

MONSTRÖSE LIEBE. TRISTAN, ISOLDE UND DAS LEINENTUCH VON LÜBECK¹

Johannes Pommeranz

Unter dem reichen Textilbestand des St. Annen-Museums Lübeck befindet sich eine allgemein nach Norddeutschland lokalisierte und gemeinhin in die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts datierte Buntstickerei (Kat. 3.18). Sie wurde von Walter Mannowsky in die Literatur eingeführt und gehört zu den seltenen kunstgewerblichen Repräsentanten des Baum-Motivs im ausgehenden Mittelalter.² Die hohe Wertschätzung, die die mittelalterliche Gesellschaft Bildstickereien entgegenbrachte, wird bei der Betrachtung der Arbeit gleichsam spürbar.³ Das Leinentuch ist mit einem der Tristan-Legende entnommenen Bildmotiv überaus reich verziert. Es ist Teil des Danziger Paramentenschatzes, der zu den bedeutendsten Beständen mittelalterlicher Textilien in Deutschland zählt. Freilich mutet es heutzutage einigermaßen kurios an, ein eigentlich der Profankunst zuzurechnendes Werk – als spätmittelalterliches Relikt aus der Alltagswelt wäre es eine absolute Seltenheit – inmitten eines textilen Kirchenschatzes zu finden. Dennoch scheint dieser Sonderposten unter den Tüchern des Paramentenschatzes ursprünglich als Abdeckung eines Altars gedient zu haben. Die Zweiteilung des Tuchs in eine unbestickte aufliegende und bestickte herabfallende und damit verkleidende Hälfte, die eine scharfe Knickfalte noch unterstreicht, lässt hinsichtlich der Funktion des Tuchs keinen Zweifel zu. Es handelt sich um ein Substratorium.⁴

Die Abhängigkeit des „Baum-Motivs“ der Stickerei zu dem in der Parabel vom Mann im Abgrund aus dem Barlaam-Roman wurde von Jürgen W. Einhorn in seinem grundlegenden Beitrag zum Thema in Abrede gestellt und blieb seitdem unwidersprochen.⁵ Tatsächlich scheint die Verbindung zwischen der im irdischen Paradies spielenden Baumgartenszene und der vor dem Höllenrachen präsentierten Parabel vom Mann im Abgrund aber nicht zufällig, sondern durchaus direkt beeinflusst zu sein. Dafür sprechen sowohl formale als auch inhaltliche Gründe.

Die Bildstickerei

Das 115 cm in der Länge und 56 cm in der Breite messende Tuch blieb in Teilen unvollendet. Nicht bestickt wurden Isoldes rechte Gewandhälfte, Teile des umlaufenden Schriftbands sowie einzelne Pflanzen des Gartens. Die braune Vorzeichnung, als Konturlinie teils gestickt, ist hier deutlich sichtbar. Die schönen Stickereien sind in farbiger Seide und ein wenig Silberlahn-Gold ausgeführt. Es dominieren Rot, Blau und Grün, das altersbedingt in Teilen zu Blau mutiert. Auch wenn das Kolorit verblasst und die Nadelarbeit heute von pastelliger Farbigekeit ist, kann ihr Zustand durchaus als altersgemäß gut bezeichnet werden.

Zu sehen ist die sogenannte Baumgartenszene. Sie ist der tragischen Liebesgeschichte von Tristan und Isolde entnommen, die zu den wahrhaft europäischen Mittelalterromanen zu zählen ist und besonders in Frankreich vielfach rezipiert wurde. Im deutschen Sprachraum wurde der Stoff dank der Bearbeitungen des Braunschweiger Ministerialen Eilhart von Oberg (um 1180) sowie Gottfrieds von Straßburg

(um 1200/10) verbreitet.⁶ Aus der szenischen Abfolge der in ihrem Erzählverlauf immer mehr an Fahrt aufnehmenden Historie herausgelöst und als Einzelmotiv dargestellt, gewinnt die Baumgartenszene den Charakter einer Essenz. Die im 13. Jahrhundert einsetzende Illustrationsgeschichte belegt, dass sich das Motiv zu einem eigenständigen Bildtypus entwickelte.⁷ Als Schöpfung des 15. Jahrhunderts muss die Bildstickerei daher als spätes Beispiel innerhalb des ikonografischen Kanons der Szene angesehen werden. Verschiedene Ausfransungen in Bezug auf die Art der Darstellung sind darauf zurückzuführen, wie zu sehen sein wird.

Die Rollen im Geschehen sind von Beginn an klar verteilt, dennoch gibt es nicht nur Schwarz und Weiß, nicht nur Gut und Böse: Die Handlung der Baumgartenszene basiert auf den Zweifeln, die König Marke an der Treue seiner Gattin Isolde hegt. Er bricht deshalb mit seiner Gefolgschaft zur Jagd auf und lässt Tristan und Isolde am Hof in trügerischer Sicherheit zurück, da er den Zwerg Melot damit beauftragt hat, sie zu beschatten. Tatsächlich sieht dieser ein Paar im Garten, das er jedoch nicht identifizieren kann. Melot berichtet es dem König und beide reiten in der folgenden Nacht zum Garten, um herauszufinden, um wen es sich bei den Zweien wohl handeln mag.

In Ermangelung eines geeigneten Verstecks klettern sie auf einen nahe dem Brunnen stehenden Baum. Noch während Tristan am Brunnen auf Isolde wartet, bemerkt er das Spiegelbild der Beobachter im Quell. Als sich Isolde ihm nähert, bewegt er sich nicht vom Fleck, so dass Isolde ebenfalls stutzt und auf das Konterfei ihres Gatten im Brunnen aufmerksam wird. Listig fragt sie Tristan, warum er sie in eine derart kompromittierende Situation gebracht habe und schwört, dass sie keinen anderen liebe als Marke. Tristan bittet Isolde, dem König zu unterbreiten, dass er abreisen wolle, um dem Gerücht, sie stünden in einer Liebesbeziehung zueinander, ein Ende zu bereiten. Beide verlassen den Garten und Marke bereut seine Verdächtigungen.

Die Textvorlage wurde in der Bildstickerei wie folgt in Szene gesetzt: Der mit einer Krone ausgezeichnete König steht, von Zweigen mandelförmig umrahmt, im Baumwipfel. Er blickt auf die ebenfalls bekrönte Isolde und Tristan herab, die sich begehrlieh gegenüberstehen. Letzteren schmückt lediglich ein vegetabiler Kopfputz. Die Bekrönungen lassen keinen Zweifel darüber offen, wer zu wem gehört. Völlig entgegen der Textvorlage halten Tristan und Isolde Gaben mit ausladenden Gesten als äußere Zeichen ihrer Liebesbeziehung füreinander bereit.



Kat. 3.18 Tristan und Isolde, norddeutsch, 1. H. 15. Jh. Lübeck, St. Annenmuseum

Tristan streckt Isolde einen großen Ring entgegen, Isolde bietet ihm als Gegengabe ein pfeildurchbohrtes Herz an. Der für die Szene dramaturgisch wichtige, vom Mondlicht geworfene Schatten König Markes ist im Quell gut sichtbar. Die achsensymmetrisch aufgebaute Komposition bereichern zwei Hunde, die das Haupt des Königs anklaffen, das ein auf das Bassin reduzierter Brunnen widerspiegelt. Zu beiden Seiten der Vierbeiner stolzieren im kargen, formelhaft durch spärlichen Pflanzenwuchs angedeuteten Gärtlein Hirsch und Löwe, dessen Zunge drollig herausgestreckt ist. Sein Kopf mit zackig gezottelter Mähne wendet sich dem Betrachter zu. Die realistische Tierdarstellung steckt in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland noch in den Anfängen.

Begrenzt wird das Gartenterrain durch ein umlaufendes Schriftband. Durch diesen Rahmen wird dem Geschehen ein abgeschlossener Raum zugewiesen, in dem man unschwer als Schauplatz des beschriebenen Minnegeschehens einen Lustgarten erkennen kann. Die Inschrift in niederdeutscher Mundart überhöht das Geschehen allegorisch: „Ik soke truwe vnn vinde ir cleyne/nach ys id true dat ik meyne/vinde ik true ik wolde hef/lat dy des nicht vorsman/ik hebbe in rechtir leve gedan“ (Ich suche Aufrichtigkeit und finde ihrer nicht, und es ist auch nicht wahr, was ich meine. Finde ich Wahrheit, ich wollte sie festhalten (?), lass dir das nicht sauer werden. Ich habe in aufrichtiger Liebe gehandelt.)⁸

Ob der Roman Eilharts von Oberg oder der Gottfrieds von Straßburg der Baumgartenszene der Bildstickerei zugrundelag, ist letztlich nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Diese Unsicherheit ist dadurch bedingt, dass sich die beiden Erzählungen in den für deren Bildfindung maßgeblichen Details kaum unterscheiden. Beide erwähnen unisono als wesentliche Bestandteile der berühmten Szene einen Garten mit Brunnen, das Baumversteck von Zwerg und König sowie deren verräterische Schatten im Quell. Allerdings treffen sich Tristan und Isolde Eilhart zufolge unter einer Linde, während Gottfried von Straßburg beiläufig einen Ölbaum anführt. Das zierliche, spärliche Gehölz der Stickerei lässt keine Baumbestimmung zu, wohl aber die Blattform. Sie entspricht sehr viel eher den herzförmigen Blättern der Linde als dem länglich-ovalen Laubwerk des Olivenbaums. Daher soll hier vorgeschlagen werden, dass sich die Stickerei auf die Eilhartsche Fassung bezog.

Bereits Kohlhaussen notiert, dass in dieser Stickerei textunabhängig eigene Wege beschritten wurden.⁹ Tatsächlich geht ihre Darstellung deutlich über die Romanvorlage hinaus. Im Sinne des 15. Jahrhunderts als Minneszene weitergeführt, widerfährt der Baumgartenszene eine grundlegende Neuinterpretation.¹⁰ Isoldes Schriftband „ik hete Fryse“ sowie die geflügelten, offenbar als personifizierte Initialen eines Minnepaars verwandten „k“ und „r“ sind beredete Zeichen dieser persönlichen Zwecken dienenden Umdeutung, in der wir – frei nach Ott – wohl die „selbstidentifikatorische Zurüstung“ eines Bildmotivs erkennen können.¹¹ In diesem Fall lässt sich beobachten, dass Markes Kletterpartie zu einiger Verlegenheit Anlass gibt.

Der Barlaam-Roman und die Parabel vom Mann im Abgrund

Blicken wir aber zunächst auf den ikonografischen Kanon eines anderen Baum-Motivs, das als Konzentrat einer Legende auf eine ähnliche Erfolgsgeschichte wie die Baumgartenszene verweisen kann. Die Rede ist von der stark moralisierenden Parabel des Manns im Abgrund, der nach dem sprichwörtlichen Strohalm greift, um nicht in die Tiefe zu stürzen. Sie ist dem indischen Roman von Barlaam und Josaph entnommen, der im Abendland erst im 12. Jahrhundert mit der zweiten Übersetzung ins Lateinische seinen Durchbruch erlebte.

Für diese Fassung fand Peri die Bezeichnung Vulgat-Übersetzung, die sich in der Forschung durchsetzen sollte.¹² Der große Lotse in der Flut griechischer Textüberlieferung Robert Volk vermutet, dass die Vulgat-Fassung auf einen nicht erhaltenen griechischen Archetyp zurückgeht, den er Johannes Damascenus (ca. 675–749) zuschreibt, und zwar in der Modifikation A. Drei weitere Modifikationen sowie eine urtextnahe Fassung spielen dagegen für die abendländische Rezeption keine große Rolle. Glücklicherweise, muss man sagen, denn allein nach dieser einen Fassung entstanden eine Vielzahl lateinischer Epitome und eine nicht mehr zu überblickende Anzahl mittelalterlicher Barlaam-Versionen als volkssprachliche Bearbeitungen in verschiedensten europäischen Ländern, die die außergewöhnliche Erfolgs-

geschichte des Stoffes manifestieren.¹³ In Deutschland erreichte die Barlaam-Rezeption im 13. Jahrhundert vor allem als Folge des um 1225 entstandenen Prosaromans des Rudolf von Ems (1200–1254) einen ersten Höhepunkt.¹⁴ Darüber hinaus waren einzelne Lehrparabeln der Legende derart beliebt, dass sie in die verschiedensten Exempelsammlungen Aufnahme fanden, so dass es für die Generationen von Literaturhistorikern beschäftigende Textgeschichte neben den großen Romanfassungen ebenfalls die Exempelversionen¹⁵ mit ihren bisweilen kleinen Veränderungen zu berücksichtigen gilt.¹⁶

Worum geht es in dieser in der historischen byzantinischen Volksliteratur so fest verankerten Legende?¹⁷ Sie handelt von der Bekehrung des indischen Königssohns Joasaph zum Christentum durch den Eremiten Barlaam. Dieser führt ihn zu einem weltabgewandten Leben in der Einsiedelei und somit zu einem asketischen Dasein fern des Luxus' am Königshof. Der frühen noch im 1. Jahrhundert n. Chr. mit dem Apostel Thomas beginnenden Missionierung Indiens ist geschuldet, dass die ursprünglich buddhistische Legende im Abendland christianisiert wurde. Joasaphs Vater Abenner erhält die Prophezeiung, dass sein Sohn zum Christentum konvertieren wird. Alle Versuche des Königs, das zu verhindern, scheitern. Am Ende aber beschließt selbst Abenner sein Leben als frommer Einsiedler. Zentrales Ziel des Romans bleibt es, seine Leser auf den Weg zum richtigen Glauben zu führen.

Unter den Lehrparabeln der Barlaam-Legende gilt die Geschichte vom Mann im Abgrund als die wichtigste. Diese Einschätzung belegen die überkommenen Text-, aber auch die Bilddokumente. Byzantinische, osteuropäische und abendländische Bildzeugnisse datieren vom 11. bis ins 17. Jahrhundert und weisen die weiträumige Verbreitung und den langen Atem des Motivs nach, das im Mittelalter seine Blütezeit erlebte.¹⁸ Ein Blick in Einhorn's Katalog zeigt, wie heterogen die Bildfindungen ausfallen, wie unterschiedlich die Kompositionen geraten sind. Und es stellt sich die alte Frage nach den Verbindungen zwischen den Künsten, die man modern unter der Problematik der Text-Bild-Korrelation untersucht.

Die Zainersche Barlaam-Ausgabe von 1476

In Form einer Lehrparabel erzählt Barlaam dem Königssohn eine Allegorie auf das Leben. Nach der von Günther Zainer (1443–1478) in Augsburg verlegten, auf die lateinische Vulgat-Übersetzung fußenden deutschen Fassung von „Barlaam und Josephat“ aus dem Jahr 1476 flieht der Mensch vor einem Einhorn.¹⁹ Er fällt in einen tiefen Graben (tieff grüben) und weiß sich dennoch im letzten Moment vor dem sich auftuenden Abgrund zu retten. Mit seinen Händen bekommt er einen Strauch zu fassen (eyn kleyne büschlen von zweigen) und seine Zehen finden auf einem Rasenstück (wasen) Halt. Als er aufsieht, erblickt er eine schwarze und eine weiße Maus, die an den Wurzeln des Buschs nagen. Den feuerspeienden Drachen in der Tiefe der Höhle nimmt er ebenso wahr, wie die vier Schlangen, die an dem Rasenstück zu seinen Füßen fressen. Wieder aufblickend, bemerkt er den Honig, der von den Ästen des Buschs direkt auf seine Zunge tropft, und sofort vergisst er alle Gefahren, die ihn umgeben.

In der anschließenden Allegorese in Form einer „Moralisatio“ erklärt der Eremit dem Königssohn das Beschriebene. Danach bedeutet das Einhorn den Tod, die tiefe Grube die verderbte Welt, der Busch, an dem unaufhörlich die Mäuse als Personifikationen von Tag und Nacht nagen, unsere Lebenszeit. Die Schlangen stehen für die vier Elemente Wasser, Feuer, Luft und Erde, aus denen der Körper des Menschen geformt ist. Sie befinden sich aber nur im Gleichgewicht, wenn der Mensch an ihnen nicht mehr besitzt, als er haben soll. Andernfalls stürzt sich der Mensch ins Verderben („so vellt der wasen das ist des menschē leib“). Der Drache symbolisiert die Hölle und den Höllenrachen („dem dracken das ist der hell in ir mau“). Dort verzehrt Finsternis und ewiges Leid alle, die den weltlichen Gelüsten verfallen sind.

Der die Lehrparabel einleitende Holzschnitt der Inkunabel, der offenbar früher vom Holzstock abgezogen wurde als das Exemplar aus Stockholm,²⁰ ist in drei Abschnitte unterteilt (Kat. 3.19). Wir sehen rechts Barlaam und Joasaph auf einer Bank mit hochgezogener Rückenlehne sitzen. Der Königssohn, mit seinen Blicken Barlaams Zeigegestus folgend, schaut auf den in der Bildmitte dargestellten Mann im Abgrund, der auf seiner Flucht vor dem am linken oberen Bildrand positionierten Einhorn vom Re-

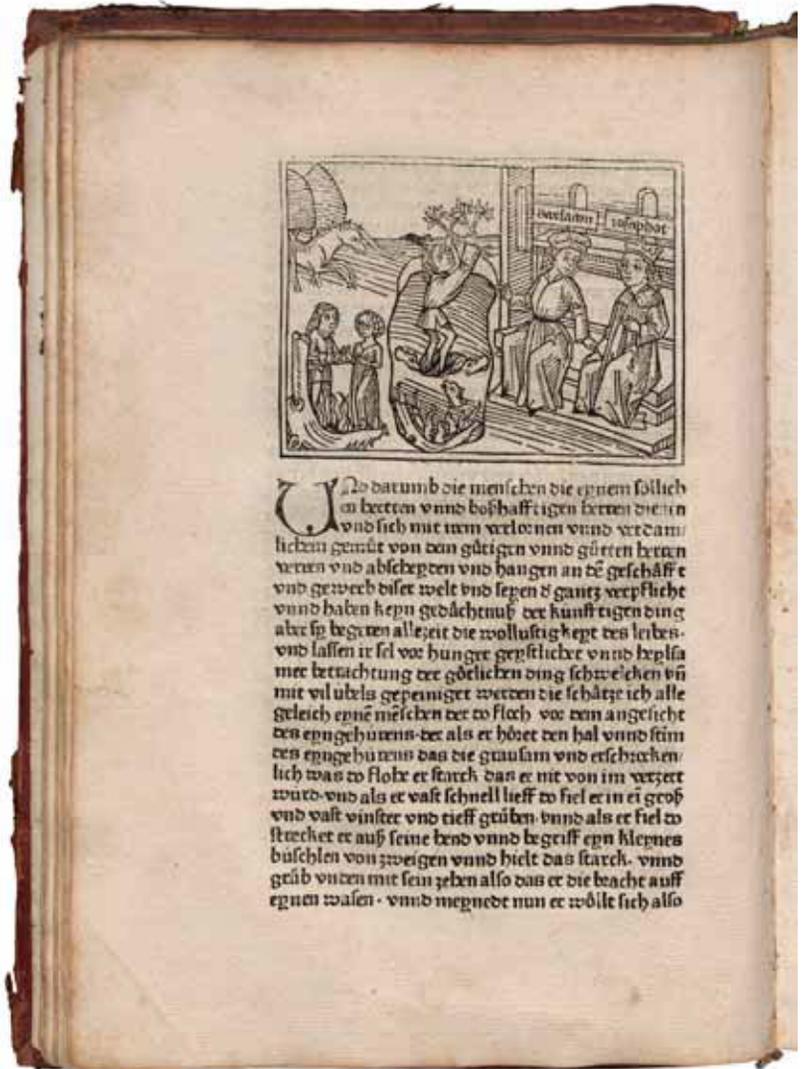
Kat. 3.19 Parabel vom Mann im
 Abgrund. In Hie vahet an eyn gar
 loblich vnnnd heylsam ...
 cronica, um 1476, fol. 22v.
 München, Bayerische Staatsbibliothek

gen in die Traufe gekommen zu sein scheint. Gemäß der Textvorlage nagen eine schwarze Maus links und eine weiße rechts vom Busch an dessen Wurzeln. Drei Schlangen lugen aus der Grubenwand hervor und fressen an dem Rasenstück, auf dem der Mensch steht. Unter ihm füllt ein weit aufgerissener, feuer-speiender Höllenrachen den Grubengrund. Die im Text erwähnte vierte Schlange und der von den Zweigen tropfende Honig erfahren keine bildliche Umsetzung.

Außerhalb des Romangeschehens bewegt sich dagegen die am linken Bildrand wiedergegebene Szene mit einem sich zugewandten Paar. Der Mann umfasst mit seiner Linken den rechten Unterarm der Frau und hält in seiner Rechten wohl ein kleines Geschenk. Ihre geöffnete Hand macht deutlich, dass sie bereit ist, dieses Zeichen seines Minnewerbens anzunehmen. Diese tragische Übereinkunft führt das Paar gleichsam in die Hölle, die in der bekannten Weise ein aufgerissenes Drachenmaul zu versinnbildlichen hilft. Einhorn betont, dass die Wiedergabe der Gesprächssituation zwischen Barlaam und Joasaph den Holzschnitt unter den westlichen Bildzeugnissen einzigartig macht.²¹ Es ist aber vor allem die Motiverweiterung in Form des zur Hölle fahrenden Liebespaares, die den Holzschnitt so besonders erscheinen lässt.

Das ehemalige Domkanzelrelief in Ferrara

Großer Beliebtheit erfreute sich seit den Anfängen dieses Bildtypus' aber auch das Baum-Motiv. Vor dem Sturz in den Abgrund rettet sich der Mensch in dieser Darstellungsvariante, indem er auf einen Baum springt oder auf ihn klettert. Diesen Typus repräsentiert eine 1402 datierte Renner-Handschrift aus Leiden (Kat. 3.20): Die Miniatur mit der Darstellung vom Mann im Abgrund wird von einem Einhorn dominiert, das dem Sünder, seiner Funktion als emblematische Figur des strafenden Christentums Rechnung tragend, jedwede Rückzugsmöglichkeit versperrt. Der Fluch der Ausweglosigkeit lastet auf der





Kat. 3.20 Werkstatt Michael Althaymers: Parabel vom Mann im Abgrund. In Hugo von Trimberg: Der Renner, 1402, fol. 246r. Leiden, Universitätsbibliothek



Kat. 3.21 Maestro Ventura zugeschr.: Parabel vom Einhorn (Allegorie auf das Leben), um 1240/50. Ferrara, Museo della Cattedrale

Szene. Denn im als Wasserstelle dargestellten Abgrund lauern beutegierig eine Schlange und ein Drache, der mit dem mythischen Leviathan gleichgesetzt wurde.²² Der Fall auf einen Baum als eine weitere Variation der vergeblichen Rettungstat ist kaum weniger dramatisch als die Darstellung des Menschen im Abgrund, an einem Strauch hängend. Besonders anschaulich führt ein ehemaliges Domkanzelrelief aus Ferrara dem Betrachter vor Augen, wie extrem schwankend und somit gefährdet das Leben des Menschen ist (Kat. 3.21). Für dieses Beispiel des Bildtypus' schlug Francesco Gandolfo als Entstehungszeit 1240/50 und eine campionesische Werkstatt für die Bildhauerarbeit vor. Diese Ansicht war gemeinhin akzeptiert.²³ Neuerdings vermutet man, dass Maestro Ventura aus Campione d'Italia die Erzählung in Stein bannte, der nachweislich bis 1237 in Bologna tätig war.²⁴ Das in vizentinischen Kalkstein gemeißelte Werk ist Teil einer ganzen Serie, die die 1515 neu errichtete Domkanzel bis 1716 verzierte.²⁵ Wie selten das Motiv als Bildhauerarbeit ausgeführt wurde, verdeutlicht der Umstand, dass sich aus dem gesamten italienischen Mittelalter nur zwei weitere Reliefs mit dem Thema erhalten haben.²⁶

Die von einem rechteckigen Profil eingerahmte Szene ist auf einen Blick zu erfassen. Der Mensch steht in den Astgabeln zweier sich überkreuzender Bäume und hält sich mit seiner Rechten in der Baumkrone fest, die bereits bedenklich zum Abgrund hin nachgibt. Sein Blick ist voller Sorge gen Himmel auf ein Einhorn gerichtet, das bedrohlich auf ihn herabschaut. Es steht auf einem brückenartigen Band mit der sprechenden Inschrift „UNICORNIS ISTE INSEQUITUR ANIMAS HOMINUM“ (Dieses Einhorn verfolgt die Seelen der Menschen). Dieser kompositionelle Zug ist in zweierlei Hinsicht besonders. Zum einen besticht das Flachrelief durch den lebhaft empfundenen Kontrast zwischen dem in sich ruhenden, beobachtenden Einhorn und dem Schwankenden und damit große Teile des Bildfelds in Bewegung setzenden Menschen. Der zweite bemerkenswerte Aspekt ist die szenische Auffassung. Der Bildhauer löst das Problem, einen Sturz darstellen zu müssen, indem er das Einhorn im oberen Teil des Bildfelds auf einer angedeuteten Brücke positioniert und den Menschen darunter. Sein Fall von der Brücke in die Bäume ist somit gleichermaßen impliziert. Die weiteren Bildelemente sind bekannt. Zwei Ratten nagen kräftig an den Stämmen, zwischen denen ein feuerspeiender Drache bereits hervorlugt. Es fehlen entgegen der Textüberlieferung die vier Schlangen sowie der Hinweis auf die weltlichen Gelüste in Form des tropfenden Honigs.

Von der intensiven deutschen Barlaam-Forschung blieben bislang zwei italienische Fresken mit der Parabel vom Mann im Abgrund unberücksichtigt, die deshalb kurz erwähnt werden sollen. In Rom-Laurentina hat sich in der Abbazia delle Tre Fontane ein Wandbild erhalten, das ehemals im Dormitorium des Klosters angebracht war und heute im dortigen der Pförtnerloge angeschlossenen Museum zu sehen ist (Abb. 1). Leider hat das Barlaam-Fresko durch seine Schadhaftheit viel von seiner ursprünglichen Wirkung verloren. Einzelheiten wie der feuerspeiende Drache, das Einhorn und der Mann im Baum sind nur noch vage zu erkennen. Die „Ruota di Barlaam“ des ehemaligen Palazzo Bandinelli, Sala di Aristotele, im nahe Siena gelegenen Asciano (Schmalwand) als zweites Beispiel wurde ausführlich von Maria Monica Donato in zwei Publikationen behandelt. Zu Recht betont Donato die Einzigartigkeit dieser Barlaam-Szene, die speichenförmig von acht Herrschern umgeben ist. Alle starben eines gewaltsamen Todes. Das Barlaam-Feld wird von einer Umschrift begleitet. Sie lautet: „HIC. EST. OMNIS. HOMO. DECIEPTUS. AB ARBORE. MUNDO.“ (Dies ist der durch den Weltenbaum getäuschte Mensch).²⁷

Einhorn erklärt das Baum-Motiv mit der byzantinischen Darstellungstradition: „Die Baumbesteigung ist [...] – gegen den Text – bereits in Miniaturen der griechischen Historia-Handschriften dargestellt.“²⁸ Diese Aussage blieb in der deutschen Barlaam-Forschung bis heute zu Unrecht unwidersprochen.²⁹ Zunächst sei an dieser Stelle vorgeschlagen, die Baum-Motiv-Gruppe um einen Bildtyp zu erweitern und somit weiter zu unterteilen. Denn im Zuge seiner jahrhundertewährenden Flucht fällt Barlaam auch in den Baum hinein.³⁰ Für die szenische Auffassung der Komposition hat dies zur Konsequenz, dass das Einhorn oberhalb des Menschen zu stehen kommt.

Diese Unterscheidung ist aus folgendem Grund bedeutsam: Cisalpin ist seit langem ein italienischer Volgare-Text in einer Kopie des 15. Jahrhunderts bekannt, der diese Variante des Baummotivs erklären hilft. Er wurde von Antonio Muñoz in die Forschung eingeführt.³¹ Der Sturz auf der Flucht vor dem Einhorn wird wie folgt beschrieben: „Et in mentre che

Abb. 1 Fresko im Klausurbereich, Kloster Tre Fontane, um 1300, Rom-Laurentina





Abb.2 Lebensbaum,
2. H. 14. Jh. St. Laurentius-Kirche,
Bischoffingen

cadeva distendendo le mani prese un picciolo arbuscello et tennelo fortemente et tenendo li piede et formandoli in qualche parte come poteva, gli pareva che per innanze dovessi stare in pace et stabilitadi.“³² Im Moment des Falls greift der Mensch dieser Textfassung zufolge nach einem Bäumchen (arbuscello) und nicht nach einem Busch, um sich gut darin festzuhalten. Und noch ein zweiter Hinweis auf einen rettenden Baum findet sich im weiteren Verlauf des Texts bei der Schlangen-Passage. Denn der Mensch blickt von einem Baumstamm (troncho) und nicht von einer Grasnarbe aus auf die vier Schlangen herab: „Et rguardando questo humo et troncho sopra el quale elli teneva li piedi vide che n’esciva li capi di quattro aspidi.“³³ Dieser späte Volgare-Text kann dem campionesischen Meister nicht als Quelle für das Domkanzelrelief in Ferrara gedient haben kann. Dennoch scheint es plausibel, dass auch das Baummotiv auf eine literarische Vorlage zurückgeht und somit mitnichten eine Erfindung der Künstler ist.

Der Mann im Abgrund als Mann ohne Hoffnung

Die Ausweglosigkeit der Situation dieses zum Zweck der christlichen Belehrung instrumentalisierten Gleichnisses hat offenbar nicht jedem Theologen gefallen. Tatsächlich schlägt eine englische und die deutsch-niederländische Redaktion I der Gesta Romanorum bei der Parabel einen Sonderweg ein und weist den Gläubigen auf einen möglichen Ausweg aus dieser schier hoffnungslosen Lage hin: „Als ihm aber ein Freund eine Leiter hinhielt, um ihm herauszuhelfen, hieß er ihn warten, von der Honigsüße berauscht, und stürzte, als der Baum fiel, in den Schlund des Drachen, der in den Pfuhl hinabkroch und ihn verschlang [...] der Freund ist Christus oder der Prediger; die Leiter ist die Buße – wenn der Mensch es aufschiebt, ihr beizupflichten, verliert er sofort das Leben und stürzt in den Rachen des Teufels.“³⁴ Die Moralisation zeigt somit den Weg der Buße als Weg zum ewigen Leben auf.

Diese Variante der Parabel mit einer Leiter als Rettung findet in der bildenden Kunst indes keine Entsprechung, zumindest sind keine Beispiele bekannt. Allerdings wurde in diesem Zusammenhang zu Recht auf das Wandbild der evangelischen Dorfkirche in Bischoffingen am Kaiserstuhl hingewiesen, dass gemeinhin in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert wird (Abb. 2).³⁵ Nahezu feierlich wirkt der Erzählton des Freskos, der in Anbetracht des packenden Geschehens allerdings unangebracht erscheint. Das Wandbild zeigt in großformatiger Darstellung einen jungen Mann in einem als „die Welt“ bezeichneten Baum stehen, auf den er vor dem Tod bringenden und mit „angest“ überschriebenen Einhorn geflohen ist. Als ob dieser Gefahrenhinweis nicht schon genügte, lauert auf der anderen Seite des Baums der Tod, der kaum weniger bedrohlich einen Sarg auf seinem Rücken mit sich führt. Die Tracht und der Falke auf seiner Rechten weisen den Jüngling als Mitglied der höfischen Gesellschaft aus. Über ihm stehen rechts ein Teufel und links ein Engel im Geäst, Christus als Weltenrichter in der Baumkrone schließt die Komposition nach oben hin ab. Diese Zutaten sind ohne Vergleich mit allen anderen bekannt gewordenen Beispielen der Parabel und im Übrigen auch ohne Textvorlage. Die Nähe des Freskos zu Darstellungen des liberum arbitrium, des freien Willens, ist offensichtlich, die von Einhorn gezogene Verbindung des Bischoffinger Wandbilds zum literarisch vorgebildeten Leiter-Motiv bleibt dagegen vage.³⁶

Weitere motivische Überlagerungen hingegen bestehen zu Darstellungen des Lebensbaums, die hier insbesondere durch die Kleidung des jugendlichen Protagonisten eine ganz eigene Richtung aufnehmen. Er trägt als äußeres Zeichen seiner Torheit ein Mi-Parti-Kostüm, das durch Schnabelschuhe in charakteristischer Weise ergänzt wird. Nach Psalm 52 ist ein Narr, wer Gott verleugnet. Gerade im Spätmittelalter steht daher dessen Nähe zu Tod und Teufel in enger Verbindung zum Vanitas-Gedanken, den die ab 1348 in Europa auftretenden schweren Pestwellen stets erneut befeuerten. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass aus dem benachbarten Säckingen ein noch heute gepflegter Brauch bekannt ist, während der Fastnacht einen Narrenbaum aufzustellen. Diese Tradition hat allerdings keine sehr alte Geschichte, da sie erst für die Zeit um 1860 erstmals bezeugt ist.³⁷

Überhaupt hatte das Thema der Angst im Spätmittelalter seine große Zeit, als von der Kirche geschürte Sorgen um das Seelenheil der Gläubigen die treuesten Begleiter des Menschen waren. Die ausgemalten Schrecken konnten gar nicht groß genug sein, sie waren monströs. In der Text- und Bildgeschichte der Parabel vom Mann im Abgrund zeigt sich diese Tendenz zu gesteigertem Entsetzen in einem kleinen, aber gleichermaßen sprechenden Detail, auf das erstmals der Literaturhistoriker Letterio di Francia im Zuge seiner Textanalyse der Rezeptionsgeschichte der Parabel aufmerksam machte.³⁸ Waren es nach der ersten lateinischen Textfassung noch „duo mures“, also zwei Mäuse, die am Wurzelwerk nagten, verlieh Odo de Ceritona (1180–1246) in seiner um 1220 entstandenen Novellensammlung dem Geschehen zusätzliche Brisanz. Er spricht in seiner 138. Parabel „De quodam unicorni et quodam homine“ von „due bestie, una alba et alia nigra“ (zwei Bestien, die eine weiß, die andere schwarz), die den Lebensbaum fällen, ohne das Wesen der Bestien näher zu definieren.³⁹ Damit wurde den künstlerischen Interpreten der Schrift die Tür bei der Tierauswahl ein Stück weit geöffnet. Das vielleicht sprechendste Beispiel dieser gesteigerten Dramatik Rechnung tragenden Neubewertung befindet sich in Saint-Jean, Joigny. Es ist die einzige bekannte französische Bildhauerarbeit des Mittelalters, die die Parabel verbildlicht (Abb. 3). Ein Relief, das die obere Schmalseite des Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen Grabmals der Adelaide de la Champagne bekleidet, zeigt zwei Drachen, wie sie den Lebensstamm geradezu roden.⁴⁰ Die Verbindung gerade dieses Motivs mit einem Grabmal könnte kaum sinnfälliger gewählt sein.

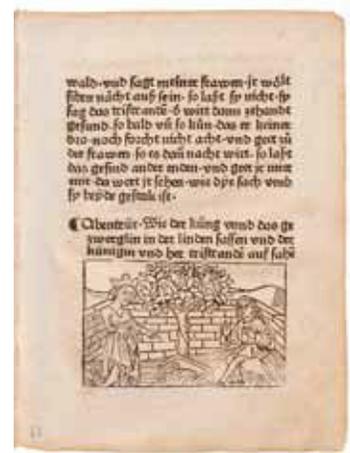


Abb. 3 Barlaam-Szene auf dem Grabmal der Adelaide de la Champagne, Mitte 13. Jh. St. Jean, Joigny

Abb. 4 Baumgartenszene. In Tristan und Isolde, 1484, fol. 67r. Berlin, Staatsbibliothek

Einflüsse auf die Bildstickerei

Augsburg hatte sich im Verlauf der Inkunabelzeit zusehends als verlegerisches Zentrum für illustrierte Volksausgaben von Prosaromanen etabliert, die im 15. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebten. Als deutscher Erstdruck, der gleichwohl ein später Überlieferungszeuge der Bearbeitung Gottfrieds von Straßburg ist, erschien „Tristan“ 1484 in der Fuggerstadt bei Anton Sorg (tätig 1450–1493). Die spärlich ausgestattete Darstellung der Baumgarten-Szene kann trotz ihrer nur wenige Zentimeter messenden Größe als weitgehend charakteristisch für den Bildtypus angesehen werden (Abb. 4). Der Holzschnitt zeigt ein durch eine Mauer im Bildhintergrund begrenztes Gartenareal.⁴¹ Zwerg und König sind als Brustbilder wiedergegebenen und verstecken sich, ihrer spionierenden Tätigkeit durchaus angemessen, im Baum. Am Brunnen stehen Tristan und Isolde und blicken auf das verräterische Wasser, allerdings ohne dass sie die Spiegelbilder der Verschwörer darin entdecken könnten – sie fehlen schlicht.

Selbst wenn man die spätmittelalterlichen Darstellungen der Baumgartenszene, die zum festen Kanon eines jeden Tristanzyklus' gehört und den bezeichnenden Charakter eines unverwechselbaren Unterscheidungselements hat, insgesamt überblickt, sticht die Sonderstellung ins Auge, die die Bildstickerei aus dem Danziger Paramentenschatz im ikonografischen Kanon des Motivs einnimmt. Sie ist aus der Bildtradition heraus nicht erklärbar. Denn gemeinhin zeichnet das Thema aus, dass lediglich die Handlung dargestellt wird, und zwar ohne Erläuterungen im Sinne einer Allegorese, wie die Schriftbänder der Textliebe sie jedoch liefert. Es kommt hinzu, dass keine der bekannten Textvorlagen einen Löwen erwähnt.⁴² Tatsächlich ist ferner kein anderes Beispiel der Baumgartenszene bekannt, das König Marke ähnlich aufgerichtet in seinem Versteck zeigt. Und noch ein anderes Detail der Komposition gibt zu denken: Als tierische Begleiter von Tristan und Isolde finden sich verschiedentlich Hund und Falke attributiv dargestellt, allerdings nie gegenständig, den Brunnen mit König Markes Spiegelbild flankierend.⁴³

Dagegen bieten die Darstellungen der Parabel vom Mann im Abgrund zahlreiche Berührungspunkte. Entgegen Einhorn ist daher anzunehmen, dass sehr wohl eine direkte Beeinflussung der Tristanschen Baumgartenszene der Bildstickerei durch den Bildtypus der Parabel vom Mann im Abgrund vorliegt.⁴⁴

Die Motive sind verwandt, die Bedeutung auch. Es ist nicht nur die vergleichbare Position unter dem Baum von Abgrund auf der einen und Brunnen auf der anderen Seite. Mutiert in der Lehrparabel der Abgrund durch den Drachen zum Höllentor, wird in der Baumgartenszene der Bezug zum Teufel durch die begleitende Textpassage offenbar: „Ich wêne in sîn geselle hûf, Satanâs der tûfel; ich bin des ân zwîfel, er hûb in sicherlîche, wan her will sîn rîche mit im hân gemeine. wie mochte er in dan alleine ûf den bôm stîgen lâzen.“ (Ich glaube sein Freund, Satan der Teufel, half ihm; ich zweifle daran nicht, er hat ihn sicher hinaufgehoben, denn er möchte sein Reich mit ihm zusammen besitzen. Wie könnte er ihn dann allein auf den Baum steigen lassen?)⁴⁵

Monströse Liebe

Das textile Kunstwerk wurde eindeutig für den kirchlichen Gebrauch gearbeitet, und doch ist es im öffentlichen Raum kaum vorstellbar – und zwar deshalb, weil der König in der Bildstickerei vom Richter zum Opfer mutiert. Marke war als Spion schon immer Täter und als hintergangener Ehemann zugleich Betrogener. Doch als König ist er oberster Hüter des Rechtssystems seines Reichs. Indem die Darstellung die Ordnung des Fleisches, die die Minnelehre als ihr ureigenstes Gebiet konstituiert hat, über die durch König Marke vertretene Gerichtsbarkeit der Norm setzt, verschieben sich die Machtverhältnisse. Auf der Stickerei nimmt der in ganzer Größe aufrecht stehend dargestellte Marke keinen versteckten Beobachtungsposten mehr ein. Wie vom Präsentierteller aus beobachtet er das Geschehen. Sein literarisch und bildlich überliefertes Versteckspiel wird nicht durch verstohlene Blicke von Tristan und Isolde auf seinen Schatten im Quell und verhaltene Zeigegesten auf das Konterfei enttarnt, sondern durch kläffende Hunde. Diese offensichtlichste unter allen möglichen Arten von Enttarnung kommt einer Demaskierung des Königs gleich. Tristan und Isolde führen hingegen ihr Minnewerben trotz der Warnsignale der Hunde unbeeindruckt, als allgemeinste, ja alltäglichste Verhaltensweise fort. Sie bekennen sich vor dem König zu ihrer Liebe. Sie führen sie König Marke auf seinem Hochsitz geradezu vor Augen, er wird in dem neu gesetzten Bezugsrahmen ihr umzingelter Zeuge.

Die großartige, da tragische Liebe von Tristan und Isolde bewegte sich zu allen Zeiten ihrer Rezeption in gebührendem Abstand zu geltenden Verhaltensnormen. Doch durchbrach sie diese in der bildlichen Umsetzung der Baumgartenszene, Flaggschiff unter allen Einzelepisoden der Mär, auf allen bekannt gewordenen, in die Zeit vor 1400 zu datierenden Darstellungen nie. Die Bildstickerei ist ein Zeitzeuge ihrer bedeutungsvollen Abwandlung. Nicht mehr der Verstand mittels List und Gegenlist bestimmt das Handeln der Protagonisten, sondern die Liebe. Sie übernimmt das ikonografische Bedeutungsruder der Szene. Die Liebe macht das Durcheinander der Gefühle zu ihrem Schlachtfeld mit Marke als Opfer. In ihrer gefühlten Intensität, ihrem verursachenden Leid, in ihrem böartigen Ernst und ihrer systemischen Bedrohlichkeit ist sie monströs.

Halten wir fest, dass sich Tristan und Isolde auf diesem Bildzeugen außerhalb der Konformität der mittelalterlichen Gesellschaft bewegen, weil sie ihre Liebe vor Marke als Repräsentanten seines Königreichs öffentlich machen. Durch dieses Coming-out befreit sich Tristan von einer großen Last, seiner Todesangst, von der die literarische Vorlage noch zeugt. Nachdem er Marke entdeckt hat, murmelt Tristan die schweren Worte: „nû mûz ich leidir tôd sîn.“⁴⁶ Wie anders ist die Aura der Bildstickerei. Von Todesangst keine Spur. Seine Liebe zu Isolde lässt ihn sie überwinden, gemäß dem Sinnspruch „Amor vincit omnia“. Der im Spätmittelalter zunehmend um sich greifende und mittels kunstgewerblicher Objekte des täglichen Bedarfs in die privaten Kammern und Gemächer einziehende Gedanke zeigt sich auf der Textilie in seiner reinsten Form. Und ganz offenbar kann im kirchlichen Umfeld Liebe keine Sünde sein, wie der Bildschmuck dieses Substratoriums offenbart. Denn das Mittelalter sah in der Liebe den Zentralbegriff allen christlichen Lebens. Der Glaube trat erst mit Luther hinzu.

Textile Quellen des Löwe-Hirsch-Motivs

Wir konnten feststellen, dass in der Bildstickerei die Baumgartenszene fest mit Elementen der Parabel vom Mann im Abgrund verwoben und ohne Kenntnis dieses Bildtypus' nicht vorstellbar ist. Freilich kann die Parabel vom Mann im Abgrund nicht die Bildmotive des Hirschen und des Löwen erklären. Es soll in diesem Zusammenhang daher auf einen dritten Überlieferungsstrang aufmerksam gemacht werden, auf den die textile Komposition augenscheinlich zurückgreift. Sie ist gattungsspezifischer Natur, denn für derartige Staffage ist sich die Textilkunst eigene Quelle.

Darstellungen von Tieren in Tondi, die im unendlichen Rapport die Fläche von Stoffen gliedern, finden sich in der europäischen Textilkunst des 12. bis 14. Jahrhunderts zuhauf. Sie sind derart weit verbreitet, dass anhand der Tierbilder, oft der einzige Zierrat der Objekte, die Herkunft nicht bestimmt werden kann. So konnte ein aus dem 13. Jahrhundert stammendes Gewebefragment des Deutschen Textilmuseums Krefeld mit Wolf, Hirsch und aufsteigendem Löwen in Medaillons bis heute noch nicht schlüssig lokalisiert werden (Abb. 5).⁴⁷ Freilich sind es insbesondere italienische Diasper-Gewebe des 14. Jahrhunderts, die vom gegenständigen beziehungsweise dorsalen Miteinander von Hirsch und Löwe zeugen.⁴⁸ Anzunehmen bleibt, dass das Löwenthema über byzantinische Vorbilder wegen seiner besonderen Bedeutung für die Lagunenstadt zunächst überwiegend nach Venedig und von dort aus seinen Siegeszug durch Italien und schließlich Europa antrat.⁴⁹ Klar und deutlich tritt hingegen die Minneabsicht der Komposition durch die Zuordnung der in Bewegung dargestellten Tiere hervor. Tristan ist der Jäger, Isolde die Beute.



Fazit

Es zeigt sich, dass das Baum-Motiv der Parabel vom Mann im Abgrund wohl mit dem Text entstanden ist. Es ist ferner im Laufe dieser Untersuchung deutlich geworden, dass die Komposition der Bildstickerei vom Bildtypus der Parabel vom Mann im Abgrund entscheidende Elemente übernommen und in einen neuen Zusammenhang gestellt hat. Leicht waren die Bildelemente der Allegorien gegeneinander auszutauschen, da sich beide Kompositionen nicht selten achsensymmetrisch um einen mittig positionierten Baum szenisch entwickeln. Für die Stickerei wurde offensichtlich nicht nur komponiert, sondern aus verschiedensten Bildquellen kombiniert. Inhaltlich bleibt festzuhalten, dass die für den kirchlichen Gebrauch bestimmte Stickerei die Baumgartenszene mit Tristan und Isolde im Sinne des „Amor vincit omnia“-Gedankens neu interpretiert hat. Die Stickerei wird in ihrer sanften Materialität des Leinentuchs zu einem sichtbaren Zeugnis von Liebe; Intimität wird somit öffentlich.

Ein letzter Gedanke zur Verbindung der vorgestellten Objekte: Der didaktische Holzschnitt des Zainerdrucks antwortet, er antwortet auf die Darstellung der Bildstickerei. Wir erinnern uns an das am linken Bildrand dargestellte Minnepaar (Kat. 3.19). Der Betrachter der Szene sieht, dass Liebe unter bestimmten Umständen direkt in die Hölle führen kann. Er wird somit gewarnt, seinem Liebesstreben allzu sorglos nachzugeben. Es ist offensichtlich, dass diese druckgrafische Darstellung von einem ganz anderen Geist als die vorgestellte Textile zeugt. Sie ist nichts anderes als eine vernichtende Antwort auf den „Amor vincit omnia“-Gedanken, wie er beispielhaft in der Bildstickerei zum Ausdruck kommt.

Abb.5 Mittelalterliche Goldstickerei, 13. Jh. Krefeld, Deutsches Textilmuseum

- 1** Der Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, danke ich für ein 2013 gewährtes Museumstipendium herzlich, das die nachstehende Untersuchung ermöglichte.
- 2** Mannowsky 1932-1938, hier Bd. 4, 1933, S. 42, Nr. 357 und Taf. 172, gibt als alte Inventarnummer 264 an. Vgl. ferner Einhorn 1972, S. 405, Anm. 86, der es fälschlicherweise als Bestand des Germanischen Nationalmuseums aufführt. Die von Einhorn angekündigte Arbeit von Doris Fouquet erschien 1973 unter dem Titel „Die Baumgartenszene des Tristan in der mittelalterlichen Kunst und Literatur“, vgl. Fouquet 1973, S. 364-365 und Ott 1975, S. 155, Nr. 23. Kurz erwähnt wird die Bildstickerei von Kohlhaussen 1963, S. 61.
- 3** Aktuelle Forschungen über mittelalterliche Stickereien richten ihren Fokus zunehmend auf Herstellungsaspekte und Handelsaufkommen, vgl. Bergemann/Stauffer 2010.
- 4** Der Danziger Paramentenschatz kam auf Betreiben von Oberkonsistorialrat D. Gerhard Gülzow (1904-1980) in den Wirren der Nachkriegszeit zunächst in die Lübecker Marienkirche. Er wird heute im St. Annen-Museum, Lübeck als Depositum der Evangelischen Kirche in Deutschland verwahrt (freundliche Auskunft von Bettina Zöller-Stock).
- 5** Einhorn 1972, S. 405.
- 6** Eilhart von Oberg/Lichtenstein 1877, nach der Bearbeitung D. Die Baumgartenszene ebd. S. 163-169, Vers 3460-3624; zur Problematik der Überlieferung der Eilhart-Fassungen vgl. Küenzlen 2010, S. 45, Anm. 1. Zur Überlieferungsgeschichte der Tristan und Isolde-Legende vgl. Gottfried von Straßburg/Haug/Scholz 2011, Bd. 2, S. 215-228; darin die Baumgartenszene auf S. 813-837, Vers 14583-15046.
- 7** Eine erste Zusammenstellung von Bildzeugnissen der Baumgartenszene findet sich bei Fouquet 1973, S. 360-370. Ein 84 Nummern umfassender Katalog aller überwiegend mittelalterlichen Tristan-Bildzeugnisse bei Ott 1975. Vgl. auch Frühmorgen-Voss 1975, bes. S. 125-135.
- 8** Die Transkription der in Teilen verblassten Umschrift nach Mannowsky 1932-1938, hier Bd. 4, 1933, S. 42, unter Nr. 357. Für die Übersetzung danke ich Anja Becker, Institut für deutsche Philologie, München.
- 9** Kohlhaussen 1963, S. 61.
- 10** Vgl. Fouquet 1973.
- 11** Vgl. Ott 1982, S. 230. Gleiches vermutete bereits Kohlhaussen 1963, S. 59, für eine verwandte Buntstickerei.
- 12** Vgl. Peri 1959. Die literaturwissenschaftliche Aufarbeitung der Texteditionen der Barlaam-Legende begann freilich rund 100 Jahre früher mit Liebrecht 1860, S. 314-335, dem zudem die erste moderne Barlaam-Übersetzung zu verdanken ist, vgl. Damasceus/Liebrecht 1847. Eine erste lateinische Übersetzung der griechischen Vorlage konnte dank einer Bemerkung des Übersetzers auf das Jahr 1048 datiert werden; siehe Peeters 1931. Sie verpuffte aber nahezu wirkungslos und ist vollständig offenbar nur in einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert überliefert (Neapel, Biblioteca Nazionale, VIII.B10), während die Vulgat-Übersetzung auf knapp 100 vollständige Kopien kommt; vgl. die Übersicht bei Cordoni 2010, S. 458-461 und S. 67-73.
- 13** Zur Überlieferungsgeschichte in griechischer Sprache vgl. Volk 1993/94, Damasceus/Volk 2006 und Damasceus/Volk 2009, mit einem umfassenden Katalog der griechischen Handschriften, ebd., S. 240-495. Eine kurze Zusammenfassung der Editionsgeschichte u.a. bei Kerscher 2010, S. 67-70, insbes. S. 67, Anm. 2, der hinsichtlich der Frage des Textursprungs auf Lienhard 2003 verweist, obwohl sie genau den nicht untersucht. Zu den Volksausgaben siehe Cordoni 2010.
- 14** Ems/Pfeiffer 1843/1965. Dagegen erschien die erste deutsche Barlaam-Fassung, die nach ihrem Fundort „Laubacher Barlaam“ genannt wird, unwesentlich eher (ca. 1210). Sie ist Bischof Otto II. von Freising (1184-1220) zu verdanken, fand aber kaum Anklang; vgl. Otto II. von Freising/Pferdich 1913. Ob einer Lücke fehlt die Parabel vom Mann im Abgrund. Einen Überblick der deutschsprachigen Barlaam-Bearbeitungen gewährt Cordoni 2010, S. 205-242.
- 15** Die Parabel vom Mann im Abgrund hielt u.a. Einzug in die französischen Novellensammlungen von Jacques de Vitry und unter dem Titel „Parabola de unicorna contra seculi amatores“ in die Enzyklopädie des Vincenz von Beauvais; vgl. Vincentius Bellovacensis 1965, Bd. 4, Buch 15, Kap. 15, S. 584 sowie als „Vita de Sancto Barlaam“ in die italienischen Exempla der Legenda Aurea von Jacobus de Voragine; vgl. Jacobus de Voragine/Benz 1921, Bd. 1, Sp. 474-494 hier Sp. 481-482.
- 16** Weitere Exempla-Sammlungen finden sich bei Einhorn 1972, S. 395-399, v.a. aber bei Cordoni 2010 verzeichnet. Speziell für die italienische Rezeption sei besonders auf die Anthologie namens „novellino“ hingewiesen. Die erste bedeutende Novellensammlung Italiens wurde von Giovanna Frosini auf den Weg hin untersucht, den die Barlaam-Geschichte cisalpin nahm, der schließlich bis zu Giovanni Boccaccios Dekameron führt; vgl. Frosini 2006. Dem späten Einsetzen der italienischen Rezeptionsgeschichte Ende des 13. Jahrhunderts folgte ein ewig frisches Nachleben der Legende, das bis in das 19. Jahrhundert reichte; vgl. die italienischen Forschungen zusammenfassend Cordoni 2010, S. 181-204 unter Angabe zahlreicher weiterer Fassungen.
- 17** Vgl. Beck 1971, S. 35-41.
- 18** Siehe Einhorn 1972, S. 410-417, der - bis auf drei Ausnahmen - allerdings lediglich die Darstellungen mit Einhorn berücksichtigt. Die Szene hat sich im Laufe ihrer Darstellungsgeschichte aber in Teilen rasch vom Text gelöst und sich so einigermaßen verselbständigt. Weitere Bildzeugen ließen sich leicht zum ikonografischen Kanon dazuzählen, selbst wenn auf ihnen das Einhorn als zentrale Komponente der Parabel fehlt. Die Neubearbeitung des 50 Beispiele umfassenden Katalogs von Jürgen W. Einhorn bleibt ein Desiderat. Dennoch ist festzuhalten, dass das Motiv insgesamt unter Berücksichtigung aller Gattungen so außergewöhnlich nicht ist. Dagegen betonte Ivana Cambi noch 2010 die Seltenheit der Allegorie, freilich ohne von Einhorns Katalog Kenntnis genommen zu haben; vgl. Cambi 2010, S. 50.
- 19** Nach der Inkunabel der Bayerischen Staatsbibliothek München BSB-Ink B-86, fol. 22v-23v; URL: <http://urn:nbn:de:bsb:12-bsb00025330-1> [25.6.2013]. Vgl. ferner die komplette Transkription der identischen Textpassage nach der Inkunabel Inc. 1439 der Kungliga Biblioteket Stockholm bei Einhorn 1972, S. 384-385.
- 20** Der Abbildung bei Einhorn 1972, S. 384, zufolge weist das Stockholmer Exemplar u.a. Fehlstellen an Barlaams im Zeigegestus ausgesteckter rechter Hand auf.
- 21** Einhorn 1972, S. 386 u. Anm. 12. Zu den dort aufgeführten indischen Ausnahmen lässt sich noch eine Darstellung in einer griechischen Barlaam-Ausgabe des 16. Jahrhunderts anführen (Athen, Parlamentsbibliothek, Sign. 11); abgebildet bei Der Nersessian 1937, Bd. 2, Taf. XCVII, Abb. 390.
- 22** Vgl. Jullian 1931, S. 172.
- 23** Zu Datierung und Lokalisierung vgl. Gandolfo 1987, S. 348. Ott sah in der Kanzel irrtümlich einen Bischofsstuhl; Ott 1993, S. 383.
- 24** Tigler 2007, S. 77.
- 25** Vgl. Cambi 2010.
- 26** Parma, Baptisterium, Tympanonrelief oberhalb des Südportals, Benedetto Antelami, um 1196/1220; Wagen der antiken Ge-

stirngottheiten Sol und Luna betonen den Vergänglichkeitsaspekt zusätzlich; vgl. grundlegend Francovich 1952, Bd. 1, S. 211-219 (mit der älteren Literatur). Außerdem: Venedig, San Marco, Capella di San Isidoro, Türpfeilerrelief, 14. Jh. Dargestellt ist der Mensch, im Baum liegend, zwei Ratten knabbern an den Wurzeln. Einhorn, Drache, Schlange und Honig fehlen. Lit.: Muñoz 1904, S. 143-145 (m. Abb.). - Jullian 1931, S. 171. - Cambi 2010, S. 50 (erwähnt). Als Umrisszeichnung abgebildet bei Donato 1988, Taf. CCLVII,1.

27 Vgl. Donato 1988 und in der Kurzfassung Donato 1989 mit der spannenden Diskussion um den möglichen Einfluss des Aristotelismus auf das „Buon governo“ in Siena, den die Fresken der Längswand der Sala di Aristotele überaus wahrscheinlich machen; er wurde seit Rubinstein 1958 immer angenommen, konnte aber bis zu der Studie von Donato nie belegt werden; zum Forschungsstand siehe Poeschke 2003, S. 293, der die Arbeiten von Donato allerdings nicht berücksichtigte. Die Fresken in Asciano wurden mit guten Gründen Cristoforo di Bindoccio (aktiv 1361-1407) und Meo di Pero (aktiv 1370-1407) zugeschrieben; vgl. Bagnoli 2002, S. 66-69.

28 Zitiert nach Einhorn 1972, S. 386. Diese Ansicht vertrat bereits Stammler 1937, Sp. 1454.

29 Ohne sich zur Frage der Bildfindung des Baum-Motivs zu äußern, wies Kerscher allerdings darauf hin, dass die Erforschung der den Illustrationsfolgen zugrundeliegenden Texte noch nicht abgeschlossen sei; vgl. Kerscher 2010, S. 69.

30 Neben dem ferraresischen Exempel sei als weiteres Beispiel für diese Sonderform die Darstellung der Parabel im Münchener Exemplar von ca. 1450 erwähnt (München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm. 7375, fol. 111v); abgebildet bei Einhorn 1972, Taf. XLVI, Abb. 114 und S. 415, Nr. 11E. Vgl. ferner Hugo von Trimberg: Der Renner, Südtirol, um 1410 (Innsbruck, Universitätsbibliothek, ms. 900, fol. 157r); abgebildet bei Einhorn 1972, Taf. XLV, Abb. 111, und S. 414, Nr. 11B.

31 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ehem. Bibliotheca Chigiana, Sign. L.V.175 (2509); zitiert nach Muñoz 1904, S. 138, dort ohne Blattangabe. Führte Muñoz den Text noch auf die griechische Fassung von Johannes Damascenus zurück, sieht man heute in dem Volgare-Text eine vollständige sienesisische Ausgabe des 15. Jahrhunderts nach der lateinischen Vulgat-Fassung; vgl. BAI, Bd. 2, S. 84-92, hier S. 91. Die italienischen Prosabearbeitungen der Barlaam-Legende lassen sich dem BAI zufolge in neun voneinander unabhängige Vita-Gruppen unterteilen. Diese sienesisische Fassung wird zur Gruppe 9 hinzugezählt.

32 Bei „arbuscello“, Bäumchen, handelt es sich um eine Formvariante mit „sc“ von „albuscello“, die auf „arbuscellus“, Deminutiv zu „arbor“, zurückgeht; vgl. Körting 1907, S. 90, unter Nr. 803.

33 Zitiert nach Muñoz 1904, S. 138.

34 „Quodam autem amico ejus porrigente sibi scalam, ut egrederetur, melle delectatus distulit, et cadente arbore cecidit in os draconem, qui descendens in puteum ibi eum devoravit [...] amicus est Christus aut predicator; scala est penitentia, cui

cum homo differt acquiescere, subito vita deficiente in os diaboli cadit“; zitiert nach Oesterley 1872/1963, Kap. 168, S. 556.

35 Einhorn 1972, S. 400-401, sowie S. 414, Nr. 10 und Taf. XLV, Abb. 109; erwähnt von Ott 2002, S. 188, Anm. 130.

36 Vgl. Einhorn 1972, S. 401.

37 Kutter 1976, S. 28.

38 Di Francia 1934, S. 121-123, mit spanischen und französischen Textbeispielen für die Rezeption von Odo di Certonas Fabeln.

39 Hervieux 1893-1899/1970, Bd. 4, S. 318-319; vgl. Di Francia 1934, S. 122.

40 Abgebildet bei Jullian 1931, S. 177, Abb. 3, sowie unter URL: www.bildindex.de/obj20880688.html [4.6.2013]. Das Grabmal wird ferner erwähnt von Stammler 1937.

41 Vgl. ferner den Nachdruck von Hans Schönsperger, Augsburg, 1498, Blatt 22r, abgebildet unter URL: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN635029642&PHYSID=PHYS_0047 [29.5.2013].

42 Ein um 1455/60 im Auftrag des französischen Königs Karl VII. entstandener Bildteppich zeigt als politische Metapher einen Garten mit Hirsch als Symbol des Friedens innerhalb und Löwe als Zeichen der Bedrohung außerhalb des Zauns. Der Teppich befindet sich heute in Rouen, Musée Départemental des Antiquités de la Seine-Maritime; vgl. dazu Reuss 2006, v.a. S. 73-75 und Abb. 9.

43 Abgebildet bei Ott 1975, Nr. 46, S. 163, Abb. 48.

44 Einhorn 1972, S. 405, der außerdem selbst auch auf die Verbindung von Brunnen einerseits und Unterwelt in Form eines im Abgrund wartenden, feuerspeienden Drachens hinweist.

45 Zitiert nach Eilhart von Oberg/Lichtenstein 1877, S. 164, Vers. 3480-3488. Für die Übersetzung danke ich Anja Becker, Institut für deutsche Philologie, München.

46 Eilhart von Oberg/Lichtenstein 1877, S. 165, Vers 3501.

47 Bergemann 2010, S. 99, Nr. 1, vermutet, dass es sich bei dem Textilrest ursprünglich um eine Bursa gehandelt hat. Charakteristischer erscheinen die Drachenmischwesen in den Randleisten mit menschlichen Köpfen und palmettenartigen Schwanzenden. Vermutlich wurde das Drachenmotiv Randverzierungen zeitgenössischer Buchmalerei nachempfunden. Drachenähnliche Monster mit menschlichen Köpfen und langgestreckten, vegetabil endenden Schwänzen finden sich z.B. in italienischen Handschriften des 13. Jh., so in einer frühen Ausgabe von Petrus Capuanus' Predigthandbuch „Alphabetum in artem sermocinandi“, die sich in den 1920er Jahren in der Wiener Hofbibliothek befand, heute Österreichische Nationalbibliothek; siehe die Abb. bei Hermann 1923-1927, Bd. 3, S. 131, Abb. 144. Freilich sind verwandte Drachentypen ähnlich weit verbreitet wie Tierbilder, so dass sich aus dem Motiv keine schlüssige Lokalisierungshilfe ergeben kann.

48 Vgl. Tietzel 1984, u.a. S. 218, Nr. 52. Zu den Veränderungen der Tierszenen auf Seidengeweben im langen Verlauf des Spätmittelalters, insbesondere zum Kettenmotiv, vgl. ebd. S. 98-101.

49 Tietzel 1984, S. 100, sieht in den byzantinischen Stoffen allenfalls motivische Vorbilder, keine stilistischen.