



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

D. Ikonographie

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71586](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71586)

D. IKONOGRAPHIE.¹⁾

Der große Dualismus, der die Weltanschauung des ausgehenden Mittelalters spaltet, der Widerstreit zwischen sinnlichen und übersinnlichen Kräften, zwischen Jenseits und Diesseits, zwischen „Gott“ und der „Welt“, charakterisiert auch das ikonographische Programm der spätmittelalterlichen Bildteppiche.

Um die wichtigsten Gedanken- und Gefühlskomplexe der Epoche gruppieren sich drei Darstellungskreise, die vielfach in der zeitgenössischen Literatur verankert waren.

I. Der christliche Stoffkreis.

Er umfaßt:

A. Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, die teils unmittelbar der Bibel, teils den spätmittelalterlichen deutschen geistlichen Dichtungen entnommen wurden.

B. Bilder aus den Legenden der Heiligen, die ihre Vorlagen aus der reichen Legendenliteratur entlehnten und Wundertaten und Martyrien seltener Lokalheiliger bevorzugten. (St. Odilia, St. Adelphus, St. Athala, St. Sebald, St. Walpurga etc.)

C. Szenen aus geistlichen Spielen, denen auch oft die gewirkten Verse entstammt haben dürften. (Der reiche Mann und der arme Lazarus, die Geschichte der Susanna.)

D. Einzelgestalten von Heiligen, Aposteln, Kirchenvätern, Helden des Alten Testaments etc.

II. Der symbolisch-allegorische Stoffkreis.

A. Religiöse Themen.

1. Symbolische Darstellungen von Fabeltieren, deren Bedeutung und Vorstellungsformen sich aus frühchristlicher Zeit in die mittelalterlichen Bestiarien vererbt haben.

2. Religiöse Allegorien. (Hortus clusus, Kampf der Tugenden und Laster, Suche nach der Treue, Einhornjagd etc.)

B. Weltliche Themen.

1. Liebesallegorien, die zum Teil der zeitgenössischen Dichtung entlehnt sind. (Die Erstürmung der Minneburg, der Streit zwischen Ritter und Pfennig, die Lösung der Liebesknoten, die Goldwägerin, Liebespaare mit Fabeltieren, der Jungbrunnen etc.)

2. Allegorien der Weltflucht. (Jungfrauen mit Tieren, Jungfrauen mit Blumengeistern.)

3. Sittenbildlich-satirische Allegorien. (Die mit ihrem ganzen Hausrat auf den Eselinnen reitenden Frauen, der Wolf predigt den Gänsen.)

4. Wildeleut-Darstellungen:

a) als Naturideal (Liebesleben, Jagdszenen, Waldleben, Landarbeit der wilden Leute);

b) als Riesen und wilde Naturkräfte (Kämpfe mit Greif, Drache, Einhorn, Erstürmung der Mohrenburg, Wildeleute mit Fabeltieren);

c) als Maskenspiel (Die Erstürmung der Minneburg. Der Graf von Safoi).

III. Der weltliche Stoffkreis.

A. Darstellungen aus mittelhochdeutschen Dichtungen. (Der Busant, Die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschalk, Wilhelm von Orlens, Heinrich der Löwe usw.)

B. Liebespaare.

C. Genredarstellungen. (Gesellschaftsspiele, Monatsbilder.)

Die christlichen und weltlichen Bilderkreise schneiden einander in dem symbolisch-allegorischen Stoffkreis, der, wie aus der vorstehenden Aufstellung ersichtlich, in der mittelalterlichen Ikonographie einen breiten Raum einnimmt. Die Darstellungsgruppen sind hier nicht durch scharfe Ränder geschieden. Die Motive und Tendenzen verkreuzen und verflechten sich. Fabeltiere, Tugenden und Laster sind der christlichen und weltlichen Symbolik gemeinsam. Die Jagd auf das Einhorn, die Allegorie auf die Jungfräulichkeit erscheint gleichermaßen in christlicher und höfischer Bildgestaltung. Die Jungfrau, die in Weltfreude und Liebesgenuß die Treue vergeblich sucht, findet sie bei Gott im

¹⁾ Die spätmittelalterliche Teppich-Ikonographie ist bisher von der Forschung stiefmütterlich behandelt worden. Eine vortreffliche Zusammenstellung der wichtigsten Stoffkreise findet sich bei Julius v. Schlosser, *Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh.*, Bd. XVI, S. 166.

Frieden des Klosters. Am Rande des Teppichs der thronenden Minne sitzt warnend der weise Eckhard. Und alle jene Darstellungen, deren Verse über enträuschte Liebe, über Undank und Untreue der Welt klagen und die Abkehr von ihr und Flucht in die Einsamkeit in lehrhafter Gesprächigkeit predigen, dienen mehr oder minder dem Ausdruck religiöser Grundempfindungen, dem abstrakten Ideal asketischer Entsagung. Wie ja auch das berühmte Gedicht Konrad von Würzburgs „der werlt lon“, das die Welt als ein Weib von strahlender Schönheit schildert, dessen Rücken von Nattern und Kröten zerfressen erscheint, in seiner moralisierenden Tendenz ganz dem Geiste der christlichen Sittenlehre entsprach.¹⁾

Als Gegensatz zu dieser Tendenz der Weltverneinung erscheinen die Darstellungen, die dem Preise irdischer Liebe, irdischer Treue gewidmet sind. Die Liebespaare zu Seiten des Hollunderbaumes beim Pflöpfen der Treue, die Paare bei Mahl und Spiel und Festlichkeit. Auch die Erstürmung der Minneburg, obzwar sie in ihrer ikonographischen Fassung wohl von dem Kampf um die Tugendburg herzuleiten ist, bedeutet den in allegorische Form gekleideten Ausdruck lebensfroher Weltlichkeit. Hier mögen den Darstellungen mittelhochdeutsche Dichtungen, ähnlich jenem in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstandenen Gedicht „Die Minneburg“,²⁾ oder Festspiele der höfischen Gesellschaft als Vorlagen gedient haben.³⁾

Endlich schildern auch die mittelhochdeutschen Dichtungen, die auf Teppichen dargestellt wurden, der Busant, die Königin von Frankreich, Wilhelm von Orlens, der Graf von Safoi, Irrungen, Schicksale und Wonnen der Liebesleidenschaft, sie verherrlichen Taten ritterlicher Minne und die opferfreudige Beharrlichkeit der Gattentreue.

Eine Sonderstellung nehmen die für die mittelalterliche Teppichikonographie so bezeichnenden Wildeleutdarstellungen ein. Wie schon Spamer in seiner eingehenden und aufschlußreichen, mit zahlreichen literarischen Anmerkungen belegten Untersuchung nachwies, waren Bedeutung und Funktion der wilden Leute in der Dichtung und Kunst des ausgehenden Mittelalters nicht nach einem einheitlichen geistigen Augenpunkt orientiert.

Die Vergleichung der Darstellungen in ihren symbolisch gegenständlichen Beziehungen ergab eine ganze Schichtenreihe ihres Bedeutungswandels. Die wilden Leute galten gleichermaßen als gute und böse Naturgeister wie als Dämonen und Teufel, als Beschützer und Hüter wie als Bekämpfer wilder Tiere, als Verkörperungen ungebändigter Wildheit wie als Personifikationen der Natur. Sie spielten in der Phantasie des Mittelalters eine ähnliche Rolle wie die Satyrn in der Antike und die Schäferszenen im XVIII. Jahrhundert.

Aber ungeachtet dieser Polygonie der Bedeutung scheint mir in den Darstellungen der mittelalterlichen Teppichbilder eine ganz bestimmte Auffassung, eine ganz bestimmte Beziehung zur geistigen Entwicklungsrichtung, zum Gefühlskreis der Epoche vorzuherrschen. In der Gestalt des wilden Mannes scheint sich dem späten Mittelalter die Sehnsucht nach dem freien und ungebundenen Leben in Wald und Feld, nach Erlösung aus den Fesseln der Konvention, nach der Reinheit und Lauterkeit der Natur materialisiert zu haben.⁴⁾ Auch hier eine Abkehr von der Welt, aber nicht zu asketischem Entsagen, sondern zu heiterem, hemmungslosem Genießen.

Mehrfach taucht in Zeiten, die eine Reaktion auf überfeinerte Kulturen bedeuten, dem Sinne nach die Rousseausche Formel von der „Rückkehr zur Natur“ auf. Wie zur Zeit des Rokoko in Frankreich.

Im Deutschland des XIV. und XV. Jahrhunderts mag diese Bewegung die bürgerlich-demokratische Antwort auf die höfisch-dekadente Kultur der Fürstenhöfe und Ritterschaft gewesen sein.

Fragen wir aber nun, welche Rückwirkung und Beziehung auf die Kunst wir aus dieser Erscheinung ableiten können, die wohl als Exponent der spätmittelalterlichen Weltanschauung zu werten ist, so drängt sich zuerst der Gedanke auf, ob diese latente Natursehnsucht, diese ganze geistige Disposition des Zeitalters nicht als Parallelerscheinung zu der unaufhaltsam fortschreitenden Entwicklung des Naturalismus in der Kunst jener Zeit, ja als Agens und Ferment dieser Entwicklung zu erkennen sei. Tauchte doch auch zur selben Zeit in der deutschen Dichtung ein neues Verhältnis zur Natur auf, eine neue eindringliche Art, die realen Dinge der Umwelt mit allen bemerkenswerten Einzelheiten zu beschreiben und zu schildern.

Es kann kaum ein Zweifel bestehen, daß diese gleichzeitigen, an dieselbe Kulturform gebundenen Erscheinungen in ursächlichem Zusammenhang stehen und unter eine höhere Kausalität zusammengefaßt werden können. Bildet doch die nationale Kultur eines Volkes gewissermaßen ein System kommunizierender Röhren, in denen in stetiger Ausgleichung und Wechselwirkung alle einströmenden Erscheinungen ein von inneren Gesetzen bestimmtes gleiches Niveau zeigen.

¹⁾ Die Darstellung der Frau Werlt in dieser Form findet sich wiederholt in der kirchlichen Plastik, zum Beispiel am Portal der Sebalduskirche in Nürnberg. — ²⁾ W. A. Neilson, *Origins and Sources of the Court of love*, p. 128 ff. — Roger Sherman Loomis, *The allegorical Siege in the Art of the Middle Ages*. *American Journal of Archaeology* 1919. Vol. XXIII, Nr. 3, p. 268. — ³⁾ *Ibidem*, p. 255 ff. — G. G. Coulton, *Medieval Garner*, p. 268. — Ein solches Minneburgfestspiel wurde zum Beispiel 1214 bei einem Fest in Treviso aufgeführt. — ⁴⁾ Vgl. dazu Jul. v. Schlosser, *Die Bilderhandschriften König Wenzel I.* *Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses*, Bd. XIV, S. 283, und *Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters*. *Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses*, Bd. XV, S. 290 ff.