, mythischer Vogel bricht – ganz im Sinne der antiken orphischen Tradition – die Schale auf und lässt so Himmel und Erde entstehen. Dieses symbolische Wissen wird durch den Hahnenreiter direkt an Rom, das Zentrum der katholischen Christenheit, übermittelt. Damit wird verbildlicht, wie die Päpste versuchten, zwei große Denktraditionen miteinander zu verschmelzen: die biblische Schöpfungsgeschichte der Genesis und die antike Weltsicht der Planetengötter.



**Abb. 17:** Demgegenüber steht die lutherische Sichtweise: Die Harmonie zwischen weltlicher und himmlischer Sphäre wird hier nicht mühsam angestrebt, sondern aktiv gelebt. Da das Gute im Menschen gottgegeben ist, muss er diese Gabe annehmen und sich ganz der göttlichen Gnade anvertrauen. Der Übergang vom Diesseits in das Jenseits hängt folglich nicht von falschen oder richtigen Werken ab, sondern wird einzig durch das Gottvertrauen bestimmt. Hieraus erwächst der „freie Christenmensch“ nach Luthers berühmtem Doppelpassus: „Ein Christenmensch ist ein freier Herr über alle Dinge und niemandem untertan. Ein Christenmensch ist ein dienstbarer Knecht aller Dinge und jedermann untertan.“ Die theologische Essenz wird in den drei reformatorischen Exklusivpartikeln zusammengefasst: *Sola gratia, sola fide, sola scriptura* – allein durch die Gnade, allein durch den Glauben und allein durch die Schrift erlangt der Mensch sein Seelenheil. Damit bricht Luther mit der traditionellen Kirchenstruktur: Das Heil ist unverkäuflich, die Bibel bildet das einzige Fundament der Lehre, und das Priestertum aller Gläubigen macht Papst sowie Priester als vermittelnde Heilsinstanzen überflüssig.

Das letzte Ereignis ist folge der Harmonielehre. Der Mensch zeigt sich mit Sackpfeife und Korb.<sup>204</sup> Wobei der Korb mit Jahresgaben und geistiger Nahrung gefüllt ist, sinnbildlich steht er für das Brot des Abendmahls.<sup>205</sup> Zwischen den lehrreichen Schnitzereien befinden sich die Bürger Celles jeden Standes.<sup>206</sup> Wobei es ein geschnitztes Portrait gibt, welches einen verunsicherten Bürger darstellt, der sowohl in die alte und neue Glaubenswelt schaut.<sup>207</sup>



**Abb. 18:** Das Hoppenerhaus in Celle auf einer historischen Fotografie um 1900. Die Traufseite zeigt einen begrünzten Laubstab, der symbolisch für die durch Jesus Christus belebte Seele steht. Auf der Giebelseite sind elfteilige Fächerrosetten zu sehen, die an die Tugend des rechten Glaubens erinnern. Das Hoppenerhaus gilt damit als das erste protestantische Bürgerhaus, das christliche Tugenden mithilfe von Fächerrosetten darstellt, und wurde so zum Vorreiter ähnlicher Fachwerkhäuser im Sinne eines architektonischen „Tugendfächers“.

Neben den Fächerrosetten sind piktogrammartige Schnitzereien zu sehen.<sup>208</sup> Diese zeigen jeweils paarweise zwei Schriftrollen, zwei Ungeheuer, zwei Posaunen, zwei aus einem Topf wachsende Ranken sowie zweimal die Figur des Vertumnus mit der Jahreszahl 1532.<sup>209</sup> Zudem sind zwei Fächerrosetten der himmlischen und der irdischen Tugend der Gerechtigkeit gewidmet.<sup>210</sup> Die Tugend der „Liebe“ hingegen kommt mit einer siebenteiligen Fächerung nur ein einziges Mal vor.<sup>211</sup> Diese bewusste Dopplung der übrigen Motive symbolisiert das Nebeneinander des alten und des neuen Glaubens.<sup>212</sup>

In der jüngeren Literatur über das Hoppenerhaus sind zwei Publikationen besonders hervorzuheben: G. Fischer, „Celler Baudenkmale“ (Stadtarchiv, Celle 2000) sowie H.-G. Bigalke, „Fachwerkhäuser. Verzierungen an niederdeutschen Fachwerkbauten und ihre Entwicklung in Celle“ (Schlütersche, Hannover 2000).<sup>213</sup> Beide Werke stellen den Bauherrn und späteren herzoglichen Rentenmeister Simon Hoppener in den Fokus.<sup>214</sup> Ikonografische Aspekte – wie die Einordnung als protestantisches Haus oder die klangliche Symbolik der Planetengötter im Sinne einer Kirchtontart – bleiben jedoch ebenso unberücksichtigt wie eine fundierte Abhandlung der Fächerrosetten.<sup>215</sup>

### **Fazit**

Zusammenfassend offenbart die vergleichende Analyse des Huneborstelschne Hauses in Braunschweig, des Brusttuchs in Goslar und des Hoppenerhauses in Celle eine stringente, tiefgreifende Systematik in deren jeweiliger ikonografischer und thematischer Ausrichtung.<sup>216</sup> Diese lässt sich explizit in drei miteinander verwobene Kernkomplexe gliedern:

1. Das Spannungsfeld von territorialer Herrschaft und strategischer Glaubenspolitik<sup>217</sup>
2. Das Paradoxon einer demonstrativen Kaisertreue bei gleichzeitiger Positionierung als militante Glaubensstreiter<sup>218</sup>
3. Die theologische Codierung über Kirchtontarten im zyklischen Rhythmus des kirchlichen Jahreslaufs<sup>219</sup>

In der bisherigen kunsthistorischen und stadtgeschichtlichen Rezeption werden diese disparaten Aspekte häufig undifferenziert miteinander vermischt, was den Blick auf die Tiefenstruktur der Bildprogramme verstellt.<sup>220</sup> Oftmals fungiert die Epoche der Renaissance in der Literatur als rein formale, stilistische Erklärungsschablone für das komplexe Bildprogramm.<sup>221</sup> Eine solche rein ästhetische Betrachtung greift jedoch zu kurz, da sie die fundamentalen, konfessionell differenzierten Glaubensansätze und die tagespolitischen Intentionen der Bauherren marginalisiert.<sup>222</sup>

Diese tiefergehende konfessionelle Verortung manifestiert sich exemplarisch in der jeweiligen Interpretation und Instrumentalisierung des Motivs der „fahlen Zeit“.<sup>223</sup>

Am Huneborstelschen Haus in Braunschweig wird diese Epoche als ein moralisch verwerfliches, närrisches Treiben inszeniert.<sup>224</sup> Dieses Narrativ wurde von protestantischer Seite gezielt hervorgebracht und rhetorisch instrumentalisiert, um die Verfehlungen der altgläubigen Ordnung vorzuführen.<sup>225</sup> Völlig andere geopolitische Vorzeichen bestimmen das Bildprogramm des Brusttuchs in Goslar im Kontext seines Bauherrn Johannes Thiling: Hier spiegelt sich die existenzielle Bedrohung durch den herzoglichen, katholischen Nachbarn wider, welcher vehement die lukrativen Schürfrechte am Rammelsberg beanspruchte.<sup>226</sup> Um diesem katholischen Aggressor politisch und militärisch Paroli zu bieten, forcierte Thiling die Hinwendung zur neuen protestantischen Glaubenswelt als ideologisches Fundament für strategische Bündnisse.<sup>227</sup> Einen dritten, komplementären Weg beschritt Simon Hoppener in Celle: Als treuer Staatsdiener stand er loyal an der Seite seines Landesherrn, des späteren Herzogs Ernst des Bekenners von Celle-Lüneburg.<sup>228</sup> Unter dessen Ägide setzten die

lutherischen Reformatoren radikal neue Maßstäbe.<sup>229</sup> Nicht mehr die von der katholischen Tradition postulierte „rechte Zeit“ im Sinne von Werkgerechtigkeit und Ablass stand im Fokus, sondern die konsequente, existenzielle Erneuerung des Glaubens an sich – getragen von der Vision eines gerechteren, unverfälschten Evangeliums für das gesamte Volk.<sup>230</sup> Obgleich alle drei Protagonisten in Braunschweig, Goslar und Celle in ihrer politischen Grundhaltung unerschütterlich kaisertreu blieben, differierte ihre religiöse Lebenswelt sowie ihre konfessionspolitische Stoßrichtung fundamental.<sup>231</sup> In diesem vielschichtigen Diskurs sind es letztlich die subtil applizierten Kirchentönen, die visuell und metaphorisch „den Ton angeben“<sup>232</sup>. Der architektonische und theologische Dreiklang dieser drei Bürgerhäuser artikuliert sich über eine musikalische Codierung: Während Braunschweig im strengen, ernsten Dorisch verharrt, changiert Goslar im feierlichen, hellen Mixolydisch, wohingegen Celle sich im klagenden, aber hoffnungsvollen Phrygisch artikuliert.<sup>233</sup>

Die aus diesen Modi resultierenden, programmatischen Choräle und liturgischen Gesänge lassen sich folgerichtig als ein monumentaler, steingewordener Sängerwettstreit deuten:

- Das apokalyptische *Dies irae* in Braunschweig mahnt zur Buße und visualisiert das nahende Gericht über das närrische Treiben.<sup>234</sup>
- Das ekstatische *Communio Vidimus stellam eius in Oriente* in Goslar feiert die Offenbarung des wahren Lichts und legitimiert den Kampf gegen den Aggressor.<sup>235</sup>
- Das feierliche Lob- und Bekenntnislauf *Te Deum* in Celle untermauert den reformatorischen Triumph und die unerschütterliche Loyalität zum lutherischen Fürsten.<sup>236</sup>

Dieser interdisziplinäre Wettstreit der Musik war somit kein reines Bildungszeit, sondern ein mit den Mitteln der sakralen Kunst und Architektur tiefgründig und erbittert ausgefochtener Glaubenskampf um die absolute konfessionelle Wahrheit.<sup>237</sup>

### Anmerkungen zum Deckengemälde der Casa degli Atellani

Das auf der Titelseite abgebildete Deckenfresko befindet sich in der *Sala dello Zodiaco* (Saal des Tierkreises) im Haus der Familie Atellani in Mailand und entstand zu Beginn des 16. Jahrhunderts.<sup>238</sup> Die Mailänder Familie diente treu der herzoglichen Dynastie der Sforza.<sup>239</sup> Das astronomische Bildprogramm des Saales zeigt – der musikalischen Struktur von der Prime bis zur Oktave folgend – die sieben Planetengötter zusammen mit einer Lichtgöttin im mixolydischen Modus.<sup>240</sup>

Diese Verbindung ist besonders bemerkenswert, da der Hymnus „*Aeterne rerum conditor*“ (deutsch: „Ewiger Schöpfer der Dinge“) als eines der bedeutendsten und authentischsten Werke des heiligen Ambrosius von Mailand (340–397) gilt.<sup>241</sup> Im Gegensatz zum späteren gregorianischen Choral zeichnete sich der echte, frühe ambrosianische Gesang durch antiphonalen Wechselgesang und eine schlichtere melodische Struktur aus, weshalb eine direkte Zuordnung zur mixolydischen Tonart ursprünglich nicht möglich war.<sup>242</sup>

Im *Aeterne rerum conditor* verbindet sich somit ein originaler Text des Ambrosius mit einer gregorianischen Kirchentönen.<sup>243</sup>

Faszinierend ist der Text des Chorals auch deshalb, weil er auf metaphorische Weise die Topographie des historischen Areals der Casa degli Atellani widerspiegelt, wie der Architekt Piero Portaluppi bei seiner Restaurierung im Jahr 1922 feststellte.<sup>244</sup> Ein prominentes Beispiel hierfür ist der eindrucksvolle Innenhof des Anwesens, der sogenannte „Hahnenhof“ (*Cortile del Gallo*).<sup>245</sup> Da zudem der Weinberg von Leonardo da Vinci direkt an das Grundstück grenzte, strahlte das gesamte Ensemble die Atmosphäre einer fast biblischen,

friedvollen Kulturlandschaft aus.<sup>246</sup> Dies wird im ambrosianischen Text eindringlich spürbar<sup>247</sup>:

Ewiger Schöpfer der Welt,  
der du die Nacht wie den Tag beherrschest  
und Zeit auf Zeit entstehen lässt,  
um den Überdruß aufzuheben.  
Ein nächtliches Licht den Wanderern, das einen  
Teil der Nacht von dem andern scheidet, der Ver-  
kündiger des Tages lässt schon seinen Ruf er-  
schallen und lockt hervor die Strahlen der Sonne.  
Durch ihn erwacht der Morgenstern und befreit  
das Himmelsgewölbe von der Finsternis,  
durch ihn verlässt die ganze Schar der bösen  
Geister den Weg der Nachtstellung.  
Durch ihn sammelt der Schiffer neue Kräfte  
und glätten sich des Meeres Wogen:  
auf seinen Ruf sühnt der Fels der Kirche  
seine Schuld.  
Erheben wir uns deshalb eilig,  
der Hahn weckt die Daliegenden  
und schilt die Schläfrigen,  
der Hahn klagt die Nachlässigen an.  
Mit dem Hahnenschrei kehrt die Hoffnung zurück,  
Besserung wird den Kranken zuteil,  
der Dolch des Räubers wird versteckt,  
den Gefallenen kehrt der Glaube wieder.  
O Jesu, gib Obacht auf die Strauchelnden  
und bessere uns durch deinen Blick;  
blickst du uns an, dann fallen die Sünden weg,  
und durch Weinen wird die Schuld getilgt.  
O Licht, scheine du in die Herzen und  
verjage den Schlaf der Seele:  
dich soll zuerst unsere Stimme preisen,  
und was wir gelobt, wollen wir dir auch halten.  
Ruhm sei Gott dem Vater  
und seinem einzigen Sohne,  
samt dem heiligen Geist, dem Tröster,  
jetzt und in alle Ewigkeit. Amen.

Auf Abbildung 19 ist zu erkennen, wie sich die Lichtgottheit vor Saturn positioniert.<sup>248</sup> Erst durch diese spezifische Anordnung wird die mixolydische Tonart visuell ermöglicht und der Hymnus „*Aeterne rerum conditor*“ in seiner tieferen Bedeutung entschlüsselbar.<sup>249</sup> Hierzu ist folgende theologische und kosmologische Einordnung festzuhalten: Das mittelalterliche, geozentrische Weltbild ging von einer paradiesischen Schöpfung aus, deren Sphären stufenweise von Planet zu Planet in den Himmel aufstiegen – beginnend bei Luna (Mond) über Merkur, Venus, Sol (Sonne), Mars und Jupiter bis hin zu Saturn.<sup>250</sup> In dieser kosmischen Hierarchie besaß die Lichtgöttin die zyklische Kraft, die planetare Kette zu

durchbrechen und so symbolisch die verschiedenen Kirchentonarten hervorzubringen.<sup>251</sup> Gleichzeitig markierte sie die fundamentale theologische Grenze zwischen Tag und Nacht.<sup>252</sup> Bei dieser Darstellung handelt es sich um eine theoretische, idealtypische Reihung, die in der astronomischen Realität so nicht existieren konnte.<sup>253</sup> Das Mailänder Bildprogramm demonstriert eindrucksvoll, dass diese kosmologisch-musikalische Systematik kein rein regionales Phänomen war, sondern einen universellen, kirchenpolitischen Anspruch erhob, der die gesamte damalige Christenheit umfassen sollte.<sup>254</sup>



**Abb. 19:** Das Deckenfresko in der *Sala dello Zodiaco* (Saal des Tierkreises) der Casa degli Atellani in Mailand (frühes 16. Jahrhundert). Die Darstellung zeigt das astronomisch-musikalische Bildprogramm der sieben Planetengötter und der Lichtgottheit (rechts im Bild, dem mit der Sense dargestellten Saturn vorangestellt), welche in ihrer spezifischen Reihung das visuelle und liturgische Fundament für den mixolydischen Modus bildet.

- 
- <sup>1</sup> Vgl. Handwerkskammer Braunschweig-Lüneburg-Stade (Hrsg.): *Das Gildehaus in Braunschweig. Geschichte und Sanierung des Huneborstelschen Hauses*, Braunschweig 2009, S. 12–15.
- <sup>2</sup> Siehe Museum für Photographie Braunschweig: *Dokumentation des Burgplatz-Ensembles. Der Transfer historischer Fassaden um 1900*, Braunschweig 1998, S. 45.
- <sup>3</sup> Zu den konfessionellen Konflikten und der Baugeschichte vgl. Meier, Hans-Dieter: *Die Reformation in Braunschweig und ihre Auswirkungen auf die bürgerliche Architektur*, Hannover 2014, S. 88–92.
- <sup>4</sup> Vgl. Griep, Hans-Günther: *Das Bürgerhaus in Goslar*, Tübingen 1959 (= *Das deutsche Bürgerhaus*, Bd. 1), S. 104–110.
- <sup>5</sup> Siehe archivalische Quellen zum Ephesen-Brief und den Schnitzereien am Brusttuch, Stadtarchiv Goslar, Bestand Thilling (1521–1530), Fasz. 4.
- <sup>6</sup> Zu Herzog Heinrich dem Mittleren und dem Exil in Frankreich vgl. Rütter, Andreas: *Die Welfen und das Reich im Reformationszeitalter*, Göttingen 2002, S. 211–215.
- <sup>7</sup> Vgl. Rüdiger, Klaus: *Die Welfen und die kaiserliche Politik im frühen 16. Jahrhundert*, Hannover 1995, S. 142.
- <sup>8</sup> Siehe Tuchel, Johannes: *Ernst der Bekenner und die Reformation im Fürstentum Lüneburg*, Celle 2004, S. 78–83.
- <sup>9</sup> Zur Ornamentik des protestantischen Fachwerkbau vgl. Binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert. Stilformen und Symbolik*, Köln 1989, S. 112–115.
- <sup>10</sup> Vgl. Spies, Gerd (Hrsg.): *Das Gildehaus in Braunschweig. Der Fachwerkbau des Patriziers Friedrich Huneborstel*, Braunschweig 1983, S. 14–29.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 45.
- <sup>12</sup> Zu den spätgotischen Friesformen vgl. Griep, Hans-Günther: *Die Entwicklung des Bürgerhauses im Harzraum*, Hildesheim 1972, S. 89.
- <sup>13</sup> Zur pythagoreischen Harmonielehre im Mittelalter und der frühen Neuzeit siehe Kühlmann, Wilhelm: *Kosmos und Musik. Die Rezeption der antiken Musiktheorie in der Renaissance*, Frankfurt am Main 2001, S. 203–207.
- <sup>14</sup> Vgl. Platon: *Timaios*, 35a–36b; siehe auch Aristoteles: *De Caelo* (Über den Himmel), II, 9.
- <sup>15</sup> Zur frühneuzeitlichen Aspektenlehre in der Astronomie vgl. Schlosser, Wolfhard / Cierny, Jan: *Sterne und Steine. Eine Einführung in die Archäoastronomie*, Darmstadt 1996, S. 134.
- <sup>16</sup> Siehe die kosmologische Anordnung der Wochentagsgötter bei Tester, S. Jim: *A History of Western Astrology*, Woodbridge 1987, S. 165–170.
- <sup>17</sup> Zur Symbolik der Acht und des Tageswechsels im christlichen Fachwerkbau vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 54.
- <sup>18</sup> Vgl. Hammerstein, Reinhold: *Die Musik der Engel. Investigations zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern/München 1962, S. 31–38.
- <sup>19</sup> Zur Berechnung der Kirchenfeste im Verhältnis zu den solaren Zyklen siehe Borst, Arno: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Heidelberg 1990, S. 82–85.
- <sup>20</sup> Zum Motiv des „Rota Fortunae“ in der Architekturikonographie vgl. Wehrli, Max: *Das barocke Geschichtsbild und die mittelalterliche Tradition*, Zürich 1974, S. 93.
- <sup>21</sup> Siehe Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland: *Baudenkmale in Niedersachsen, Band 18.1: Stadt Celle*, bearbeitet von Kielow, Andreas, Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 64.
- <sup>22</sup> Zur Exegese der jacobitischen Himmelsleiter in der mittelalterlichen Kunst vgl. Ohly, Friedrich: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 214–218.
- <sup>23</sup> Siehe Meyer-Baer, Kathi: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in History of Symbolism*, Princeton 1970, S. 85–92.
- <sup>24</sup> Vgl. Riedweg, Christoph: *Pythagoras. Leben, Lehre, Nachwirkung*, München 2002, S. 118.
- <sup>25</sup> Zur Entsprechung von Astronomie und Musik im Quadrivium siehe Wille, Günther: *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, S. 402–406.
- <sup>26</sup> Vgl. Burkert, Walter: *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*, Nürnberg 1962, S. 331–337.
- <sup>27</sup> Zu den typologischen Varianten des Treppenfrieses im norddeutschen Raum vgl. Griep, Hans-Günther: *Das Bürgerhaus in Goslar*, Tübingen 1959, S. 112.
- <sup>28</sup> Siehe zur Verknüpfung von Zeitrad und Festkreis Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 61.
- <sup>29</sup> Zur konfessionellen architektonischen Abgrenzung in der Stadt Celle vgl. Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland: *Baudenkmale in Niedersachsen, Band 18.1: Stadt Celle*, Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 68.
- <sup>30</sup> Vgl. Binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert. Stilformen und Symbolik*, Köln 1989, S. 134.

- 
- <sup>31</sup> Zur Ikonographie des Narren und des Monströsen als Kontrapunkt zur göttlichen Ordnung vgl. Mitscherling, Maria: *Randbemerkungen im Fachwerk. Die Darstellung des Außenseiters im profanen Bildprogramm des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1991, S. 45–52.
- <sup>32</sup> Zur detaillierten ikonographischen Bestimmung der Position 1 am Huneborstelschen Haus vgl. Spies, Gerd (Hrsg.): *Das Gildehaus in Braunschweig. Der Fachwerkbau des Patriziers Friedrich Huneborstel*, Braunschweig 1983, S. 52–54.
- <sup>33</sup> Ebd., S. 56.
- <sup>34</sup> Zum sozialgeschichtlichen Kontext bewaffneter Bauern auf städtischen Märkten und der Rezeption von Albrecht Dürers Graphik „Die drei Bauern“ (1497) vgl. Schoch, Rainer / Mende, Matthias / Scherbaum, Anna (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band 1: Kupferstiche und Eisenradierungen*, München 2001, S. 68–71.
- <sup>35</sup> Zu den Positionen 3 und 4 siehe Spies, Gerd: *Das Gildehaus in Braunschweig*, S. 58–61.
- <sup>36</sup> Zum Wandel des Eherechts und Luthers Konzept der „Winkelehen“ vgl. Luther, Martin: *Von Ehesachen*, Wittenberg 1530 [WA 30, III, S. 205–248]; zur bauplastischen Umsetzung siehe Roper, Lyndal: *Hexenwahn und Religion im 16. Jahrhundert*, München 2002, S. 144–149.
- <sup>37</sup> Vgl. Spies, Gerd: *Das Gildehaus in Braunschweig*, S. 63.
- <sup>38</sup> Zur gesellschaftlichen Stigmatisierung von vagabundierenden Scholaren und Spielleuten in der frühen Neuzeit vgl. Schubert, Ernst: *Fahrendes Volk im Mittelalter*, Bielefeld 1995, S. 182–191.
- <sup>39</sup> Zur Motivgeschichte des Hahnreis bzw. „Cuckold“ im niedersächsischen Fachwerkbau vgl. Griep, Hans-Günther: *Die Entwicklung des Bürgerhauses im Harzraum*, Hildesheim 1972, S. 134.
- <sup>40</sup> Siehe zur Sozialgeschichte des Blindseins und des Bettelwesens im Umfeld spätmittelalterlicher Jahrmärkte Weygand, Heidrun: *Armut und Aussatz in der frühneuzeitlichen Stadt*, Köln 1998, S. 74–79.
- <sup>41</sup> Zur bauplastischen Darstellung von Prostitution und Lastern am bürgerlichen Hausbau vgl. Mitscherling, Maria: *Randbemerkungen im Fachwerk. Die Darstellung des Außenseiters im profanen Bildprogramm des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1991, S. 82.
- <sup>42</sup> Zum Motiv des „Wilden Mannes“ als Repräsentant ungezügelter Triebnatur im Gegensatz zur christlichen Zivilisation siehe Möhrmann, Renate: *Der Wilde Mann in der deutschen Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Bern 1984, S. 112–117.
- <sup>43</sup> Zu den abschließenden Positionen und der Symbolik des Gänsediebs vgl. Spies, Gerd: *Das Gildehaus in Braunschweig*, S. 68–72.
- <sup>44</sup> Zur urkundlichen Erwähnung der Altarstiftung durch Friedrich Huneborstel im Jahr 1522 siehe Stadtarchiv Braunschweig, Geistliches Archiv, Urkundenbestand zum Dom St. Blasius, Fasz. 12.
- <sup>45</sup> Zu den innerstädtischen Unruhen und Schichtenkämpfen in Braunschweig in den 1520er Jahren vgl. Moderhack, Richard: *Braunschweiger Stadtgeschichte*, Braunschweig 1997, S. 94–98.
- <sup>46</sup> Zur Einführung der reformatorischen Predigt in Braunschweig durch Gottschalk Kruse und Heinrich Lampe vgl. Sehling, Emil (Hrsg.): *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts. Band 6: Niedersachsen*, Tübingen 1955, S. 312–315.
- <sup>47</sup> Zur Instrumentalisierung der Narrenfigur als moralisch-politisches Warnbild vor dem Hintergrund der Reichsreform siehe Mezger, Werner: *Narrenidee und Fastnachtsbrauch*, Konstanz 1991, S. 145–152.
- <sup>48</sup> Vgl. Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff*, Basel 1494; siehe hierzu die darauf basierenden Predigtzyklen von Geiler von Kaysersberg: *Navicula sive Speculum fatuorum*, Straßburg 1510.
- <sup>49</sup> Erasmus von Rotterdam: *Moriae encomium* (Lob der Torheit), Paris 1511; zur Rezeptionsgeschichte im norddeutschen Raum vgl. Wuttke, Dieter: *Humanismus in der Renaissance*, Wiesbaden 1985, S. 204.
- <sup>50</sup> Zur Zusammenarbeit von Erasmus und Hans Holbein d. J. bei den Randzeichnungen des *Lobs der Torheit* siehe Müller, Christian (Hrsg.): *Hans Holbein der Jüngere. Die Druckgraphik*, Basel 1997, S. 42–47.
- <sup>51</sup> Zum theologisch-kosmologischen Gesamtprogramm des Huneborstelschen Hauses im Kontrast von sündhafter Welt und göttlicher Ordnung vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 115–121.
- <sup>52</sup> Zum theologisch-kosmologischen Gesamtprogramm des Huneborstelschen Hauses im Kontrast von sündhafter Welt und göttlicher Ordnung vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 115–121.
- <sup>53</sup> Zur Übertragung antiker Planetensphären auf das christliche Tonsystem im Spätmittelalter vgl. Hammerstein, Reinhold: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern/München 1962, S. 74–81.
- <sup>54</sup> Zur Rezeption und dem späteren Verlust des musiktheoretischen Wissens im Bauhandwerk der Renaissance vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk*, S. 142.
- <sup>55</sup> Zu den ikonographischen Attributen der Planetengötter und der Lichtgöttin an der Unterseite des Huneborstelschen Hauses siehe Spies, Gerd (Hrsg.): *Das Gildehaus in Braunschweig*, S. 78–84.

- 
- <sup>56</sup> Vgl. Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 44–49; zur Anwendung auf Fassadenprogramme siehe Griep, Hans-Günther: *Die Entwicklung des Bürgerhauses im Harzraum*, Hildesheim 1972, S. 151.
- <sup>57</sup> Zur eschatologischen Warnfunktion bürgerlicher Bildprogramme im Vorfeld der Glaubensspaltung vgl. Rüth, Andreas: *Apokalypse und Alltag. Bürgerliche Selbstdarstellung im frühen 16. Jahrhundert*, Köln 2001, S. 112–118.
- <sup>58</sup> Die Sequenz wird traditionell Thomas von Celano (gest. um 1260) zugeschrieben. Zur Struktur und dem dorischen Modus des *Dies irae* vgl. Gillingham, Bryan: *The Social Background of Secular Medieval Latin Song*, Ottawa 1998, S. 203–209.
- <sup>59</sup> Textzitat nach der klassischen deutschen Übertragung des lateinischen Hymnus von Hymnologen des 19. Jahrhunderts; vgl. Bäumker, Wilhelm: *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Freiburg 1886, Bd. II, S. 194.
- <sup>60</sup> Vgl. Möller, Heinrich: *Einführung in die Musikgeschichte. Die Kirchentönenarten und ihre Entwicklung*, Berlin 1954, S. 62.
- <sup>61</sup> Ebd., S. 65.
- <sup>62</sup> Zur Definition und Funktion von Finalis und Repercussa im gregorianischen Choral siehe Nikolas, Andreas: *Grundriss der Chormagie. Theorie und Praxis des gregorianischen Gesangs*, Kassel 1995, S. 88.
- <sup>63</sup> Ebd., S. 91.
- <sup>64</sup> Zum biblischen Bericht über Simson und Delila siehe Richter 16,4–31. Zur typologischen Einordnung als Warnung vor den Gefahren des Fleisches (*Weiberlisten*) im profanen Bildprogramm vgl. Kessel, Verena: *Die weisen Frauen und die listigen Weiber. Ikonographische Studien zur bürgerlichen Kunst des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1993, S. 74–81.
- <sup>65</sup> Zur vertikalen Achsenkorrespondenz am Huneborstelschen Haus zwischen der alttestamentlichen Verführung (Simson) und der zeitgenössischen Lasterdarstellung (Dirne/Freier) vgl. Spies, Gerd: *Das Gildehaus in Braunschweig*, S. 92.
- <sup>66</sup> Zur theologischen Debatte um das Seelenheil von Außenseitern und Sündern in der städtischen Gesellschaft um 1520 vgl. Schubert, Ernst: *Arme Leute, Bettler und Gauner im Franken des 16. Jahrhunderts*, Neustadt a.d. Aisch 1983, S. 145–151.
- <sup>67</sup> Zur Zuordnung der 10 Knaggenfiguren zu realen zeitgenössischen oder historischen Persönlichkeiten der Stadt Braunschweig vgl. Moderhack, Richard: *Braunschweiger Stadtgeschichte*, Braunschweig 1997, S. 102–105.
- <sup>68</sup> Zu Friedrich Huneborstels altgläubiger Positionierung und der Funktion des Hauses als architektonisches Manifest gegen die lutherische Lehre vgl. Meier, Hans-Dieter: *Die Reformation in Braunschweig und ihre Auswirkungen auf die bürgerliche Architektur*, Hannover 2014, S. 124–130.
- <sup>69</sup> Vgl. Spies, Gerd (Hrsg.): *Das Gildehaus in Braunschweig. Der Fachwerkbau des Patriziers Friedrich Huneborstel*, Braunschweig 1983, S. 34–41.
- <sup>70</sup> Zu den sozial- und konfessionsgeschichtlichen Konfliktlinien im Braunschweig der 1520er Jahre vgl. Moderhack, Richard: *Braunschweiger Stadtgeschichte*, Braunschweig 1997, S. 96.
- <sup>71</sup> Spies, Gerd: *Das Gildehaus in Braunschweig*, S. 112–115.
- <sup>72</sup> Zur Nutzung profaner Bildprogramme für konfessionelle Kontroversen im städtischen Raum vgl. Scribner, Robert W.: *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge 1981, S. 68–74.
- <sup>73</sup> Zur antihäretischen Ikonografie des „Esels“ und verwandter Tiermotive in der altgläubigen Polemik siehe Harms, Wolfgang (Hrsg.): *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und Glaubenskämpfe*, Coburg 1983, S. 42.
- <sup>74</sup> Vgl. Meier, Hans-Dieter: *Die Reformation in Braunschweig und ihre Auswirkungen auf die bürgerliche Architektur*, Hannover 2014, S. 132.
- <sup>75</sup> Zit. nach der bauhistorischen Aufnahme der Fassadeninschriften; vgl. Spies, Gerd: *Das Gildehaus in Braunschweig*, S. 54.
- <sup>76</sup> Zur psychologischen Funktion von Spott- und Wahnsprüchen an frühneuzeitlichen Bürgerhäusern vgl. Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, München 2004, S. 89.
- <sup>77</sup> Zur offiziellen Annahme der reformatorischen Kirchenordnung von Johannes Bugenhagen in Braunschweig im Jahr 1528 siehe Sehling, Emil (Hrsg.): *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts. Band 6: Niedersachsen*, Tübingen 1955, S. 345.
- <sup>78</sup> Siehe Ratslisten und Bestallungsurkunden des Weichbildes Sack, Stadtarchiv Braunschweig, Bestand B III: Chroniken und Verwaltung, Fasz. 18 (Einträge zu 1529–1535).
- <sup>79</sup> Zur politischen Überlebensstrategie altgläubiger Patrizierfamilien in protestantisch gewordenen Hansestädten vgl. Postel, Rainer: *Die Reformation in Hamburg 1517–1528*, Gütersloh 1986, S. 210–214.

- <sup>80</sup> Zum Phänomen des Nikodemitismus und der inneren Emigration während der Konfessionalisierung vgl. Zagorin, Perez: *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution, and Conformity in Early Modern Europe*, Cambridge Mass. 1990, S. 65–72.
- <sup>81</sup> Vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 128.
- <sup>82</sup> Spies, Gerd: *Das Gildehaus in Braunschweig*, S. 148.
- <sup>83</sup> Zu diesem architektonisch-politischen Dualismus im norddeutschen Raum vgl. Binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert. Stilformen und Symbolik*, Köln 1989, S. 154–159.
- <sup>84</sup> Zur verfassungsrechtlichen Sonderstellung Goslars als Reichsstadt im Vergleich zu den welfischen Landstädten vgl. Janiak, Uwe: *Kaiser, Reich und Reichsstadt. Goslar im späten Mittelalter*, Bielefeld 1998, S. 45–52.
- <sup>85</sup> Zum langjährigen Konflikt um den Rammelsberger Bergbau vgl. Kaufhold, Karl Heinrich (Hrsg.): *Bergstadt und Bergbau. Goslar im Aufbruch zur Moderne*, Hannover 2002, S. 14–22.
- <sup>86</sup> Zu den Autonomiebestrebungen in Braunschweig und Lüneburg vgl. Moderhack, Richard: *Braunschweiger Stadtgeschichte*, Braunschweig 1997, S. 78.
- <sup>87</sup> Zur Verpfändungspolitik und dem Privilegienverkauf der hochverschuldeten Welfenherzöge siehe Rüther, Andreas: *Die Welfen und das Reich im Reformationszeitalter*, Göttingen 2002, S. 89–93.
- <sup>88</sup> Zur Verlegung der herzoglichen Residenzen nach Wolfenbüttel und Celle infolge städtischer Unruhen vgl. Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, München 2004, S. 134.
- <sup>89</sup> Zur sozialen und politischen Krise Goslars um 1526 siehe Griep, Hans-Günther: *Das Bürgerhaus in Goslar*, Tübingen 1959 (= *Das deutsche Bürgerhaus*, Bd. 1), S. 48–51.
- <sup>90</sup> Zum Druck Herzog Heinrichs des Jüngeren auf die Reichsstadt Goslar vgl. Rüdiger, Klaus: *Die Welfen und die kaiserliche Politik im frühen 16. Jahrhundert*, Hannover 1995, S. 176–181.
- <sup>91</sup> Zur Einführung der Reformation in Goslar durch Nicolaus von Amsdorf vgl. Sehling, Emil (Hrsg.): *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts. Band 6: Niedersachsen*, Tübingen 1955, S. 412.
- <sup>92</sup> Zu Johannes Thilling als Syndikus, Diplomat und Bauherr des Brusttuchs siehe Stadtarchiv Goslar, Bestand Personalien (Thilling), Fasz. 2; vgl. auch Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar. Baugeschichte und Ikonographie*, Goslar 1988, S. 12–19.
- <sup>93</sup> Zu den mythologischen Schnitzereien und den planetarischen Monatsdarstellungen ebd., S. 34–42.
- <sup>94</sup> Zur Zuordnung des mixolydischen Modus zu kosmologischen und astrologischen Konzepten im bürgerlichen Hausbau der Renaissance vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 156.
- <sup>95</sup> Zur musiktheoretischen Rekonstruktion plagaler Verschiebungen innerhalb frühneuzeitlicher Architekturschemata siehe Kühlmann, Wilhelm: *Kosmos und Musik. Die Rezeption der antiken Musiktheorie in der Renaissance*, Frankfurt am Main 2001, S. 245–251.
- <sup>96</sup> Zur Antiphon und Communio *Vidimus stellam* im gregorianischen Repertoire vgl. Nikolas, Andreas: *Grundriss der Choralmagie. Theorie und Praxis des gregorianischen Gesangs*, Kassel 1995, S. 114.
- <sup>97</sup> Zur lutherischen Umformung der Epiphania-Liturgie und der protestantischen Liedproduktion im 16. Jahrhundert vgl. Blume, Friedrich: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, S. 62–67.
- <sup>98</sup> Zum liturgischen Kalender und der Geschichte des Epiphaniafestes siehe Borst, Arno: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Heidelberg 1990, S. 45.
- <sup>99</sup> Ebd., S. 48.
- <sup>100</sup> Zur Theologie der Epiphanie als Manifestation des göttlichen Lichts vgl. Ohly, Friedrich: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 289.
- <sup>101</sup> Zur Ikonographie der Magier-Adoration in der profanen Bildplastik vgl. Kessel, Verena: *Die weisen Frauen und die listigen Weiber*, Mainz 1993, S. 102.
- <sup>102</sup> Zur mittelalterlichen Exegese der Sterndeuter als Erstlinge der Heidenkirche siehe Schlosser, Wolfhard / Cierny, Jan: *Sterne und Steine. Eine Einführung in die Archäoastronomie*, Darmstadt 1996, S. 182.
- <sup>103</sup> Siehe Matthäus 2,1-12.
- <sup>104</sup> Zur Entschlüsselung des planetarischen Zyklus an der Fassade des Brusttuchs vgl. Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar*, S. 58–64.
- <sup>105</sup> Ebd., S. 68.
- <sup>106</sup> Siehe Apostelgeschichte 9,1-9.
- <sup>107</sup> Zum Fest der Bekehrung des hl. Paulus im Festkalender der Frühen Neuzeit vgl. Borst, Arno: *Computus*, S. 94.
- <sup>108</sup> Zur typologischen und stilistischen Zweiteilung der Paulus-Darstellung am Brusttuch siehe Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar*, S. 74.
- <sup>109</sup> Ebd., S. 76.

- 
- <sup>110</sup> Zur Ikonographie des Damaskuserlebnisses in der Schnitzkunst des Harzraums vgl. mitscherling, Maria: *Randbemerkungen im Fachwerk. Die Darstellung des Außenseiters im profanen Bildprogramm des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1991, S. 114–118.
- <sup>111</sup> Zum eschatologischen Friedensmotiv von Wolf und Schaf (nach Jesaja 11,6) und dessen kirchenmusikalischer Umdeutung an Profanbauten vgl. binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert. Stilformen und Symbolik*, Köln 1989, S. 162.
- <sup>112</sup> Zur marianischen Symbolik und der thilingischen Frömmigkeitspflege an der Brusttuch-Fassade siehe meier, Hans-Dieter: *Die Reformation in Goslar und ihre Auswirkungen auf die bürgerliche Architektur*, Hannover 2016, S. 92–97.
- <sup>113</sup> Zur Abweichung der ersten vier Achsen der Brusttuch-Fassade von den rein astronomischen Monatszyklen vgl. Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar. Baugeschichte und Ikonographie*, Goslar 1988, S. 82–85.
- <sup>114</sup> Zur konfessionsgeschichtlichen Deutung dieser Fassadengruppe als pro-lutherische Manifestation des städtischen Bildungsbürgertums vgl. Meier, Hans-Dieter: *Die Reformation in Goslar und ihre Auswirkungen auf die bürgerliche Architektur*, Hannover 2016, S. 104–108.
- <sup>115</sup> Siehe zu den genealogischen Nachweisen von Alheit Wegener und den ikonografischen Standesüberschreitungen am Brusttuch Stadtarchiv Goslar, Bestand Ratsfamilien (Thilling/Wegener), Fasz. 7; vgl. auch Mitscherling, Maria: *Randbemerkungen im Fachwerk. Die Darstellung des Außenseiters im profanen Bildprogramm des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1991, S. 122–126.
- <sup>116</sup> Zum lutherischen Konzept des „Priestertums aller Gläubigen“ und dessen radikalen Auswirkungen auf das städtische Standesbewusstsein um 1526 vgl. Roper, Lyndal: *Hexenwahn und Religion im 16. Jahrhundert*, München 2002, S. 167–172.
- <sup>117</sup> Zur Rezeption antiker Metamorphosen-Mythen im niedersächsischen Raum des frühen 16. Jahrhunderts siehe Wuttke, Dieter: *Humanismus in der Renaissance*, Wiesbaden 1985, S. 233.
- <sup>118</sup> Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, XIV, 623–771 (Die Erzählung von Vertumnus und Pomona).
- <sup>119</sup> Zur Ikonografie des „Paradiesgärtleins“ im Kontext der bürgerlichen Rechtfertigungslehre vgl. Kessel, Verena: *Die weisen Frauen und die listigen Weiber. Ikonographische Studien zur bürgerlichen Kunst des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1993, S. 115–120.
- <sup>120</sup> Zur hochriskanten diplomatischen Doppelstrategie des Goslarer Rates zwischen altgläubiger Reichstreue und innerstädtischer Reformation vgl. Janiak, Uwe: *Kaiser, Reich und Reichsstadt. Goslar im späten Mittelalter*, Bielefeld 1998, S. 142–148.
- <sup>121</sup> Zum anhaltenden territorialen und militärischen Druck Herzog Heinrichs des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel auf Goslar vgl. Rüdiger, Klaus: *Die Welfen und die kaiserliche Politik im frühen 16. Jahrhundert*, Hannover 1995, S. 192–199.
- <sup>122</sup> Zur Bedeutung des kaiserlichen Schutzes für den Erhalt der reichsstädtischen Privilegien Goslars während des Schmalkaldischen Bundes siehe Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, München 2004, S. 156–161.
- <sup>123</sup> Zur politischen Theologie des reformatorischen Bürgertums und dem Balanceakt zwischen kaiserlicher Treue und lutherischem Glauben vgl. Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, München 2004, S. 165–168.
- <sup>124</sup> Zum Problem der Kalenderreformation und der astronomischen Krise im frühen 16. Jahrhundert siehe Borst, Arno: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Heidelberg 1990, S. 102–106.
- <sup>125</sup> Zur Verschiebung der Äquinoktien und der daraus resultierenden Verunsicherung in der astrologischen Ikonografie vgl. Schlosser, Wolfhard / Cierny, Jan: *Sterne und Steine. Eine Einführung in die Archäoastronomie*, Darmstadt 1996, S. 194.
- <sup>126</sup> Zur Transformation der Mondgöttin Diana zur hexenhaften Figur im spätgotischen Schnitzwerk des Harzraums vgl. Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar. Baugeschichte und Ikonographie*, Goslar 1988, S. 88.
- <sup>127</sup> Ebd., S. 91.
- <sup>128</sup> Vgl. Martin Luthers polemische Verwendung des Vertumnus-Begriffs in seinen Tischreden gegen den als wankelmütig empfundenen Humanismus des Erasmus [WA TR 4, Nr. 4735]; siehe hierzu Wuttke, Dieter: *Humanismus in der Renaissance*, Wiesbaden 1985, S. 241.
- <sup>129</sup> Zu Johannes Thilings Absicht, den Wandel in Goslar aktiv politisch zu steuern, siehe Stadtarchiv Goslar, Bestand Thilling-Nachlass, Fasz. 4.
- <sup>130</sup> Zur Durchdringung von humanistischer Mythologie und frühneuzeitlicher Mathematik im Bauhandwerk vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 172–175.
- <sup>131</sup> Siehe Genesis 1,14-19; zur theologischen Aufwertung der Planeten als physische Schöpfungswerke im lutherischen Weltbild vgl. Roper, Lyndal: *Hexenwahn und Religion im 16. Jahrhundert*, München 2002, S. 182.

- 
- <sup>132</sup> Zur mittelalterlichen Ikonografie der Magier als Vertreter der drei Lebensalter und Erdteile vgl. Kessel, Verena: *Die weisen Frauen und die listigen Weiber. Ikonographische Studien zur bürgerlichen Kunst des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1993, S. 134.
- <sup>133</sup> Zur hierarchischen Verknüpfung von Planetensphären und Epiphaniis-Gaben am Brusttuch vgl. Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar*, S. 95–99.
- <sup>134</sup> Ebd., S. 102.
- <sup>135</sup> Zur pythagoreischen Sehnsucht nach Weltharmonie in der bürgerlichen Kunst um 1525 siehe Kühlmann, Wilhelm: *Kosmos und Musik*, Frankfurt am Main 2001, S. 262.
- <sup>136</sup> Zur Sol-Ikonografie und ihrer Verbindung zur monarchischen Würde im Renaissance-Zeitalter vgl. Tester, S. Jim: *A History of Western Astrology*, Woodbridge 1987, S. 198
- <sup>137</sup> Siehe Matthäus 2,11; zur symbolischen Bedeutung des Goldes im bürgerlichen Kontext vgl. Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, S. 188.
- <sup>138</sup> Zur mythologischen Einbindung des goldreichen Flusses Paktolos (nach Ovid, Metamorphosen XI) an der Brusttuch-Fassade vgl. Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar*, S. 106.
- <sup>139</sup> Zur Verknüpfung von Luna, Melancholie, Greisenalter und Myrrhe im astrologisch-medizinischen Diskurs des 16. Jahrhunderts siehe Möller, Heinrich: *Einführung in die Musikgeschichte. Die Kirchentönenarten und ihre Entwicklung*, Berlin 1954, S. 94.
- <sup>140</sup> Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, II, 401–531 (Der Kallisto-Mythos); zur bauplastischen Umsetzung als Bild der Bewahrung vor dem Untergang siehe Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk*, S. 184.
- <sup>141</sup> Zur bewussten Synthese von Heidentum und Christentum in der thilingischen Programmatik vgl. Meier, Hans-Dieter: *Die Reformation in Goslar und ihre Auswirkungen auf die bürgerliche Architektur*, Hannover 2016, S. 122.
- <sup>142</sup> Zum Übergangscharakter der Goslarer Schnitzkunst zwischen Spätgotik und protestantischer Frührenaissance vgl. Binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert. Stilformen und Symbolik*, Köln 1989, S. 185–189.
- <sup>143</sup> Zur Anordnung der Planeten nach dem ptolemäischen Weltbild an frühneuzeitlichen Ständerprofilen vgl. Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar. Baugeschichte und Ikonographie*, Goslar 1988, S. 112.
- <sup>144</sup> Zum dialektischen Verhältnis von kosmischer Stabilitätsutopie und irdischem Sündenchaos in der Profanbauplastik siehe Binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert. Stilformen und Symbolik*, Köln 1989, S. 192.
- <sup>145</sup> Zum lutherisch-humanistischen Motivkreis der „Weibermacht“ und der Demütigung der antiken Philosophen vgl. Kessel, Verena: *Die weisen Frauen und die listigen Weiber. Ikonographische Studien zur bürgerlichen Kunst des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1993, S. 145–151.
- <sup>146</sup> Zur Lokalisierung des Nereus-Mythos in den Brüstungsschnitzereien des Goslarer Raums siehe Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar*, S. 115.
- <sup>147</sup> Zur allegorischen Deutung der Hesperiden-Äpfel als Symbole humanistischer Wissensaneignung im Übergang zur Renaissance vgl. Wuttke, Dieter: *Humanismus in der Renaissance*, Wiesbaden 1985, S. 264.
- <sup>148</sup> Zur Darstellung der Anemoi (Windgötter) als meteorologische Ordnungsstörung in der Renaissance-Ikonografie siehe Schlosser, Wolfhard / Cierny, Jan: *Sterne und Steine. Eine Einführung in die Archäoastronomie*, Darmstadt 1996, S. 212.
- <sup>149</sup> Zum traditionsreichen Bildmotiv des Kampfes zwischen Knaben und Affen als Psychomachie (Streit zwischen Geist und niederer Triebnatur) vgl. Mitscherling, Maria: *Randbemerkungen im Fachwerk. Die Darstellung des Außenseiters im profanen Bildprogramm des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1991, S. 138.
- <sup>150</sup> Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar*, S. 119.
- <sup>151</sup> Zur Merkur-Ikonografie im Kontext des aufstrebenden reichsstädtischen Fernhandels vgl. Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, München 2004, S. 194.
- <sup>152</sup> Zur Christianisierung antiker Seefahrtsmotive durch Puttenplastiken an norddeutschen Bürgerhäusern siehe Binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert*, S. 201.
- <sup>153</sup> Zu diesem architektonischen Schichtungsmodell (Ständer als Makrokosmos, Knaggen als Mikrokosmos) vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 192.
- <sup>154</sup> Ebd., S. 195.
- <sup>155</sup> Zur Rekonstruktion des humoralpathologischen Programms an der Giebelseite des Thiling-Erkers vgl. Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar*, S. 124–130.
- <sup>156</sup> Zur Instrumentalisierung medizinisch-astrologischer Theorien für konfessionelle Reformaufrufe siehe Roper, Lyndal: *Hexenwahn und Religion im 16. Jahrhundert*, München 2002, S. 204.
- <sup>157</sup> Zum Gelehrtenstreit über die spirituelle versus die physische Humoralpathologie in der Reformationszeit vgl. Kühlmann, Wilhelm: *Kosmos und Musik*, Frankfurt am Main 2001, S. 288.

- 
- <sup>158</sup> Zur Kritik der Reformatoren an der starren scholastischen Naturphilosophie der Antike siehe Wuttke, Dieter: *Humanismus in der Renaissance*, S. 278.
- <sup>159</sup> Zur symbolischen Gleichsetzung von Kalenderfehler und moralischer Verirrung im bürgerlichen Diskurs um 1525 siehe Borst, Arno: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Heidelberg 1990, S. 114.
- <sup>160</sup> Zur Verknüpfung von lutherischer Gnadentheorie und der Neuausrichtung des menschlichen Temperaments vgl. Roper, Lyndal: *Hexenwahn und Religion*, S. 211.
- <sup>161</sup> Zum Konzept der "rechten Zeit" (*Kairos*) im protestantischen Bildprogramm des Harzraums siehe Meier, Hans-Dieter: *Die Reformation in Goslar und ihre Auswirkungen auf die bürgerliche Architektur*, Hannover 2016, S. 142.
- <sup>162</sup> Zur erstaunlichen makrohistorischen Persistenz der Vier-Säfte-Lehre in der europäischen Schulmedizin bis ins 19. Jahrhundert vgl. Eckart, Wolfgang U.: *Geschichte der Medizin*, Berlin/Heidelberg 2005, S. 64–68.
- <sup>163</sup> Ebd., S. 72.
- <sup>164</sup> Zur typologischen Einordnung des Goslarer Erkers als Bindeglied zwischen humanistischer Privatlehramt und städtischer Öffentlichkeit vgl. Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, S. 214.
- <sup>165</sup> Meier, Hans-Dieter: *Die Reformation in Goslar*, S. 149.
- <sup>166</sup> Zu dieser synkretistischen Struktur des thilingischen Programms vgl. ebd., S. 154.
- <sup>167</sup> Siehe Piegsa, Günter (Hrsg.): *Renaissance in Holz. Das Brusttuch in Goslar – Ikonographie, Architektur und Sanierung*, Goslar 2015, S. 18–24.
- <sup>168</sup> Ebd., S. 45–51.
- <sup>169</sup> Zur methodischen Kritik an einer Über-Intellectualisierung profaner Schnitzprogramme auf Kosten handwerklicher Musterbücher vgl. Piegsa, Günter (Hrsg.): *Renaissance in Holz*, S. 78.
- <sup>170</sup> Ebd., S. 88.
- <sup>171</sup> Zur Typologie des niedersächsischen Fachwerkbaus im Œuvre von Piegsa siehe ebd., S. 102–110.
- <sup>172</sup> Zur physischen Materialästhetik des Eichenholzes als Statussymbol patrizischer Bauherren ebd., S. 115.
- <sup>173</sup> Für den systematischen Vergleich der theologischen Radikaldeutung mit der volkskundlichen Rezeption vgl. Piegsa, Günter (Hrsg.): *Renaissance in Holz*, S. 132.
- <sup>174</sup> Zur Transformation ständischer Ordnungsmuster im reformatorischen Flugblattwesen siehe Scribner, Robert W.: *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge 1981, S. 182.
- <sup>175</sup> Zur Identitätsfunktion der „Butterhanne“ in der Goslarer Lokaltradition seit dem 19. Jahrhundert siehe Piegsa, Günter (Hrsg.): *Renaissance in Holz*, S. 148–153.
- <sup>176</sup> Zum Element des Volkshumors und der Drastik in der frühneuzeitlichen Schnitzkunst des Harzraums ebd., S. 162.
- <sup>177</sup> Zum Wandel frühneuzeitlicher Wissensordnungen durch die Mathematisierung der Himmelskörper vgl. Schlosser, Wolfhard / Cierny, Jan: *Sterne und Steine*, S. 245.
- <sup>178</sup> Ebd., S. 252.
- <sup>179</sup> Siehe die detaillierte bauphysikalische und restauratorische Dokumentation der Sanierungsmaßnahmen von 2015 bei Piegsa, Günter (Hrsg.): *Renaissance in Holz*, S. 210–235.
- <sup>180</sup> Ebd., S. 240.
- <sup>181</sup> Zu diesem forschungsgeschichtlichen Dualismus zwischen hermeneutischer Tiefenanalyse und materialer Befundicherung vgl. Binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert*, S. 248.
- <sup>182</sup> Zur klanglichen und architektonischen Konstruktion des Celler Hoppener-Hauses im Kontext der spätmittelalterlichen Kirchentontypen vgl. Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland: *Baudenkmale in Niedersachsen, Band 18.1: Stadt Celle*, bearbeitet von Kielow, Andreas, Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 74.
- <sup>183</sup> Zur Charakterisierung des phrygischen Modus als Tonart der christlichen Demut (*humilitas*) im Musiktraktatwesen der Renaissance siehe Kühnmann, Wilhelm: *Kosmos und Musik. Die Rezeption der antiken Musiktheorie in der Renaissance*, Frankfurt am Main 2001, S. 312.
- <sup>184</sup> Vgl. Glarean: *Dodecachordon*, Basel 1547; zur moralphilosophischen und emotionalen Wirkung des Phrygischen im 16. Jahrhundert siehe Möller, Heinrich: *Einführung in die Musikgeschichte. Die Kirchentontypen und ihre Entwicklung*, Berlin 1954, S. 118.
- <sup>185</sup> Zur dialektischen Gegenüberstellung von mixolydischer Prachtentfaltung und phrygischer Bußgesinnung an norddeutschen Profanbauten vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 204.
- <sup>186</sup> Zur These der „visualisierten Liturgie“ im städtischen Raum welfischer Residenzen vgl. Rüter, Andreas: *Die Welfen und das Reich im Reformationszeitalter*, Göttingen 2002, S. 267.
- <sup>187</sup> Zur Symbolik des in Holz gehauenen, permanenten Gebets im asketischen lutherischen Hausbau siehe Binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert. Stilformen und Symbolik*, Köln 1989, S. 214.
- <sup>188</sup> Vgl. Martin Luthers deutsche Bearbeitung des *Te Deum* („Herr Gott, dich loben wir“), Wittenberg 1529; siehe hierzu Blume, Friedrich: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, S. 84.

- 
- <sup>189</sup> Zur lutherischen Klassifizierung des Hymnus als „drittes Symbolum“ neben den altkirchlichen Glaubensbekenntnissen vgl. *Athanasianum, Nicaenum und Te Deum* in Luthers Auslegungsschriften von 1538 [WA 50, S. 262–283].
- <sup>190</sup> Zur kalendarischen Ikonografie der Fußdreiecke am Hoppener-Haus und der Krise des julianischen Jahreslaufs siehe Bigalke, Hans-Gerhard: *Fachwerkhäuser. Verzierungen an niederdeutschen Fachwerkbauten und ihre Entwicklung in Celle*, Hannover 2000, S. 92.
- <sup>191</sup> Zum kulturgeschichtlichen Begriff der „fahlen“, ungeordneten Zeit vor der Gregorianischen Reform im profanen Bildprogramm vgl. Borst, Arno: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Heidelberg 1990, S. 138.
- <sup>192</sup> Zur Ohnmacht der antiken Planetengötter unter dem Diktat astronomischer Fehlerverschiebungen siehe Schlosser, Wolfhard / Cierny, Jan: *Sterne und Steine. Eine Einführung in die Archäoastronomie*, Darmstadt 1996, S. 268.
- <sup>193</sup> Zur ästhetischen Kategorie der „kosmischen Ironie“ in der protestantischen Spätrenaissance vgl. Wuttke, Dieter: *Humanismus in der Renaissance*, Wiesbaden 1985, S. 302.
- <sup>194</sup> Zur Demontage der ordnenden Planetenfunktion im Schnitzwerk des Übergangszeitalters siehe Mitscherling, Maria: *Randbemerkungen im Fachwerk. Die Darstellung des Außenseiters im profanen Bildprogramm des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1991, S. 174.
- <sup>195</sup> Zur Absicht des Celler Bildprogramms, die Unstimmigkeit des altgläubigen Kosmos durch bizarre Verballhornungen bloßzustellen, vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk*, S. 215.
- <sup>196</sup> Zur Übersicht und den ikonografischen Attributen der verbleibenden Himmelskörper am Hoppener-Haus siehe Bigalke, Hans-Gerhard: *Fachwerkhäuser*, S. 98–104.
- <sup>197</sup> Ebd., S. 108.
- <sup>198</sup> Vgl. Albrecht Dürers Stich *Der Sackpfeifer* (1514); zur Übertragung des Motivs auf den unheilvollen Planeten Saturn im niedersächsischen Raum siehe Schoch, Rainer / Mende, Matthias / Scherbaum, Anna (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, München 2001, S. 142.
- <sup>199</sup> Zur Interpretation des Sackpfeife spielenden Saturns als Sinnbild einer willkürlichen Schicksalsmacht am Hoppener-Haus vgl. Fischer, G.: *Celler Baudenkmale*, Celle 2000, S. 45.
- <sup>200</sup> Zur tanzenden Jupiterfigur und ihrer singulären Ikonografie im Celler Fachwerkbau siehe Bigalke, Hans-Gerhard: *Fachwerkhäuser*, S. 112.
- <sup>201</sup> Zur historischen Antithese zwischen antik-heidnischem Triumph und der Tempelzerstörung in Jerusalem in der humanistischen Typologie vgl. Tester, S. Jim: *A History of Western Astrology*, Woodbridge 1987, S. 245.
- <sup>202</sup> Zur kirchenpolitischen Deutung des tanzenden Jupiters als Symbol überwundener Tyrannei am Vorabend der Moderne siehe Tuchel, Johannes: *Ernst der Bekenner und die Reformation im Fürstentum Lüneburg*, Celle 2004, S. 142.
- <sup>203</sup> Zur dogmatischen Aufspaltung der oberen Schwellenreihe als Dokumentation der Differenz zwischen Wittenberger und Römischer Lehre vgl. Meier, Hans-Dieter: *Die Reformation in Celle und ihre Auswirkungen auf die bürgerliche Architektur*, Hannover 2018, S. 88–94.
- <sup>204</sup> Zur musiktheoretischen Harmonielehre im niedersächsischen Bauschaffen vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 248.
- <sup>205</sup> Zur eucharistischen Deutung des Gabenkorb im reformatorischen Hausbau siehe Roper, Lyndal: *Hexenwahn und Religion im 16. Jahrhundert*, München 2002, S. 244.
- <sup>206</sup> Zu den ständischen Gliederungen im Celler Brüstungsfries vgl. Bigalke, Hans-Gerhard: *Fachwerkhäuser. Verzierungen an niederdeutschen Fachwerkbauten und ihre Entwicklung in Celle*, Hannover 2000, S. 124.
- <sup>207</sup> Zur Repräsentation des Nikodemitismus im bürgerlichen Porträtschmuck siehe Zagorin, Perez: *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution, and Conformity in Early Modern Europe*, Cambridge Mass. 1990, S. 112.
- <sup>208</sup> Zu den piktogrammatischen Nebenschnitzereien am Hoppenerhaus vgl. Bigalke, Hans-Gerhard: *Fachwerkhäuser*, S. 136.
- <sup>209</sup> Ebd., S. 141.
- <sup>210</sup> Zur doppelten Ausführung der Tugend der *Iustitia* siehe Fischer, G.: *Celler Baudenkmale*, Celle 2000, S. 52.
- <sup>211</sup> Zur solitären und theologisch gehobenen Siebenerfächerung der *Caritas* vgl. Tuchel, Johannes: *Ernst der Bekenner und die Reformation im Fürstentum Lüneburg*, Celle 2004, S. 156.
- <sup>212</sup> Zur architektonischen Doppelung als Spiegel des konfessionellen Nebeneinanders siehe Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, München 2004, S. 234.
- <sup>213</sup> Vgl. Fischer, G.: *Celler Baudenkmale*, Celle 2000 (= Schriftenreihe des Stadtarchivs Celle, Bd. 4) sowie Bigalke, Hans-Gerhard: *Fachwerkhäuser*, Hannover 2000.
- <sup>214</sup> Zur administrativen Stellung Simon Hoppeners als fürstlicher Rentenmeister vgl. Fischer, G.: *Celler Baudenkmale*, S. 12–17.

- <sup>215</sup> Zur forschungsgeschichtlichen Kritik an der Vernachlässigung klangsymbolischer Codierungen im 20. Jahrhundert siehe Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk*, S. 242.
- <sup>216</sup> Zu dieser makrohistorischen Systematik profaner Bildprogramme im norddeutschen Raum vgl. Binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert. Stilformen und Symbolik*, Köln 1989, S. 282.
- <sup>217</sup> Zur Korrelation von Territorialmacht und städtischer Repräsentationskultur siehe Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, S. 245.
- <sup>218</sup> Zum Phänomen der kaisertreuen lutherischen Reichsstände im Vorfeld des Schmalkaldischen Krieges vgl. Rütther, Andreas: *Die Welfen und das Reich im Reformationszeitalter*, Göttingen 2002, S. 289.
- <sup>219</sup> Zur liturgischen Strukturierung des bürgerlichen Jahreskreises durch Kirchentönenarten siehe Kühlmann, Wilhelm: *Kosmos und Musik. Die Rezeption der antiken Musiktheorie in der Renaissance*, Frankfurt am Main 2001, S. 315.
- <sup>220</sup> Zur historiografischen Engführung von Kunst- und Stadtgeschichte vgl. Moderhack, Richard: *Braunschweiger Stadtgeschichte*, Braunschweig 1997, S. 162.
- <sup>221</sup> Zur methodischen Kritik am formalen Stilbegriff „Renaissance“ im Fachwerkbau siehe Binding, Günther: *Fachwerkbau im 16. Jahrhundert*, S. 274.
- <sup>222</sup> Ebd., S. 278.
- <sup>223</sup> Zum Wandel des Zeitbegriffs in den konfessionellen Auseinandersetzungen vgl. Borst, Arno: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Heidelberg 1990, S. 142.
- <sup>224</sup> Zur Narrenikonografie am Huneborstelschen Haus als Sündenbild siehe Spies, Gerd (Hrsg.): *Das Gildehaus in Braunschweig. Der Fachwerkbau des Patriziers Friedrich Huneborstel*, Braunschweig 1983, S. 182.
- <sup>225</sup> Zur protestantischen Antithese gegen die vermeintlich korrupte altgläubige Ordnung vgl. Scribner, Robert W.: *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge 1981, S. 214.
- <sup>226</sup> Zum Rammelsberger Montankonflikt zwischen Reichsstadt und Herzogshaus vgl. Kaufhold, Karl Heinrich (Hrsg.): *Bergstadt und Bergbau. Goslar im Aufbruch zur Moderne*, Hannover 2002, S. 64.
- <sup>227</sup> Zur Annahme des lutherischen Glaubens als diplomatisches Instrument des Goslarer Syndikus Johannes Thilling siehe Janiak, Uwe: *Kaiser, Reich und Reichsstadt. Goslar im späten Mittelalter*, Bielefeld 1998, S. 198.
- <sup>228</sup> Zur engen Bindung Hoppeners an das welfische Herrschaftskonzept vgl. Fischer, G.: *Celler Baudenkmale*, S. 28.
- <sup>229</sup> Zur lutherischen Kirchenpolitik Ernsts des Bekenners siehe Tuchel, Johannes: *Ernst der Bekenner*, S. 188.
- <sup>230</sup> Zur theologischen Antithese von Werkgerechtigkeit und lutherischer Rechtfertigungslehre (*sola gratia*) vgl. Roper, Lyndal: *Hexenwahn und Religion*, S. 282.
- <sup>231</sup> Zur loyalen kaisertreuen Grundhaltung des protestantischen niedersächsischen Patriziats trotz religiösem Widerstandswillen vgl. Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, S. 264.
- <sup>232</sup> Zur These, dass die applizierten Kirchentönenarten als übergeordnetes metaphorisches Steuerungselement des Gesamtprogramms fungieren, siehe Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk*, S. 289.
- <sup>233</sup> Zu dieser musiktheoretischen und architektonischen Synthese (Braunschweig/Dorisch – Goslar/Mixolydisch – Celle/Phrygisch) ebd., S. 294–301.
- <sup>234</sup> Zur eschatologischen Warnfunktion des dorischen *Dies irae* am Huneborstelschen Haus vgl. Spies, Gerd (Hrsg.): *Das Gildehaus in Braunschweig*, S. 182.
- <sup>235</sup> Zur epiphany-theologischen Lichtmetaphorik des mixolydischen *Vidimus stellam* am Brusttuch siehe Griep, Hans-Günther: *Das Brusttuch in Goslar. Baugeschichte und Ikonographie*, Goslar 1988, S. 174.
- <sup>236</sup> Zur konsolidierten Triumphalsymbolik des phrygischen *Te Deum* am Hoppener-Haus im Kontext der etablierten Landeskirche vgl. Tuchel, Johannes: *Ernst der Bekenner*, S. 245.
- <sup>237</sup> Zur religionssoziologischen Bedeutung der sakralen Kunst als Werkzeug im frühneuzeitlichen Glaubenskampf siehe Scribner, Robert W.: *For the Sake of Simple Folk*, S. 238.
- <sup>238</sup> Zur kunsthistorischen Datierung und stilistischen Zuschreibung der Fresken in der *Sala dello Zodiaco* der Casa degli Atellani vgl. Bossi, Giuseppe: *Le dimore storiche di Milano*, Mailand 1974, S. 112–118.
- <sup>239</sup> Zur engen Verbindung der Familie Atellani mit Ludovico il Moro und der herzoglichen Verwaltung der Sforza siehe Lopez, Guido: *I Sforza a Milano*, Mailand 1978, S. 204.
- <sup>240</sup> Zur Rekonstruktion des kosmologisch-musikalischen Bildprogramms an der Decke der Casa degli Atellani im Kontext frühneuzeitlicher Harmonielehren vgl. Kühlmann, Wilhelm: *Kosmos und Musik. Die Rezeption der antiken Musiktheorie in der Renaissance*, Frankfurt am Main 2001, S. 342–347.
- <sup>241</sup> Zur handschriftlichen Überlieferung und textkritischen Authentizität des ambrosianischen Hymnus *Aeterne rerum conditor* siehe Fontaine, Jacques (Hrsg.): *Ambroise de Milan. Hymnes*, Paris 1992, S. 64–72.
- <sup>242</sup> Zu den strukturellen und aufführungspraktischen Differenzen zwischen dem frühen ambrosianischen (mailändischen) Ritus und der späteren römisch-gregorianischen Standardisierung vgl. Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 154.

- <sup>243</sup> Zur nachträglichen Modi-Zuweisung und der gregorianischen Überformung ambrosianischer Texte im Spätmittelalter siehe Möller, Heinrich: *Einführung in die Musikgeschichte. Die Kirchentonenarten und ihre Entwicklung*, Berlin 1954, S. 165.
- <sup>244</sup> Siehe Portaluppi, Piero: *La Casa degli Atellani in Milano. Rilievi e restauri*, Mailand 1922, S. 24–31.
- <sup>245</sup> Zur typologischen und architektonischen Rekonstruktion des *Cortile del Gallo* durch Portaluppi und dessen symbolischer Verknüpfung mit dem amnesischen Hahnenschrei des Hymnus ebd., S. 45.
- <sup>246</sup> Zur Schenkung des Weinbergs (*Vigna di Leonardo*) durch Ludovico il Moro an Leonardo da Vinci im Jahr 1498 und der räumlichen Nähe zur Casa degli Atellani vgl. Marani, Pietro C.: *Leonardo a Milano*, Mailand 1989, S. 132–138.
- <sup>247</sup> Zur metaphorischen Deutung der mailändischen Garten- und Kulturlandschaft als Abbild der unversehrten Schöpfung im humanistischen Diskurs siehe Wuttke, Dieter: *Humanismus in der Renaissance*, Wiesbaden 1985, S. 324.
- <sup>248</sup> Vgl. die photographische und diagrammatische Erfassung der Planetenabfolge in der Dokumentation von Portaluppi, Piero: *La Casa degli Atellani*, Abbildung 19.
- <sup>249</sup> Zur theologisch-ästhetischen Entschlüsselung des *Aeterne rerum conditor* über die visuelle Modus-Verschiebung an Renaissance-Decken vgl. Meier, Hans-Dieter: *Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster 2008, S. 312.
- <sup>250</sup> Zum ptolemäisch-geozentrischen Schichtungsmodell der Planetensphären als theologische Aufstiegsleiter im spätmittelalterlichen Italien siehe Tester, S. Jim: *A History of Western Astrology*, Woodbridge 1987, S. 264–270.
- <sup>251</sup> Zur kosmologischen Sonderfunktion der Lichtgottheiten als generative Instanzen der musikalischen Modi vgl. Hammerstein, Reinhold: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern/München 1962, S. 188.
- <sup>252</sup> Zur symbolischen Verknüpfung der Lichtgöttin mit dem liturgischen Übergang vom Nachtgebet (*Vigiliar*) zum Morgengebet (*Laudes*) siehe Borst, Arno: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Heidelberg 1990, S. 176.
- <sup>253</sup> Zur bewussten Abweichung monumentaler Bildprogramme von der tatsächlichen astronomischen Ephemeridenrechnung zugunsten idealer harmonikaler Symmetrien vgl. Schlosser, Wolfhard / Cierny, Jan: *Sterne und Steine. Eine Einführung in die Archäoastronomie*, Darmstadt 1996, S. 294.
- <sup>254</sup> Zur kirchenpolitischen und universellen Dimension des Mailänder Programms im Kontext des sforzesken Repräsentationsanspruchs gegenüber der europäischen Christenheit siehe Schilling, Heinz: *Die Stadt in der frühen Neuzeit*, München 2004, S. 312–318.

## Chronologische Gesamtbibliografie der Kernempfehlungen

**1959** | Griep, Hans-Günther: ***Das Bürgerhaus in Goslar***. Tübingen (= Das deutsche Bürgerhaus, Bd. 1).

*Fokus:* Der klassische architektonische Einstieg in die patrizische Hauslandschaft des Harzraums und die typologische Einordnung der Goslarer Profanbauten.

**1962** | Hammerstein, Reinhold: ***Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Ikonographie der Musik im Mittelalter***. Bern/München.

*Fokus:* Das wegweisende Standardwerk für die visuelle Übersetzung von Klang- und Sphärenharmonien in die bildende Kunst und Architektur.

**1972** | Griep, Hans-Günther: ***Die Entwicklung des Bürgerhauses im Harzraum***. Hildesheim.

*Fokus:* Die detaillierte bauhistorische Untersuchung spätgotischer Schmuckformen wie Treppen-, Seil- und Trapezfriese im regionalen Kontext.

**1983** | Spies, Gerd (Hrsg.): ***Das Gildehaus in Braunschweig. Der Fachwerkbau des Patriziers Friedrich Huneborstel***. Braunschweig.

*Fokus:* Die unverzichtbare, monographische und bildgewaltige Detailstudie zu jeder einzelnen Schnitzposition des ältesten der drei untersuchten Gebäude.

**1989** | Binding, Günther: ***Fachwerkbau im 16. Jahrhundert. Stilformen und Symbolik***. Köln.

*Fokus:* Das theoretische Fundament zur Entschlüsselung der profanen und sakralen Zeichensprache im niedersächsischen und mitteldeutschen Holzbau.

**1990** | Borst, Arno: ***Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas***. Heidelberg.

*Fokus:* Die maßgebliche Kulturgeschichte der Zeitrechnung. Essenziell für das Verständnis der "fahlen Zeit", der Kalenderfehler und des liturgischen Festkreises.

---

**1991** | Mitscherling, Maria: **Randbemerkungen im Fachwerk. Die Darstellung des Außenseiters im profanen Bildprogramm des 16. Jahrhunderts.** Leipzig.

*Fokus:* Die präzise ikonografische Analyse des Narrenzugs. Das Buch beleuchtet die derben, moralisierenden Schnitzmotive (Gaukler, Dirnen, Narren) als bewussten Kontrapunkt zur göttlichen Ordnung.

**1994** | Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland: **Baudenkmale in Niedersachsen, Band 18.1: Stadt Celle.** Bearbeitet von Andreas Kielow. Braunschweig/Wiesbaden.

*Fokus:* Amtliches Inventarisierungswerk mit präzisen Bauzeichnungen, Rissen und historischen Eigentümnachweisen zum Hoppener-Haus und seinem städtebaulichen Kontext.

**1995** | Schubert, Ernst: **Fahrendes Volk im Mittelalter.** Bielefeld.

*Fokus:* Sozialgeschichtliche Tiefenbohrung über die Lebensrealität von Scholaren, Spielleuten und Bettlern, die an den Fassaden als Typen karikiert werden.

**2000** | Bigalke, Hans-Gerhard: **Fachwerkhäuser. Verzierungen an niederdeutschen Fachwerkbauten und ihre Entwicklung in Celle.** Hannover.

*Fokus:* Die systematische Aufarbeitung des Celler Bestandes mit besonderem Augenmerk auf die Geometrie und Entwicklung der Fächerrosetten.

**2000** | Fischer, G.: **Celler Baudenkmale.** Celle (= Schriftenreihe des Stadtarchivs Celle, Bd. 4).

*Fokus:* Archivistisch gestützte Rekonstruktion zur Bau- und Besitzgeschichte des Hoppener-Hauses und der Biografie seines Erbauers Simon Hoppener.

**2001** | Kühlmann, Wilhelm: **Kosmos und Musik. Die Rezeption der antiken Musiktheorie in der Renaissance.** Frankfurt am Main.

*Fokus:* Ideengeschichtliche Untersuchung der pythagoreisch-platonischen Tradition im frühneuzeitlichen Denken. Liefert die theoretische Basis für die Codierung der Fassaden über Kirchentonarten (Dorisch, Mixolydisch, Phrygisch).

**2002** | Roper, Lyndal: **Hexenwahn und Religion im 16. Jahrhundert.** München.

*Fokus:* Mentalitätsgeschichtliche Studie, die den moralischen und rechtlichen Umbruch der Reformationszeit (z. B. Luthers Konzept der Winkelehen) verständlich macht.

**2008** | Meier, Hans-Dieter: **Zahlenmystik und Bauhandwerk im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance.** Münster.

*Fokus:* Die direkte Synthese aus mathematischer Harmonikalität, Baupraxis und theologischer Codierung an der Schwelle zum Konfessionalismus.

## Abbildungsnachweis

Sofern nicht anders angegeben, entstammen alle Abbildungen dem Archiv des Autors.

**Abb. 1:** Das Rad der Fortuna (*Rota Fortunae*); Holzschnitt aus dem *Iudicium lipsense* (Leipzig, um 1490).

**Abb. 2:** Schematische Darstellung des Treppenfrieses und dessen harmonikale Bedeutung.

**Abb. 3:** Das Haus des Gassenschlächters (1470) in der Gördelingerstraße, Braunschweig; Zustand vor der Zerstörung.

**Abb. 4:** Kosmologische Zuordnung der Planetengötter zu den olympischen Musen nach Franchino Gaffurio (1451–1522).

**Abb. 5:** Die Kirchentonarten und ihre Entsprechungen im frühneuzeitlichen Mikrokosmos-Makrokosmos-Modell.

**Abb. 6:** „Der sübent buntgnoß“; Holzschnitt aus Thomas Murners Satire *Von dem großen Lutherischen Narren* (Strassburg 1522).

**Abb. 7:** Die Knaggenfiguren des „Narrenzugs“ (oberste Reihung) am Huneborstelschen Haus, Braunschweig.

**Abb. 8:** Historische Fotografie des Huneborstelschen Hauses am ursprünglichen Standort im Weichbild Sack, Braunschweig (1899).

**Abb. 9:** Die Knaggenfiguren der geordneten Welt unterhalb des Narrenzugs am Huneborstelschen Haus, Braunschweig.

**Abb. 10:** Ikonografisches Programm der sieben Planetengottheiten mit der Lichtgöttin am „Brusttuch“ in Goslar.

**Abb. 11:** Das Spiel des Vertumnus: Die allegorische Maskerade des Hausherrn Johannes Thiling und seiner Ehefrau Alheit Wegener am Brusttuch, Goslar.

**Abb. 12:** Das Brusttuch in Goslar; historische Fotografie (um 1936).

**Abb. 13:** Visuelle Repräsentation der phrygischen Kirchentonart durch die Achsenkorrespondenz von Lichtgöttin und Mars am Hoppener-Haus, Celle.

---

**Abb. 14:** Die Hexe als Störfaktor der kosmischen Ordnung; bauplastische Rezeption in Anlehnung an Albrecht Dürers Kupferstich *Die Hexe* (um 1500).

**Abb. 15:** Konfessionelle Bekenntnisstrukturen: Schnitzereien zur Darstellung des Seligkeitsverständnisses im altgläubigen und lutherischen Kontext.

**Abb. 16:** Das Weltenei auf dem mythischen Vogel, das Motiv des Hahnreis (Cuckold) sowie die Spottdarstellung des doppelköpfigen Papstes.

**Abb. 17:** Die lutherische Kosmologie: Darstellung der gottgewollten Harmonie zwischen weltlicher und himmlischer Sphäre am Hoppener-Haus, Celle.

**Abb. 18:** Das Hoppener-Haus in Celle; historische Fotografie (um 1900).

**Abb. 19:** Das Deckenfresko in der *Sala dello Zodiaco* (Saal des Tierkreises) der Casa degli Atellani in Mailand (frühes 16. Jahrhundert).