

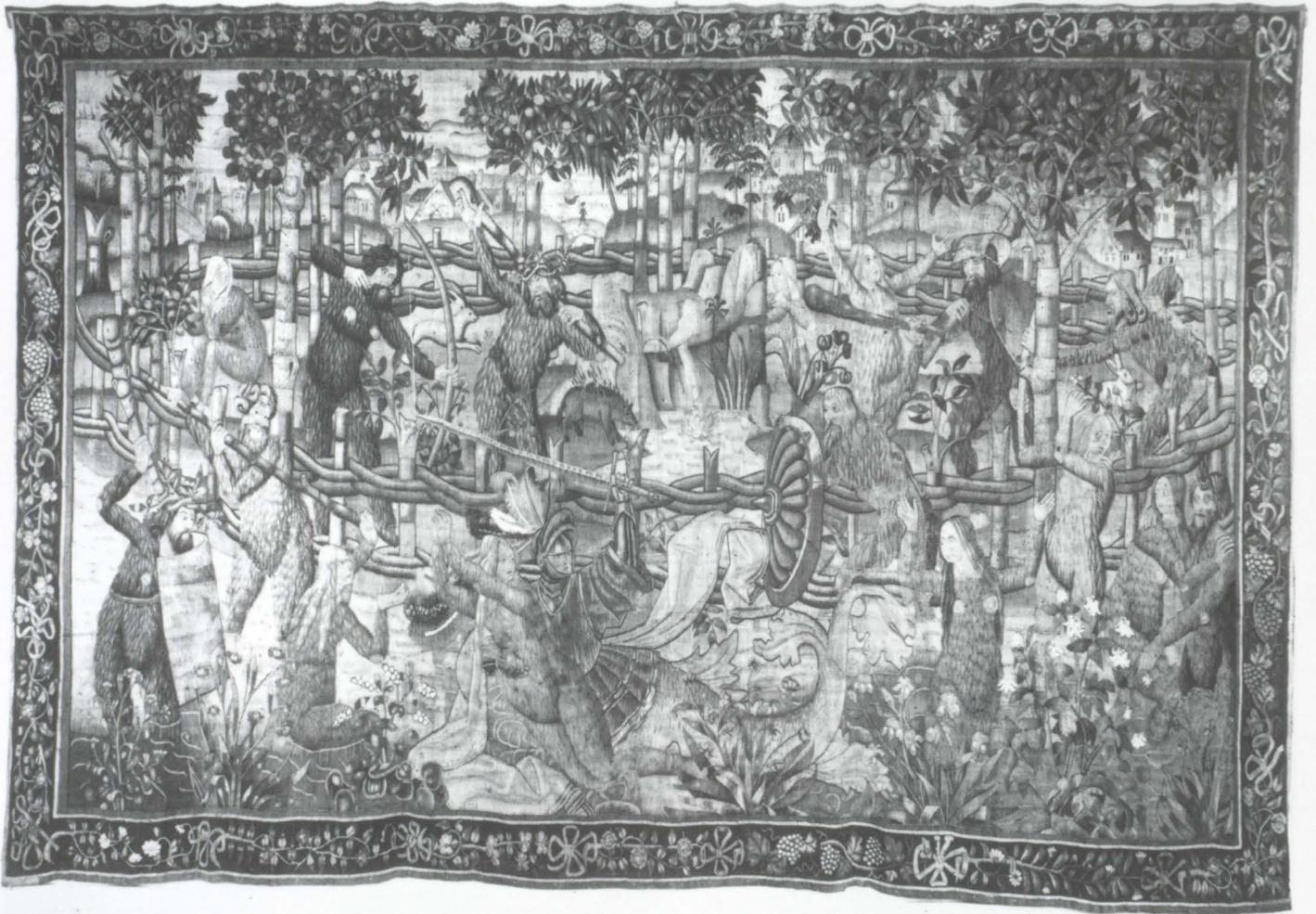
Frauenraub im Orangenhain Die Adelswelt des Meerwunder-Teppichs

Jutta Zander-Seidel

Orangenbäume als Bestandteil paradiesisch-arkadischer Gärten und kultivierter Landschaften haben ihren festen Platz in der Ikonographie franko-flämischer Tapisserien des 15. und 16. Jahrhunderts. Auf den großformatigen Behängen, die wie kaum ein anderes Medium der höfisch-oberschichtlichen Repräsentation dienten, umgrenzen sie Schauplätze aristokratischer Jagden ebenso wie die bukolischen Orte friedlichen Hirtenlebens; Orangenhaine markieren Liebesgärten, auf sogenannten Holzfäller-Teppichen beschneiden Landarbeiter Orangenbäume.¹ Die Orangernte im Beisein von Mitgliedern einer Hofgesellschaft ist Thema einer Tapisserie im Rijksmuseum Amsterdam (Abb. 9),² während auf einem Bildteppich mit dem Noli-me-tangere-Motiv ein Orangenbaum den Ort der Gottesbegegnung auszeichnet.³ Als Herzog Philipp der Gute von Burgund (1393–1467) 1466 bei dem Tapisserieunternehmer Pasquier Grenier (gest. 1493) in Tournai zwei »chambres« – also Tapisserierien zur Bekleidung ganzer Räume – für seine Schwester Agnès de Bourbon und für seine Nichte Catherine de Clèves bestellte, sollte die eine Orangenbäume (»orangiers«), die andere Holzfäller (»bocherons«) zeigen.⁴ Zum Sujet der herzoglichen »chambre d'orangiers«, bestehend aus vier Wandteppichen, einer Bettgarnitur mit Decke, Himmel und Rücklaken, einer Bankauflage und der Abdeckung einer weiteren Liegestätte, hob Aby Warburg 1907 mit Blick auf den Genter Altar hervor, dass das Orangen-Motiv in Flandern zwar noch nicht aus eigenen Kulturen, wohl aber »durch Erinnerungsbilder an den Süden« bekannt sei und fügte hinzu: »und so mag es die herzogliche Herrenlaune gelockt haben, seine Bauern das geheimnisvolle Gewächs der Hesperiden resolut bearbeiten zu sehen.«⁵

Für die heutige Forschung steht die zentrale Rolle exotischer Tiere und Pflanzen bei der Ausbildung der als Abbeviatur aristokratischen Lebensstils zu lesenden Ikonographie der Herrschaftsgärten außer Zweifel, sodass die dargestellten Bitterorangen oder Pomeranzen, um die es sich bei den franko-flämischen »orangiers« wohl handelte,⁶ als fürstliches Statussymbol zu interpretieren sind.

Auch der Schauplatz des um 1515 in den südlichen Niederlanden entstandenen Meerwunder-Teppichs⁷ ist eine Kulturlandschaft mit Orangenbäumen, Blumen, Tieren, einer Felsenquelle und stattlichen Gebäuden im Hintergrund (Kat.Nr. 1.30). Kennzeichen der Zitrusfrüchte ist erneut die in bildlichen Darstellungen so oft hervorgehobene Gleichzeitigkeit von Blüte und Frucht (Kat. Nr. 1.30, Zweig mit Blüte und Frucht). Aber nicht Edelfrauen und Ritter, sondern Wilde Leute bevölkern das von einem Flechtzaun und einem Wasserlauf geschützte Refugium, das als Ort des Wohllebens jäh von einem Seeungeheuer in Gestalt eines gerüsteten Ritters mit halbem Fischleib gestört wird. Das fischschwänzige Misch-



*Kat. Nr. 1.30: Raub einer Wilden Frau durch ein Seeungeheuer (»Meerwunder«), anonym, südliche Niederlande, um 1515.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Archivfoto)*



*Kat. Nr. 1.30: Zweig mit Blüte
und Frucht, Detail aus dem
Meerwunder-Teppich, anonym,
südliche Niederlande, um 1515.
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum*



Kat. Nr. 1.30: Raub der Wilden Frau, Detail aus dem Meerwunder-Teppich, anonym, südliche Niederlande, um 1515. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

wesen, welches das »merewonder« (Meerwunder) oder den »wilden wazzerman« mittelalterlicher Texte verbildlicht,⁸ umklammert mit dem gepanzerten rechten Arm eine Wilde Frau, um sie zu entführen (Kat. Nr. 1.30, Raub der Wilden Frau). Mit erhobenem Schwert verteidigt der Eindringling seine Beute gegen die drohenden Keulen, die gespannten Bogen und erhobenen Schilde der Wilden Männer, während die Frauen gestenreich den Verlust der Gefährtin beklagen. Eine literarische Vorlage der Darstellung konnte bislang nicht benannt werden, jedoch handelt es sich um eine Umsetzung des in der antiken und in der nördlichen Überlieferung gleichermaßen bekannten Motivs des Frauenraubs durch ein Seeungeheuer, das auch Albrecht Dürers um 1498 entstandenem Meerwunder-Kupferstich zugrunde liegt.⁹

Der Meerwunder-Teppich steht inhaltlich, stilistisch und technisch in der Tradition franko-flämischer Garten- und Jagdteppiche und fußt wie jene auf der in der burgundischen Hofkultur ausgebildeten seigneurialen Ikonographie arkadischer Kultur- und Liebeslandschaften.¹⁰ Für ihre fürstlichen Auftraggeber waren die weiten Wälder, reichen Jagdgründe, fruchtbaren Vegetationen und herrschaftlichen Architekturen vielfältig einsetzbare Chiffren der eigenen Lebenswelt, der sich seit dem 15. Jahrhundert zunehmend auch die wohlhabenden städtischen Oberschichten annäherten. Die Stelle der adeligen Gesellschaft, die sich in jenen Landschaften aufhält, nehmen auf Bildteppichen häufig die aus der Dichtkunst und von höfischen Spielen vertrauten Wilden Leute ein, die in flämischen Tapisserieinventaren seit Beginn des 14. Jahrhunderts als »hommez sauvages« greifbar werden.¹¹ Die bis auf Gesicht, Brüste, Hände und Füße behaarten Wesen, in denen sich die Vorstellung antiker Satyrn und nördlicher Walddämonen mischt, haben ihre ursprüngliche Wildheit abgelegt. Bisweilen über dem Fellkleid prächtige Roben tragend, versetzen sie das menschliche Leben gleichsam in einen paradiesisch-unverbildeten Zustand, mit dem sie dem zeitgenössischen Betrachter Augenlust boten und zugleich facettenreich zur Selbstreflexion anregten (Kat. Nr. 1.30, Wilde Leute).¹² Auf dem Bildteppich des Germanischen Nationalmuseums setzt sich der Rollentausch fort, indem der »wilde wazzerman« nicht wie in anderen Darstellungen dieses Motivs als Mischwesen aus behaartem Wildmann und Fisch auftritt,¹³ sondern ein Ritter den Platz des Wilden Mannes einnimmt. Auf eine mögliche Überlagerung mit dem literarischen Enyas-Thema, bei dem der greise Ritter eine Jungfrau aus den Fängen eines Wilden Mannes befreit, verwies bereits Timothy Husband.¹⁴

Heinrich Göbel bestimmte den Teppich 1923 als Erzeugnis der flämischen Tapisseriestadt Tournai, und diese Zuordnung wurde von der späteren Literatur weitgehend übernommen.¹⁵ Die heutige Forschung steht jedoch einer derart konkreten Zuordnung innerhalb der südniederländischen Manufakturzentren zurückhaltend gegenüber, solange – wie auch in unserem Fall – ein archivalischer Nachweis für den Herstellungsort fehlt.¹⁶ Der Austausch zwischen den einzelnen Produktionsstätten war außerordentlich intensiv, und Kriterien für die stark arbeitsteilige Herstellung einer Tapisserie in einer bestimmten Manufaktur sind – zumal vor der Einführung von Stadt- und Webermarken seit dem 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts – kaum stichhaltig zu formulieren. Bereits bei den Vorlagen waren Über-

*Kat.Nr. 1.30: Wilde Leute,
Detail aus dem Meerwun-
der-Teppich, anonym, südli-
che Niederlande, um 1515.
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum*



nahmen und Modifikationen an der Tagesordnung, sodass nicht für jeden Auftrag von einem eigenen Künstlerentwurf auszugehen ist. Bestellungen und Vertrieb erfolgten über Unternehmer, die ihre Waren aus verschiedenen Städten bezogen und oft Niederlassungen an mehreren Orten unterhielten; eine in Aufträgen oder Rechnungen greifbare Stadt muss daher nicht zwangsläufig mit dem Herstellungsort einer Tapisserie übereinstimmen. Schließlich hatten qualitative und materialbezogene Eigenarten, die lange Zeit ebenfalls als regionale Stilmittel interpretiert wurden, ihre Ursachen nicht zuletzt im Budget, das der Auftraggeber zur Verfügung stellte.

Das Germanische Nationalmuseum erwarb die Tapisserie 1868 als »einen großen Teppich aus der Zeit Maximilians I., eine Scene aus dem Leben der Waldmenschen darstellend«. ¹⁷ Mit diesen Worten wurde der bedeutende Zuwachs der frühen Textilsammlung im Juli-Heft des »Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit« vorgestellt. Angaben zur Herkunft oder zum Auftraggeber des »Wildeleut-Teppichs«, den Göbel 1923 als »das schönste Exemplar dieser Art« bezeichnete, ¹⁸ sind nicht bekannt.

1 Kutschbach 1998. – Welzel 2000. – Grebe 2007, S. 225–248. – Tapisserien der genannten Gattungen u. a. bei Göbel 1923, Bd. 1, S. 281–284. – Ausst. Kat. Tournai 1970, Nr. 32, 34 mit Abb. – Cavallo 1993, S. 574–585, Nr. 49 a–d mit Abb. – Joubert 2002, S. 66–84, 101–103. – Rapp Buri/Stucky-Schürer 2001, S. 386–387.

2 Ausst. Kat. Tournai 1970, Nr. 14 mit Abb. – Joubert 2002, S. 101–103. – Hartkamp-Jonxis/Smit 2004, S. 47–49, Nr. 9 mit Abb.

3 Südliche Niederlande, 1500/1520, New York, The Metropolitan Museum of Art; dazu Cavallo 1993, S. 446–451 Nr. 30 mit Abb.

4 Soil 1892, S. 243, Nr. 64, 65 und S. 379–380. – Göbel 1923, Bd. 1, S. 252. – Rapp Buri/Stucky-Schürer 2001, S. 338, 387.

5 Warburg 1907, bes. S. 45.

6 Vgl. dazu den Beitrag zur botanischen Buchillustration von Johannes Pommeranz in diesem Band.

7 Anzeiger 1868, Sp. 233. – von Essenwein 1869, S. 18, Nr. G. 154. – Hampe 1896, S. 129, Nr. 814 und Taf. X. – Göbel 1923, Bd. 1, S. 284; Bd. 2, Abb. 249. – Bernheimer 1952, S. 41 und Abb. 30. – Ausst. Kat. Hamburg 1953, S. 29–30, Nr. 17 und Abb. 9. – Ausst. Kat. Hamburg 1963, S. 47–48 mit Abb. – Ausst. Kat. New York 1980, S. 198–199. – von Wilckens 1991, S. 290–292, Abb. 323.

8 Bernheimer 1952, S. 39–40. – Ausst. Kat. Hamburg 1953, S. 29–30, Nr. 17 und Abb. 9. – Ausst. Kat. New York 1980, S. 196–200, Nr. 59 und Abb. 133.

9 Schoch/Mende/Scherbaum 2001, S. 73–75, Nr. 21 mit Abb.

10 Zuletzt: Franke 2010,

S. 181–201, bes. S. 181.

11 Göbel 1923, Bd. 1, S. 247. – Hartkamp-Jonxis/Smit 2004, S. 42–45, Nr. 7a–b mit Abb.

12 Ausst. Kat. New York 1980. – Müller 1982. – von Wilckens 1995, S. 65–82. – Ott 1998, Sp. 120–121.

13 Beispiele in Ausst. Kat. New York 1980, S. 199–200 mit Abb.

14 Ausst. Kat. New York 1980, S. 67–71, Nr. 11 mit Abb., bes. S. 69 und S. 196–200, Nr. 59 mit Abb., bes. S. 198.

15 Göbel 1923, Bd. 1, S. 284; Bd. 2, Abb. 249. – Ausst. Kat. Hamburg 1953, S. 29–30, Nr. 17 und Abb. 9. – Ausst. Kat. Hamburg 1963, S. 47–48 mit Abb. – Ausst. Kat. New York 1980, S. 198–199. – von Wilckens 1991, S. 290–292, Abb. 323.

16 Joubert 2002, S. 9–11. – Franke 1997, bes. S. 127–130. – Rapp Buri/Stucky-Schürer 2001, S. 345.

Abb. 9: Orangenpflücker, Fragment einer Tapissérie, anonym, südliche Niederlande, um 1500/25. Amsterdam, Collection Rijksmuseum



17 Anzeiger 1868, Sp. 233. – Ohne Quellenangabe nennt Leonie von Wilckens (von Wilckens 1978, bes. S. 795) den Münchner Kunsthändler C.F. Spengel als Verkäufer des Teppichs, doch lässt sich dies weder anhand der Zugangsbücher noch der im Historischen Archiv des GNM vorhandenen Erwerbungsakten aus diesem Zeitraum verifizieren; vgl. GNM-Akten K. 8, Nr. 10, Kunst- und Altertumsammlung 1865–1868.

Zwar korrespondierte August von Essenwein 1868 mit Spengel in München über den Ankauf eines »Gobelin aus dem 15ten Jahrh.« (Brief vom 14. März 1868) sowie eines »altdeutschen Gobelin« (Brief vom 23. Mai 1868), doch gibt es keinen Hinweis, dass damit der Meerwunder-Teppich gemeint war.

18 Göbel 1923, Bd. 1, S. 284.