

Lieselotte E. Saurma-Jeltsch (Heidelberg)

Profan oder sakral?

Zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Kontext

I. Die Multifunktionalität der ›profanen‹ Wandmalerei

Die Reste mittelalterlicher Wandmalerei, die in den letzten beiden Jahrzehnten in so unterschiedlichen Städten wie Zürich¹, Wien² und Straßburg³ abgedeckt wurden, deuten auf eine Vorliebe für bestimmte Themen in den Wanddekorationen von ›Bürgerhäusern‹ des 13. und 14. Jahrhunderts. Zur Ausstattung werden verwandte Motive gewählt, zu denen Jahreszeitzyklen oder höfische Szenen und Illustrationen literarischer Stoffe, beispielsweise Neidharts ›Veilchenschwank‹ ebenso gehören, wie etwa die alttestamentlichen Gestalten Simson oder David. Ebenso beliebt waren anscheinend Heiligenfiguren.⁴ Noch üblicher waren im 13. Jahrhundert Dekorationen mit Grottesken und Wappendecken. All diese Themen werden gemeinhin der Kategorie der eindeutig profanen Wandmalerei zugeordnet, was ja allein schon das städtische Haus als Kontext nahezu legen scheint. Die Deutung der Zyklen bleibt freilich trotz dieser inhaltlichen Kontinuitäten eher vage, wissen wir doch weder über die Konzepte der Ausstattungen noch über deren Aufgaben genauer Bescheid. So könnten die Wandbilder vor allem der Aufwertung des Hauses und damit der Repräsentation seiner Bewohner gedient haben, es wäre aber auch nicht auszuschließen, daß es sich um bloß ephemere, für einen bestimmten Anlaß produzierte Werke handelte.

¹ Edith Wenzel, Ein neuer Fund. Mittelalterliche Wandmalerei in Zürich, in: *ZfdPh* 116 (1997), S. 417–426; Jürg E. Schneider und Jürg Hanser, Wandmalerei im Alten Zürich, hg. vom Hochbauamt der Stadt Zürich, Egg/Zürich 1986; Charlotte Gutscher-Schmid, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich. Untersuchungen zur Wandmalerei und baugeschichtlichen Beobachtung anhand von Neufunden 1972–1980, in: *Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich*, hg. von Jürg E. Schneider, Zürich 1982, S. 76–127.

² Eva-Maria Höhle, Oskar Pausch und Richard Perger, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien. Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 36 (1982), S. 110–144; Ausstellungskatalog Neidhart-Fresken um 1400. Die ältesten profanen Wandmalereien Wiens, Wien o. J. [1982].

³ Jean Marie und Marie-Dominique Waton, Une maison à Strasbourg, in: *Archéologia* 327 (1996), S. 20–25. Eckart Conrad Lutz, Freiburg, sei herzlich gedankt für den Hinweis und die Literaturbeschaffung zu diesem Fund.

⁴ So etwa im ›Haus zum großen Propheten‹ in Zürich ein hl. Antonius; dazu Schneider und Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), Nr. 17.

Inbesondere bei den heraldischen Ausstattungen liegen jeweils aktuelle Bezüge nahe. So wurde etwa vermutet, die Wappendecke des ›Hauses zum Loch‹ in Zürich sei für den Besuch König Albrechts hergestellt worden.⁵ Für eine derart konkrete Absicht sprechen jedoch nur einzelne Wappengruppen, nämlich diejenigen der versippten oder lokalen Geschlechter, wogegen die historischen und phantastischen Wappen auf einen weitreichenderen Anspruch hinweisen.⁶ Durch die Ausweitung des heraldischen Panoramas entsteht ein internationales, phantastisches und sogar mythologisches Beziehungsnetz, was die Frage nahelegt, ob diese scheinbar so deutlich vorgegebenen Zyklen wirklich nur profan sind, oder ob hier nicht – etwa mit dem Inbegriff des Bösen, dem Sultan von Babylon – Zusammenhänge hergestellt werden, die auch heilsgeschichtliche Elemente berücksichtigen? Noch offensichtlicher wird dieses Übergleiten in mythologische, abergläubische, religiöse Bezüge in jenen heraldischen Zyklen, in denen zu den Wappen Grottesken und Monsterwesen hinzugefügt werden, wie etwa im sogenannten ›Schönen Haus‹ in Basel⁷ oder im ›Langen Keller‹ in Zürich.⁸ Die Wappen mit ihrer nach unserem Verständnis noch rationalen Systematik werden damit ein Teil der phantastischen und unverständlichen Welt der Dämonen, Monster und Mischwesen. Bleibt schon bei diesen heraldischen Zyklen die Struktur oft nur schwer erkennbar, so wird sie bei figürlichen Themen noch wesentlich problematischer. Meist scheinen Zitate aus einem höfischem Kontext einfach nebeneinander gereiht zu sein, ohne daß eine innere Verbindung sichtbar würde.⁹

In den nachstehenden Überlegungen werden einige grundsätzliche Fragen zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Raum angesprochen. Im ersten Teil soll versucht werden, anhand der drei folgenden Thesen allgemeinere Kriterien zur Deutung dieser Objekte zu gewinnen: 1. Klare Trennungen des bloß Ephemereren vom Bleibenden, der aktuellen Anspielung vom tief sinnig Gemeinten sind nicht möglich. 2. Zum Wesen der Wandmalerei im städtischen Wohnraum gehört die bewußt angelegte Mehrdeutigkeit, die im Dienste einer Multifunktionalität steht. 3. Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit einer Ausstattung dieser Art wird gerade dadurch bestätigt, daß jeweils ein übergreifendes Thema mit verschiedenen Unterthemen ausgefüllt wird. Im

⁵ Lucas Wüthrich, Wandgemälde. Von Müstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseum, Zürich 1980, S. 74–89, hier: 82.

⁶ Alle Wappen sind bei Wüthrich aufgeführt, ebd., S. 82–89.

⁷ Ernst Murbach, Die seltsame Welt im ›Schönen Haus‹ in Basel. Beitrag zur Ikonographie der Balkenmalereien aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 77 (1977), S. 23–35, hier: Taf. 1–4.

⁸ Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), S. 51–73, hier: Abb. 90–93.

⁹ Im ›Haus zum Meyershof‹ in Zürich fanden sich an der Nordwand eine Reihe von Szenen, deren inhaltliche Verbindungen nicht klar sind: fischendes Paar, Liebesbrunnen, Paar an der Quelle, tanzende Gruppe mit Musikanten, Jungfrau von Wildmann bedroht, einhersprengender Ritter; dazu Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), S. 100–106.

zweiten Teil wird angestrebt, an einem konkreten Beispiel, nämlich an den Resten der Ausschmückung des ›Hauses zur Kunkel‹ in Konstanz, die Vielschichtigkeit solcher Wandbilder vorzuführen.

1. Ephemere oder bleibende Ausstattung?

Teppiche bilden eine mit den Malereien direkt vergleichbare Gattung unter den Wanddekorationen. Obwohl über die Funktionen dieser zunächst durch ihre unterschiedliche Bewegbarkeit gegensätzlichen Gattungen wenig Genaues bekannt ist, erlauben die erhaltenen Objekte doch einige Rückschlüsse. Daß Teppiche komfortabler und vor allem teurer sind als bemalte Wände, legen die vielen gemalten Teppiche, die Teppichimitate, aber auch literarische Zeugnisse nahe. König Artus beispielsweise schließt von den mit kostbaren Tüchern verzierten Wänden auf den unermeßlichen Reichtum seiner Gastgeberin Morgane.¹⁰

Auch der Duc de Berry heißt in der Januar-Miniatur der *Très Riches Heures*¹¹ seine Gäste beim Neujahrsempfang selbstverständlich in einem mit Teppichen verzierten Raum (Abb. 1) willkommen. Im überaus exquisiten Rahmen der Miniatur gilt nicht ihrer Kostbarkeit die Aufmerksamkeit, sondern vielmehr ihrer Erzählung. Im Hintergrund des Bildes spielen sich ritterliche Szenen in einer hügeligen Landschaft unter blauem Himmel ab. Allein die genaue Analyse läßt erkennen, daß wir nicht einem Geschehen beiwohnen, das sich parallel zum Empfang in den Gütern des Herzogs abspielt, sondern daß es ein Teppich ist, der uns einen Ausblick auf die fiktiven Szenen vortäuscht. So scheinen die aus einem Tor heraussprenghenden Ritter ebenso wie die Höflinge und Gäste zu der unmittelbaren Entourage des Gastgebers zu gehören. Ihren Höhepunkt finden die Ereignisse an der hinter dem Herzog durchlaufenden Rückwand in einem Turnier. Erst die Texte am oberen Teppichrand informieren darüber, daß hier eine Episode aus dem Trojanischen Krieg dargestellt ist, die in die Zeit des Auftraggebers versetzt zum ritterlichen Wettkampf wird.¹² Dies erinnert an die Tischunterhaltung, die Charles V. zu Ehren Karls IV. von Böhmen und dessen Sohnes Wenzel organisiert hatte: In Form eines lebenden Bildes soll damals die Eroberung Jerusalems nachgestellt worden sein, wie uns dies auch durch eine Miniatur in den *Grandes Chroniques de France*¹³ geschildert wird.

¹⁰ Lancelot, Bd. 1–3, hg. von Reinhold Kluge (DTM 42, 47, 63), Berlin 1948–1974, Bd. 3, S. 459, Z. 15ff.

¹¹ Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 1^v; dazu *Les très riches heures du Duc de Berry, Commentaire de l'édition en facsimilé du manuscrit no. 65 des collections du Musée Condé à Chantilly*, bearb. von Raymond Cazelles, Luzern 1984.

¹² Die *Très riches heures des Jean Duc de Berry* im Musée Condé Chantilly, Vorwort von Millard Meiss, Einführung und Bilderläuterungen von Jean Longnon und Raymond Cazelles, Sonderausgabe, München 1989, S. 171.

¹³ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 2813, fol. 473^v; Abb. François Avril, Buchmalerei am Hofe Frankreichs 1310–1380 (Die großen Handschriften der Welt), München 1978, Taf. 34.

In beiden Darstellungen, derjenigen auf dem Teppich wie auch im von der Miniatur wiedergegebenen Schauspiel, wird jeweils das konkrete Ereignis – der Neujahrsempfang des Herzogs und das Festmahl zu Ehren des deutschen Kaisers – in eine exemplarische und zugleich die Bedeutung des Bildträgers vertiefende historische Szenerie gestellt. Die Trojasage als Abstammungsmythos bildet in den ›Très Riches Heures‹ gleichsam den Hintergrund, vor dem sich zur Zeit des Herzogs sozusagen der Alltag abspielt. Ebenso liefert die Darstellung der Eroberung Jerusalems die Folie, vor welcher der französische König seine Begegnung mit dem deutschen Kaiser verstanden wissen will.¹⁴ In beiden Beispielen, im Stundenbuch des Duc de Berry wie auch in den ›Grandes Chroniques de France‹, wird das Exemplum in den zeitgenössischen Zusammenhang versetzt, überhöht diesen und dient jeweils zur Dokumentation weitgreifender politischer Ansprüche.¹⁵ Es geht dabei nicht so sehr um die Tagespolitik, sondern es handelt sich vielmehr um eine Manifestation des mythologisch-historischen Kontextes, in dem sich der jeweilige Auftraggeber versteht und gesehen werden will.

2. Das Mehrdeutige und Topische

Dem Teppich, der Buchmalerei wie auch dem lebenden Bild ist überdies gemeinsam, daß die gleitenden Wirklichkeiten der Dekoration sowohl den Auftraggeber wie auch den zeitgenössischen Betrachter als Akteure mit einbeziehen, denn ihnen müssen sich die Sinnbezüge viel selbstverständlicher eröffnen haben als uns. Nicht eine innovative Ikonographie wird gesucht, sondern es wird im Gegenteil mit dem gängigen Wissen der Zeitgenossen gespielt. Assoziativ werden diese mit Hilfe einzelner Formeln an einen jeweils größeren Zusammenhang erinnert. Dem Schauspiel wie auch der Dekoration ist in den Abbildungen wohl nicht zufällig jene Verschleifung der Realitäten eigen, die das erkennbar Fiktive aufzuheben scheint. Erinnern wir uns an die berühmten Wandbilder Lancelots, die er in Gefangenschaft von der Geliebten malte, und

¹⁴ Während im Text das Schauspiel als Exempel für die Taten der hervorragendsten Ritter, welche im Dienste Gottes stehen, erklärt wird, sind die Anspielungen im Bild wesentlich deutlicher. Hier schafft die fingierte Anwesenheit des englischen Königs an dem historischen Schauspiel eine neue Note. Vor dem Hintergrund des ehemals gemeinsam geführten Kreuzzuges wird der von Charles V. monierte zeitgenössische Verrat der Engländer noch offensichtlicher; dazu Anne D. Hedeman, *The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274–1422* (California Studies in the History of Art 28), Berkeley usw. 1991, S. 121f. und 131.

¹⁵ Möglicherweise lassen sich die gleitenden Übergänge zwischen der Konkretisierung von politischen Ansprüchen in einem Festakt zu deren Perpetuierung im Zeremoniell am Beispiel der Caesarenteppiche im burgundischen Thronsaal rekonstruieren, dazu Robert L. Wyss, *Burgundische Hofkunst*, in: *Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst. Katalog zur Ausstellung im Bernischen Historischen Museum 18. Mai – 20. September 1969*, Bern ²1969, S. 313–393, hier: 378–380.

die ihm die Entfernte in trügerische Nähe brachten.¹⁶ Zu seiner Malerei angeregt worden war er von einem mit Textbeigaben versehenen Zyklus zum Trojanischen Krieg.¹⁷ Für den Lancelot der Prosafassung befinden sich die Historienmalerei und die Erinnerungsbilder seiner eigenen Geschichte auf derselben Realitätsebene. Dies galt auch für den die Bilder betrachtenden Artus, der, nachdem ihn Morgane mit ihnen konfrontiert hatte, nicht mehr an dem Gerücht über die Beziehung zwischen Lancelot und Ginevra zu zweifeln vermochte. Bezeichnend ist allerdings die Einschränkung, daß es nicht allein die Bilder waren, die ihn die bittere Wahrheit hatten erkennen lassen, sondern daß erst die beigefügten Inschriften die Akteure unmißverständlich benannt hatten.¹⁸

Erst über die Schrift also entschlüsselt sich das Bild in seiner konkreten Bedeutung. Die Szenen sowohl im Wandbild des Lancelot als auch im Teppich hinter dem Herzog von Berry bleiben aber offenbar nicht nur dem heutigen mit den Sehkonventionen und den Anspielungen der damaligen Zeit unvertrauten Betrachter mehrdeutig, sondern sie waren es ebenso für den eingesehenen Zeitgenossen. Die Exempla, welche die Turniere, Abenteuer und Liebeserlebnisse in der bildlichen Darstellung Lancelots hätten sein können, werden erst durch die Beischriften zu seinen Erlebnissen, von denen Artus als Gatte Ginevras unmittelbar betroffen ist. Persönliches Erleben ist somit in derselben Weise in topische Bilder umgegossen worden wie die längst zurückliegenden Geschichten des Trojanischen Krieges. Das einzelne Ereignis wurde in einen größeren Zusammenhang gestellt und erhält insofern den Anspruch einer allgemeingültigen Aussage, die – wie ich im zweiten Teil zeigen möchte – auch bei Wanddekorationen in Bürgerhäusern von Anfang an als mehrdeutig angelegt war.

Ähnliche Regeln gelten also ebenso für die ephemere Aufführung anlässlich des Gastmahls zu Ehren von Karl IV., wie für den Teppich des Neujahrsempfangs und die Wandmalereien. Lebende Bilder, von denen wir vor allem im 15. Jahrhundert zunehmend Nachrichten überliefert haben,¹⁹ Wandmalereien und Teppiche scheinen sich überdies aus demselben Bilderfundus zu bedienen. Die Frage drängt sich auf, ob und wie weit überhaupt die für uns so unterschiedlichen Gattungen – die bewegliche Habe der Teppiche, die scheinbar nur für einen vergänglichen Augenblick hergestellten lebenden Bilder und die in situ bleibenden Wandmalereien – nicht viel eher zu einem gemeinsamen System

¹⁶ Lancelot (Anm. 10), Bd. 2, S. 478, Z. 3ff.; dazu auch Horst Wenzel, Hören und Sehen – Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 306.

¹⁷ Lancelot (Anm. 10), Bd. 2, S. 476, Z. 15ff.

¹⁸ Ebd., Bd. 3, S. 466, Z. 2ff.; dazu auch Wenzel, Hören (Anm. 16), S. 304.

¹⁹ Zur theatralischen Inszenierung von Turnieren mit lebenden Bildern, welche eine große Vergangenheit aus dem Kontext höfischer Stoffe beschwören, Gert Melville, Der Held – in Szene gesetzt, in: ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und früher Neuzeit, Berichtsbänd des DFG-Symposiums 1994, hg. von Jan-Dirk Müller (Germanistische Symposien, Berichtsbände 17), Stuttgart/Weimar 1996, S. 253–286, hier: 264f.

visueller Kommunikation mit verwandten Funktionen gehörten, als daß sie als differenzierte Medien verstanden wurden.

Ein allen Gattungen gemeinsamer Bilderfundus

In der Tat scheinen diejenigen, welche Aufträge in einer dieser Gattungen auszuführen haben, oft auch in den anderen Verbildlichungsweisen tätig zu sein. Jan van Eyck und Hans Memling im 15. Jahrhundert waren mit dem Arrangement lebender Bilder ebenso befaßt,²⁰ wie sie auch für ganz verschiedene malerische Aufgaben zur Verfügung standen. Jener Hans Ott beispielsweise, der wahrscheinlich an einer im elsässischen Atelier des Diebold Lauber entstandenen Historienbibel als Illustrator gearbeitet hatte, war zugleich als Wandmaler sowohl an der Straßburger Uhr als auch an der Ausmalung eines Kreuzgangs tätig.²¹ In den frühen Beispielen von mit Wandmalerei ausgestatteten Bürgerhäusern, deren Dekorationen meist aus Wappenreihen und Drôlerien bestanden, dürften Schilder- oder auch Briefmaler am Werk gewesen sein.²² Aus dem Arbeitsprozeß ergibt es sich beinahe von selbst, daß Maler²³ mit einer so breiten Produktpalette auch Motive aus unterschiedlichsten Gattungen miteinander vermischen.

In den Fabeltieren im Zürcher »Haus zum Langen Keller«,²⁴ im dortigen »Haus zur Treu«,²⁵ aber auch in den Wandbildern vom Heuberg 20 in Basel²⁶ wurde ein Formenvokabular verwendet, das selbst Gelegenheitskräfte beherrscht haben dürften. So tummeln sich in den gemalten Quadern in jedem

²⁰ Reinhard Strohm, *Music, Ritual and Painting in Fifteenth-Century Bruges*, in: Hans Memling. *Essays*, hg. von Dirk de Vos, Brügge 1994, S. 30–44, hier: 30. Ebenso sind uns Nachrichten von Petrus Christus für den Empfang von Philipp dem Guten in Brügge überliefert und Arbeiten an ephemeren Werken von Hugo van der Goes; dazu Maximiliaan P. J. Martens, *Petrus Christus. A Cultural Biography*, in: *Ausstellungskatalog Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*, hg. von Maryan W. Ainsworth und Maximiliaan P. J. Martens, New York 1994, S. 15–23, hier: 17f.

²¹ Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Bd. 1–3, Stuttgart 1933–1938, Bd. 3/1, S. 195f. und Bd. 3/3, S. 51f.

²² J(ochim) M. P(lotzek), *Briefmaler*, in: *LexMa 2* (1983), Sp. 683.

²³ In Konstanz etwa Maler Friedrich, der neben Flachmalerei auch heraldische Arbeiten und Schilde bemalte; dazu Rott, *Quellen* (Anm. 21), Bd. 1/1, S. 18f.; s. auch Höhle, *Pausch und Perger, Neidhart-Fresken* (Anm. 2), S. 137–143 zu den Wiener Malern.

²⁴ Schneider und Hanser, *Wandmalerei* (Anm. 1), Abb. 8.

²⁵ Ebd., Abb. 15; zu den Vergleichen mit anderen Gattungen Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, *Das stilistische Umfeld der Miniaturen*, in: *Ausstellungskatalog Codex Manesse*, hg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 302–349, hier: J 3 und J 4, S. 325–328.

²⁶ Charlotte Gutscher und Daniel Reicke, 1987 entdeckte Wandmalereien aus dem Mittelalter am Heuberg 20. Höfische Dekoration in bürgerlichem Auftrag, in: *Heuberg 20 Basel. Untersuchungen und Funde in einem Altstadthaus*, hg. von der Basler Denkmalpflege, Basel o. J. [1987/1988], S. 23–32, hier: Abb. 2–4.

Spiegel Mischwesen. Diese Art der Wandgestaltung scheint sehr verbreitet gewesen zu sein²⁷ und in den Kontext der Weltbild- und Kosmosdarstellungen,²⁸ möglicherweise sogar in den der Sternzeichen²⁹ zu führen. Die Motive – Chimären, Lindwürmer und ähnliche Monsterwesen – sind seit dem 13. Jahrhundert immer üppiger in den Randleisten der Handschriften entwickelt worden³⁰ und gehören zum gängigen Handwerkswissen jedes Buchmalers. Zu den Beispielen aus Zürich und Basel finden sich am nächsten verwandte Gestaltungen in der oberrheinischen Initialornamentik, und zwar vornehmlich in liturgischen Handschriften.³¹

Gerade der Befund am Heuberg 20 in Basel legt die Annahme nahe, daß solche Zyklen von Malern stammen, die in mehreren Gattungen arbeiteten und je nach Auftragslage für unterschiedliche Aufgaben zur Verfügung standen. Die Quadermalerei im Erdgeschoß des Hauses ist in zwei Etappen hergestellt worden. Die ältere Südwand wurde der später in derselben Weise, aber mit anderen Farben ausgeschmückten Nordwand angepaßt.³² Mit einigem Recht gehen Charlotte Gutscher und Daniel Reicke davon aus, daß trotz der so gleichen Motive die jüngere Wand mindestens zwanzig Jahre nach der älteren fertiggestellt wurde.³³ Beim Heuberg 20 scheint in der Zeit zwischen 1300 und 1320

²⁷ In Zürich sind mit den nämlichen Motiven ausgestattet das ›Haus zur deutschen Schule‹ und das ›Haus zur hohen Eich‹; dazu Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 89 und Abb. 14f.; ebenso die Deckenbalken des ›Hauses zum langen Keller‹; dazu Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), S. 70–73. In Basel ist aus dem 13. Jahrhundert eine Balkendecke mit verwandten Motiven aus dem ›Schönen Haus‹ überliefert; dazu Murbach, Seltsame Welt (Anm. 7), Taf. 1–4. Weitere Beispiele in Basel fanden sich am Nadelberg 10, 16 und in der Martinsgasse 13; dazu Basler Zeitung vom 15.12.1982.

²⁸ Murbach, Seltsame Welt (Anm. 7), S. 26–29; Gutscher und Reicke, Heuberg 20 (Anm. 26), S. 28f.

²⁹ Viele der Motive lassen sich im Kontext des Computus gleichsam als mnemotechnische Zeichen wieder finden; dazu Ewa Sniezynska-Stolot, Tajemnice dekoracji. Psalterza florianskiego, Warschau 1992, hier Abb. 125f. zur Chimäre.

³⁰ Lilian M. C. Randall, Images in the Margins of Gothic Manuscripts, Berkeley/Los Angeles 1966, Abb. 391 als Parallele zu dem Jagdhornbläser am Heuberg 20; dazu Gutscher und Reicke, Heuberg 20 (Anm. 26), Abb. 3.

³¹ Zu den Mischwesen im ›Haus zur Treu‹ Engelberg, Stiftsbibliothek, Cod. 6, fol. 82^r, Abb. Ellen J[udith] Beer, Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik, Basel/Stuttgart 1959, Nr. 10, S. 73ff. und Abb. 15; zum Heuberg 20 vgl. vor allem elsässische und breisgauische Werke der ersten drei Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts, so den wohl in Colmar entstandenen Psalter London, The British Library, Ms. Add. 22280, fol. 56^r; Abb. Gérard Cames, Dix siècles d'enluminure en Alsace, o. O. 1989, S. 83, Abb. 131b, oder das breisgauische Antiphonar Freiburg, Augustinermuseum, Ms. Adelhausen 8 (Inv. 11722), fol. 3^r und 76^r; Abb. Beer, Beiträge, Nr. 15, S. 85ff. und Abb. 41f.

³² Dazu Gutscher und Reicke, Heuberg 20 (Anm. 26), S. 25.

³³ Während die Südwand noch alle Kennzeichen des ausgehenden 13. Jahrhunderts aufweist, ist die Nordwand wohl eher in die Zeit um 1320 zu datieren; dazu ebd., S. 31 und Abb. 3f.

kein Besitzerwechsel vorgekommen zu sein,³⁴ so daß wahrscheinlich für beide Wände derselbe Auftraggeber, nämlich Richard Seraphin, Dekan der bei Ottmarsheim gelegenen Kirche von Rumersheim,³⁵ in Frage kommt.³⁶

Weshalb Seraphin die Nordwand erst zu einem späteren Zeitpunkt ausstatten ließ, bleibt uns verschlossen. Das Beispiel jedoch macht deutlich, daß wir bei der scheinbar soliden Ausschmückung von Bürgerhäusern mit unsteten Verhältnissen rechnen müssen, die wir eher in ephemeren Künsten erwarten würden. Nicht nur wird nach einem Eigentümerwechsel und bei den für alle Stadthäuser bezeugten häufigen Umbauten an den Wandausstattungen gearbeitet. Die rasche und offenbar preiswerte Herstellung³⁷ ermöglichte auch Veränderungen oder Erweiterungen, die sich der Besitzer anscheinend je nach Interesse, Malerangebot³⁸ oder Finanzlage leisten konnte. Es kann also eine bestehende Ausstattung sowohl ausgeweitet und neu definiert als auch – wie bei Seraphin – in einem fast historisierenden Sinn noch in den 20er Jahren des 14. Jahrhunderts in der Art der Jahrhundertwende ergänzt werden.

3. Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit

In seinen Bildern läßt Lancelot seine eigenen Erlebnisse verschmelzen mit jenen vorbildlichen Turnieren und Liebesgeschichten, die sowohl aus der trojanischen Geschichte, aus der Kreuzzugsikonographie oder aus anderen Bereichen mustergültiger höfischer Thematik vertraut waren. Den gleichen Formeln begegnet man wieder auf dem Teppich des Duc de Berry oder in den Miniaturen der »Grandes Chroniques de France«. In einem literarischen Werk wie demjenigen über die »Mutacion de Fortune« der Christine de Pisan findet die These einer übergreifenden Thematik in solchen Wanddekorationen eine zusätzliche Bestätigung. In ihrer Schilderung des Prunksaals im Schloß der Fortuna, der an der

³⁴ Ebd., S. 31.

³⁵ Daniel Reicke, Heuberg 20 Basel. Die baugeschichtliche Untersuchung 1987/1988, in: Heuberg 20 (Anm. 26), S. 3–22, hier: 16.

³⁶ Inwieweit die Mischwesen, die ähnlich im älteren »Schönen Haus« am Nadelberg 17 im ausgehenden 13. Jahrhundert die Balken zierten, mit Sprachgut – etwa Sprichwörtern – zusammenhängen, apotropäische Funktionen übernehmen oder in einen kosmologischen Kontext führen, ist noch weitgehend unerforscht. Das Jagdmotiv dürfte ebenfalls in diesem Zusammenhang zu interpretieren sein und nicht auf einen adeligen Anspruch verweisen; dazu Gutscher und Reicke, Heuberg 20 (Anm. 26), S. 31.

³⁷ Martin der Maler erhält 1426 für die Bemalung eines Schildes 1 Florin, 1427 in Gemeinschaft mit anderen Kräften für das gesamte Gewölbe einer kaiserlichen Kammer 15 Gulden; dazu Rott, Quellen (Anm. 21), Bd. 2, S. 5; Albrecht Rem erhält 1489 für eine gesamte Passion, die er im Durchgang des Freiburger Spitals gemalt hatte, 24 Gulden, wobei darin schon 6 Gulden für das Material inbegriffen gewesen waren; ebd., Bd. 3/1, S. 96.

³⁸ Oft finden sich Prozesse zwischen Auftraggebern und Malern, weil die letzteren ihren Auftrag unvollendet ließen; dazu beispielsweise das Verfahren um Ulrich Felix Lupold 1419; Rott, Quellen (Anm. 21), Bd. 1/1, S. 289f.

Spitze des Donjon liegt,³⁹ schreibt sie, die Wände des Saales seien mit den Heldentaten, aber auch den Verbrechen der Weltgeschichte bemalt. Mit dem Bild der an den Wänden gleichsam verewigten, gemalten Weltgeschichte folgt Christine einer alten Tradition,⁴⁰ die bereits aus karolingischer Zeit für die Ingelheimer Pfalz überliefert ist.

Während allerdings in der Literatur von solchen Zyklen häufig berichtet wird, sind sie selten ins Bild gesetzt worden. Ein frühes, ähnlich wie Christines Wandbilder gelagertes Beispiel, findet sich in Petrus de Ebulo Panegyrik auf Heinrich VI. In seiner Chronik beschreibt Petrus im ausgehenden 12. Jahrhundert einen fiktiven Wandmalereizyklus, welcher in sechs Räumen die sechs Weltalter darstellt. Die Räume des Palastes von Palermo sind in der Berner Handschrift in einem Bild zusammengefaßt (Abb. 2).⁴¹ Es ist sicher kein Zufall, daß die Miniaturen sich hier einer traditionsreichen Ikonographie bedient haben. Im Lünettenfeld thront Friedrich I. als direkter Nachfolger Davids und überträgt die Macht an seine beiden neben dem Thron sich verbeugenden Söhne. Das Motiv der zentral thronenden Gestalt, die ihre Legitimation zur Macht weiter verleiht, indem sie nach links und rechts die Arme ausbreitet und die Köpfe der Nachfolger berührt, gehört seit karolingischer Zeit zur vertrauten politischen Ikonographie.⁴² Im obersten Register wird dann das Zeitalter von

³⁹ In den Büchern 4–7 ist die Weltgeschichte beschrieben, wie sie im Saal der Fortuna dargestellt ist; dazu *Le livre de la mutacion de fortune par Christine de Pisan*, Bd. 1–3, hg. von Suzanne Solente (*Société des anciens textes français* 101–103), Paris 1959, Bd. 2, bes. V. 7114ff. und 11730f., S. 99ff. und 273.

⁴⁰ Kevin Brownlee, *The Image of History in Christine de Pizan's Livre de la Mutacion de Fortune*, in: *Contexts. Style and Value in Medieval Art and Literature* (Yale French Studies), New Haven 1991, S. 44–56, hier: 49 und 53; noch erhalten ist der Luxemburger Stammbaum in Prag, der demselben Geschichtsverständnis folgt; dazu Jaromír Homolka, *Zu den ikonographischen Programmen Karls IV.*, in: *Ausstellungskatalog. Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Bd. 1–4 und Resultatband, hg. von Anton Legner, Köln 1978–1980, Bd. 2, S. 607–618, hier: 609f.

⁴¹ Bern, Bürgerbibliothek, cod. 120 II, fol. 143^v; dazu Petrus de Ebulo, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*. Codex 120 II der Bürgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Stauferzeit, hg. von Theo Kölzer und Marlis Stähli, Sigmaringen 1994, S. 234.

⁴² Vgl. die verlorenen Mosaiken im Triklinium des Laterans, die Leo III. und Karl d. Gr. neben Petrus, auf der gegenüberliegenden Seite Christus zwischen Konstantin und Petrus zeigen; dazu Manfred Luchterhandt, *Famulus Petri. Karl der Große in den römischen Mosaikbildern Leos III.*, in: 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, Beiträge zum Ausstellungskatalog, hg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff, Mainz 1999, S. 55–77, hier: Abb. 3f.; ebenso die Darstellung Heinrichs II. und Kunigundes, die von Christus gesegnet werden, in der ottonischen Handschrift des Perikopenbuchs Heinrichs II., München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 2^v; Abb. Florentine Mütterich und Horst Fuhrmann, *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild* (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge 35), München 1986, Taf. 16.

der Schöpfung bis zur Regentschaft König Davids gestaltet. Darunter werden in einem eigenen Bildfeld die Wandbilder des sechsten Raumes gezeigt, die den zeitgenössischen Ereignissen gewidmet sind. Im untersten Register wird der durch die Heilsgeschichte legitimierte, unbeugsame Wille Friedrichs zum Kreuzzug verherrlicht. Nach dieser auf normannische und römische Vorbilder anspielenden Legende soll er den Wald der Ungarn⁴³ gegen deren angeblichen Widerstand gefällt haben, um dem Kreuzfahrerheer den Durchzug zu ermöglichen. Auch diese Szene entstammt der Herrscher- und Erobererikonographie, denn auf dieselbe, letztlich römisch-imperiale Bildidee, die von der Trajanssäule bekannt war,⁴⁴ hatten auch die Hersteller des Teppichs von Bayeux zurückgegriffen, um den Willen der Normannen zur Eroberung Britanniens zu bezeugen. So wird am ikonographischen Detail wie auch an der Gesamtkonzeption dieser Seite die Intention deutlich, den im Text angelegten heilsgeschichtlichen Überbau durch weitere Anspielungen aus der Weltgeschichte und bedeutende Vorbilder zu vertiefen.

Bei heraldischen Wanddekorationen ist eine systematische Verweisung auf übergreifende Themen ohnehin naheliegend. Allein im Panorama der aufgeführten Wappen manifestiert sich in der Regel ein umfangreicher Anspruch: Indem die Auftraggeber ihr Emblem mit denjenigen von versippten und befreundeten Geschlechtern umgeben, demonstrieren sie ihre Zugehörigkeit, die heraldisch auch – wie etwa im Zürcher ›Haus zum Tor‹⁴⁵ – mit teilweise erfundenen Wappen die bedeutenden Herren der Welt einbezieht. Damit wollen sie sich allerdings nicht nur in das weltgeschichtliche System einordnen, sondern auch in die Heilsgeschichte. Darauf weist nicht nur das Wappen des bösen babylonischen Herrschers, das im ›Haus zum Loch‹⁴⁶ am selben Balken wie das der Grafen von Habsburg aufgeführt wird, sondern vor allem auch die Verbindung von Wappen und Grottesken im ›Schönen Haus‹ in Basel. Die Wappenzyklen stellen somit ein umfassendes Programm dar, in dem festgehalten ist, wie sich die Auftraggeber welthistorisch, kosmologisch und astrologisch positionieren.

Ähnliche Ideen dürften auch in jenen Häusern verwirklicht worden sein, in denen eine Kombination figürlicher und heraldischer Ausstattung erhalten geblieben ist. Simsons Tod im ›Haus zur hohen Eich‹,⁴⁷ dem Wappen beigegeben waren, gehört zu jenen Szenen, die beim zeitgenössischen Betrachter vielfältige Assoziationen ausgelöst haben dürften. Ikonographisch ist die letzte Szene zu Simsons Leben von den Weltchroniken des Rudolf von Ems bekannt.⁴⁸ Im Zy-

⁴³ Kölzer und Stähli, Petrus de Ebulo (Anm. 41), S. 234.

⁴⁴ O[skar] K. Werckmeister, The Political Ideology of the Bayeux Tapestry, in: Studi Medievali Serie Terza 17/2 (1976), S. 535–595, hier: Taf. IIIa und IIIb.

⁴⁵ Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 83–85.

⁴⁶ Balken IV, Teil 4: Deutsches Reich, Marokko, Frankreich, Sultan von Babylon, Ungarn, Rußland, Grafen von Habsburg, Kyburg; dazu Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), S. 85.

⁴⁷ Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 92f.

⁴⁸ Dieselbe Ikonographie, in der Simson zwei Säulen umfaßt und von einem Bogenfeld

klus von Schloß Brandis zu Maienfeld bildet diese Darstellung den Abschluß jener vertrauten Reihe von Simsons Taten, die als Ausdruck seiner göttlichen Kraft⁴⁹ verstanden werden. Als gängigste Beispiele gelten hier Simson im Kampf mit dem Löwen sowie Simson und die Eselskinnbacke. Wie am Zyklus von Schloß Brandis⁵⁰ deutlich wird, gehört Simsons Tod nicht nur zu den Sinnbildern der göttlichen Herkunft seiner Kraft, sondern spielt auch auf seine heilsgeschichtliche Bedeutung als Typus Christi an. Mit der wiedergekehrten Kraft reißt er ja nicht nur die Philister in den Tod, sondern opfert sich selbst. Allerdings ist Simson im Gegensatz zu Christus an seinem Sturz selbst schuld, weil dies doch letztlich die Folge seiner *voluptas*, seiner Beziehung zu Dalila ist. Das Bild mit Simsons Tod weist infolgedessen sowohl einen typologischen Sinn auf, als es auch auf der moralischen Ebene zum Zyklus der Weiberlisten⁵¹ gehört und dort als Warnung vor fleischlicher Liebe dient.

Dem zeitgenössischen Betrachter vermittelt somit ein einziges Bild wie Simsons Tod unterschiedliche Inhalte. Der Schluß liegt nahe, daß auch andere Einzelbilder, wie sie für die städtische Wandmalerei als charakteristisch gelten, und die – etwa im Zürcher ›Meyershof‹⁵² – sich als unzusammenhängende Reihe höfischer Szenen zu präsentieren scheinen, jeweils an größere Zusammenhänge erinnern wollen und insofern auch als eine Art mnemotechnisches Kompendium verstanden werden können. Vor diesem Hintergrund und angesichts der weiter oben angesprochenen Nähe zu ephemeren Ausstattungsweisen könnten solche Räume ohne stringentes Programm angelegt worden sein oder ein solches erst später durch weitere Zufügungen erhalten haben. Handelt es sich also vielleicht bei der beobachteten Tendenz zum Topischen, zum Exempelhaften und Allgemeingültigen bereits um das Programm selbst? Ist etwa das Angebot an Deutungsmöglichkeiten von Anfang an so breit gefächert, daß sich die Ausstattung für verschiedene Aufgaben, für Neudefinitionen und sogar Besitzerwechsel eignete? Insofern wären die Bilder nicht nur für unterschiedliche Zwecke und Auftraggeber, sondern auch für wechselnde Rezipienten verwendbar. Die so entstandene Fortsetzbarkeit der Zyklen erlaubt es dann durchaus, die

gerahmt wird, über dem erst das Zimmer der Philister erscheint, kennen die folgenden Weltchroniken: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 6406, fol. 131^r; St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Cod. 302, fol. 124^r; Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 623, fol. 15^r. Die beiden letzten Handschriften sind wohl in Zürich bzw. im Breisgau entstanden.

⁴⁹ Alfons Raimann, Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin, Disentis 1983, S. 277–287, hier: 283.

⁵⁰ In der Darstellung der Weinernte und des Weinkelterns sind ebenfalls christologische Themen angesprochen, denen die moralische Ermahnung vor der Trunksucht und dem Lotterleben im Wirtshaus folgt; dazu ebd., S. 281f.

⁵¹ W(olfger) A. Bulst, Samson, in: LCI 4 (1972), Sp. 30–38, hier: 35; vgl. auch Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 92f.

⁵² Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), S. 100–106.

allgemein repräsentative Aufgabe mit der Anfertigung für einen konkreten Anlaß, etwa für einen Empfang, zu verbinden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die offenbar schon von den Auftraggebern, aber auch den Herstellern bewußt angelegte Mehrdeutigkeit also durchaus nicht den Anspruch auf eine Allgemeingültigkeit der Aussage ausschließt. Ein übergreifendes Thema scheint auch mit jeweils verschiedenen Unterthemen zum Ausdruck gebracht werden zu können. Zugleich wird das Einzelzitat vor dem Hintergrund eines breiten visuellen Wissens mit mehreren Assoziationsfeldern verknüpft. Dem Betrachter wird so ein Panorama an Vertrautem und Gewußtem in Erinnerung gerufen, das aus den unterschiedlichsten Bereichen des Lebens stammt. Insofern greifen hier auch unsere Versuche der strikten Trennung der profanen von religiösen Bedeutungen wie auch der reinlichen Scheidung der politischen von den theologischen Bezügen nicht.

II. Ansätze zur Deutung am Beispiel des ›Hauses zur Kunkel‹ in Konstanz

Zur Überprüfung der bisher gewonnenen Thesen sollen die Wandbilder im zweiten Obergeschoß des ›Hauses zur Kunkel‹ in Konstanz herangezogen werden. Nicht zuletzt dank der 1996 erschienenen Publikation von Werner Wunderlich⁵³ zur Ausstattung des Hauses, die ein dichtes Verweissystem für die einzelnen Bilder eröffnet, eignen sich diese besonders für unsere Fragestellung.

1. Die Wandbildzyklen

In unmittelbarer Nähe des Konstanzer Münsters liegt das ›Haus zur Kunkel‹ (Münstergasse 5). Bereits im 19. Jahrhundert⁵⁴ hatte man in dem Anwesen zwei Wandmalereizyklen entdeckt, zu denen 1975 ein dritter hinzugekommen ist.⁵⁵ Dieser jüngst freigelegte Zyklus, der sich wahrscheinlich im Erdgeschoß in der Toreinfahrt des Hauses befand (Abb. 3), ist dem Thema der Tugenden und Laster gewidmet. In fünf Medaillons agieren weibliche Gestalten, von denen zwei als Tugenden erkennbar sind, durchbohren sie doch mit Lanzen die zu ihren Füßen liegenden Widersacher, die Laster. Im ersten Obergeschoß befand sich ehemals ein Zyklus mit den Weiberlisten, der allerdings im Zuge von Umbauarbeiten im Jahre 1886 zerstört worden und lediglich in Nachzeichnungen über-

⁵³ Werner Wunderlich, *Weibsbilder al Fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus ›Zur Kunkel‹*, Konstanz 1996.

⁵⁴ Franz Josef Mone, *Bemerkungen zur Kunstgeschichte*, in: ZGO 17 (1865), S. 257–289, hier: 284–288; Konrad Beyerle, *Über den Ursprung des Konstanzer Freskenzyklus aus dem 14. Jahrhundert*, in: ZGO 52/N.F. 13 (1898), S. 694–695.

⁵⁵ Elisabeth von Gleichenstein, *Wandmalerei in Konstanz*, in: *Konstanzer Almanach* 24 (1978), S. 44–53, hier: 44f.; Jürgen Michler, *Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992*, S. 14f., 180f.

kommen ist.⁵⁶ Zum *piano nobile* geworden war schließlich das zweite Obergeschoß, dessen Repräsentationsraum mit drei thematisch verschiedenen Wandbildgruppen ausgestattet ist. In dem heute erstaunlich klein anmutenden Zimmer befinden sich zwischen den Fenstern der Nordostwand – und mit einiger Sicherheit gegenüber dem ehemaligen Eingang – zwei Einzelbilder. Während das eine, weitgehend zerstört, im Anklang an alttestamentliche Ikonographie als Simsons oder Davids Kampf mit dem Löwen⁵⁷ zu rekonstruieren ist, handelt es sich bei dem anderen, rechts davon liegenden, südöstlichen Fresko um die sehr selten überlieferte Thematik der Allegorie der fünf Sinne.⁵⁸ Mit der königlichen Gestalt (Abb. 4), die an die vertraute Bildformel des König David anschließt, sind durch feine Linien fünf Tiere verbunden, die wie heraldische Zeichen um die Figur angeordnet sind. Beherrscht wird der Raum freilich von den Wandbildern, die sich jeweils über die gesamte Länge der Nordwest- und Südostwand hinziehen. Auf der, vom Eingang her gesehen, linken Seite befinden sich die Weberinnenfresken (Abb. 7) und auf der rechten, der Südostseite, ein Ausschnitt aus Wolframs ›Parzival‹ (Abb. 8).

In den drei Räumen des ›Hauses zur Kunkel‹ sind nicht nur unterschiedliche Themen gestaltet, sondern die Bilder müssen, und hier vermag ich nicht mit Wunderlich übereinzustimmen, auch zu recht verschiedenen Zeiten hergestellt worden sein.⁵⁹ Als älteste Schicht ist der Tugend- und Lasterzyklus (Abb. 3) anzusehen. Die schlanken Frauen mit ihren gelängten Körpern und den flächigen Bewegungen dürften nicht, wie Wunderlich meint,⁶⁰ ins frühe 14. Jahrhundert gehören, sondern sind spätestens um 1280/1290⁶¹ anzusetzen. Damit entsprechen sie jener Stilstufe, welche im Nürnberger Graduale bereits eine etwas jüngere Variante erlebt hat⁶² und sind im Vorfeld der Manesse-Handschrift entstanden. Keinesfalls sind diese Medaillons erst nach 1319/1320 zu datieren, jenen Jahren, die Wunderlich aufgrund einer dendrochronologischen Untersuchung des Hauses⁶³ als terminus post quem für alle Wandbilder anführt.

⁵⁶ Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 113–156 und Abb. S. 114.

⁵⁷ Ebd., S. 40f.

⁵⁸ Ebd., S. 42–47.

⁵⁹ Dazu ebd., S. 29. Wunderlich geht offenbar von einer Entstehung aller Bilder im frühen 14. Jahrhundert aus.

⁶⁰ Ebd., S. 157.

⁶¹ Für eine Datierung noch ins 13. Jahrhundert spricht sich auch Michler, Gotische Wandmalerei (Anm. 55), S. 181 aus. Ins frühe 14. Jahrhundert datiert v. Gleichenstein, Wandmalerei (Anm. 55), S. 46; ebenso dies. im Ausstellungskatalog Ritter, Heilige und Fabelwesen. Wandmalerei in Konstanz von der Gotik bis zur Renaissance, hg. von den Städtischen Museen Konstanz, Konstanz 1988, Nr. 33, S. 105.

⁶² Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 21897, fol. 149^r und 177^v; dazu Saurma-Jeltsch, Umfeld (Anm. 25), J 10, S. 335f. und Abb. S. 628f. Einzelne Elemente deuten sogar auf das zweite Drittel des 13. Jahrhunderts hin, so etwa die breiten Ärmel der Operatio oder die flächige Thronlehne der Sapientia; zur Datierung auch Michler, Gotische Wandmalerei (Anm. 55), S. 14 und Abb. 19–21.

⁶³ Die entsprechende Nachricht ist erwähnt bei Bernd Schirok, Die Parzivaldarstellungen

Vom Stilistischen her dürfte diese Datierung jedoch für den üblicherweise vor 1316⁶⁴ angesetzten Weberinnen- und Parzivalzyklus nachvollziehbar sein. Mit ihren scharfen Umrissen, welche die Gestalten in geometrische Muster einzuschreiben scheinen, der sparsamen Binnengliederung und den Detailformen lassen sich die Weberinnen mit dem Stil der Weingartner Liederhandschrift⁶⁵ und den im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstandenen, verwandten Werken⁶⁶ verbinden. Um einige Jahrzehnte später freilich muß der dritte Zyklus mit den Weiberlisten (Abb. 5) gemalt worden sein, der sich ehemals im ersten Geschloß befand.⁶⁷ Allein die Mode mit den eng am Oberkörper anliegenden Gewändern, deren Knopfreihen demonstrativ betont werden, und den relativ breit ausladenden Unterkörpern spricht frühestens für eine Datierung in die späten dreißiger, eher in die vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts.⁶⁸ Diese verschiedenen Entstehungszeiten implizieren, daß die Auftraggeber, sollte sich uns das Konzept als zusammengehörig erschließen, jeweils die älteren Bestände der Wandmalerei mitbedacht haben und das Programm aller Bilder so offen anlegen ließen, daß es auch in einem erweiterten Kontext noch stimmig blieb.

in Lübeck, Braunschweig und Konstanz, in: Probleme der Parzival-Philologie, Marburger Kolloquium 1990, hg. von Joachim Heinze, L. Peter Johnson und Gisela Vollmann-Profe (Wolfram-Studien 12), Berlin 1992, S. 172–190, hier: 186; dazu auch Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 29. Beide Autoren nehmen, allerdings ohne weitere Belege, einen vollständigen Abriß des Hauses nach dem für 1316 nachgewiesenen Besitzerwechsel an; dagegen Markus Bauer, Der Münsterbezirk von Konstanz. Domherrenhöfe und Pfründhäuser der Münsterkapläne im Mittelalter (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 35), Sigmaringen 1995, S. 38f., der von einer Kontinuität ausgeht.

⁶⁴ Michler, Gotische Wandmalerei (Anm. 55), S. 181 datiert »um 1310«; v. Gleichenstein, Ritter (Anm. 61), S. 106 »um 1300«; dies., Wandmalerei (Anm. 55), S. 44 »vor 1316«; Melanie von Claparède-Crola, Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee, Diss. München 1973, S. 76 »kurz vor 1316«; Herta Wienecke, Konstanzer Malerei des 14. Jahrhunderts, Diss. Halle 1912, S. 22 »um 1300«.

⁶⁵ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1; dazu Die Weingartner Liederhandschrift, Faksimile mit Beiträgen von Wolfgang Irtenkauf, Kurt Herbert Halbach und Renate Kroos, Stuttgart 1969; vgl. vor allem die langgezogenen Faltenbahnen und die Reduktion der Formen beim Blioger von Steinach (S. 26) mit der linken Dame, die Seidengarn windet, im »Haus zur Kunkel« (Abb. 10).

⁶⁶ Dazu Saurma-Jeltsch, Umfeld (Anm. 25), J 15, S. 341ff.

⁶⁷ Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 113, nimmt nur allgemein zur Frage der Datierung Stellung.

⁶⁸ Am nächsten verwandt scheint die Zürcher Weltchronik des Rudolf von Ems, Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Rh. 15, aus der Zeit zwischen 1340–1350; vgl. etwa Jephthas Tochter fol. 140^v mit den Töchtern des Likomedes; Abb. Konrad Escher, Die Bilderhandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Zentralbibliothek Zürich, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 31 (1935), Abb. 30, und Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 149; auch die Männerröcke mit ihrer bereits gepolsterten Brust kommen in der Zürcher Weltchronik vergleichbar vor.

2. Der Weberinnenzyklus

Als Beispiel für die Mehrdeutigkeit der Programme soll zunächst der Weberinnenzyklus dienen. Mit ihren 21, von doppelten Rahmenleisten umgebenen Feldern, in denen jeweils eine, manchmal zwei Frauen, meist auf Steinthronen sitzend, mit einer Tätigkeit der Leinen- oder Seidenherstellung beschäftigt sind, nehmen die Weberinnenfresken (Abb. 7) einen Bildtypus auf, wie wir ihn vor allem von den beiden Liederhandschriften und im besonderen von dem in Konstanz entstandenen Weingartner Exemplar kennen. Die Übereinstimmung ist nun nicht allein eine des Stils, sondern betrifft die gesamte Konzeption der Darstellungen. Hier wie dort sitzen die Gestalten auf ihren Thronen vor dem blanken Grund. Während die Dichter (Abb. 6) in der Regel mit ihren Schriftbändern befaßt sind, hantieren die Weberinnen mit Werkzeugen der Leinen- und Seidenproduktion. Nicht allein der repräsentierende Autor wird im Wandbild umgesetzt, sondern in gleicher Weise wird auch die Kommunikation zweier Personen gezeigt. In der Liederhandschrift sitzt Reinmar der Alte (Abb. 9) sein Schriftband vorführend neben seiner Muse auf einem Steinthron, und die beiden debattieren über sein Werk. Ebenso präsentieren sich im Wandbild die beiden Seidenweberinnen (Abb. 10). Nicht nur die Figuren, sondern auch das Verhältnis von Bild, Rahmen und Schrift ist übereinstimmend gestaltet. Der einfache Rahmen im Wandbild entspricht mit seiner abgrenzenden Wirkung dem gemusterten der Liederhandschrift, und wie dort wird auch im Wandbild die obere Leiste zur Textübermittlung eingesetzt, in der hier anstelle der Namen der Autoritäten die Tätigkeiten der Frauen in gereimten Texten⁶⁹ beschworen werden.

Die enge Beziehung der Wandbilder zur Liederhandschrift bestätigt zunächst die schon gemachte Erfahrung, daß auch im ›Haus zur Kunkel‹ Maler zugange waren, die mit mehreren Gattungen der Malerei vertraut gewesen sein mußten. Während jedoch im Basler Beispiel vom Heuberg 20 oder auch in der ›Hohen Eich‹ in Zürich die entsprechenden Kenntnisse vorwiegend im allgemein Motivischen zum Ausdruck kommen, ist hier die Verbindung enger. Eine so direkte Übertragung der Gesamtkonzeption aus der Liederhandschrift auf die Weberinnen kann nicht allein damit erklärt werden, daß die Maler eine Ikonographie für ein bislang unbekanntes Thema erfinden mußten und sich dabei an einer vertrauten Tradition orientierten. Dagegen spricht allein schon der identische Einsatz von Bild, Rahmen und Schrift. Als Zitate aus der ja wohl in Konstanz entstandenen Liederhandschrift sollten diese Bilder erkannt werden. Die Weberinnen gewannen damit einen den Dichtern äquivalenten Stellenwert und wurden zu einer weiblichen Variante der Autoren.

⁶⁹ Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 51–65 und 70.

a. Bilder des alltäglichen Lebens?

Als Inbegriff profaner Malerei gilt der Zyklus seit dem 19. Jahrhundert wegen seiner ungewöhnlich genauen Schilderung von Arbeitsinstrumenten und Herstellungsprozessen.⁷⁰ Noch in der jüngsten Deutung hat Werner Wunderlich⁷¹ einen unmittelbaren Bezug zwischen den Fresken und der Konstanzer Wirtschaftslage gesehen und die Bilder gleichsam als Porträt der Konstanzer Leinenindustrie verstanden. Diese Interpretation wird vor allem in der Suche nach den Auftraggebern deutlich, die man jeweils in den von der Konjunktur des Bodenseetuchs profitierenden Kreisen wählte. Nahm man früher an, ein vermöglicher Leinwandhändler habe sich mit diesen arbeitenden Frauen den Ursprung seines Reichtums an die Wand malen lassen, was auch zur Datierung »vor 1316« führte, dem Verkauf des Hauses an das geistliche Stift Sankt Johann,⁷² so vermutet nun Wunderlich, ein mit Tuchspekulation befaßter Chorherr habe sich mit der Ursache seiner pekuniären Sicherheit umgeben.⁷³

An der bislang selbstverständlichen Interpretation der Weberinnenfresken als Bilder aus dem alltäglichen Leben – Friedrich Wielandt schließt sogar einzig aufgrund dieser Darstellungen auf die Existenz weiblicher Textilarbeiterinnen in der Stadt Konstanz⁷⁴ – muß einiges nachdenklich stimmen. Daß Spinnen und Weben zur Frauenarbeit gehört, ist wohl richtig; diese Tradition scheint aber ausgerechnet in der Zeit der zunehmenden Industrialisierung dieses Gewerbes abzubrechen.⁷⁵ Die weibliche Beschäftigung mit Textilien wird dann zum Nebenerwerb oder zur Zulieferungsarbeit, welche weitgehend untergeordnete, in der Regel ländliche Kräfte übernehmen.⁷⁶ Überdies verhalf zwar die Leinenindustrie der Stadt Konstanz im 13. und 14. Jahrhundert zu beachtlichem Reichtum,⁷⁷ wogegen die ebenfalls im Zyklus dargestellte Seidenproduktion

⁷⁰ Wienecke, Konstanzer Malereien (Anm. 64), S. 17.

⁷¹ Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 50.

⁷² Von Claparède-Crola, Profane Wandmalerei (Anm. 64), S. 27 und 76, datiert deshalb die Fresken »kurz vor 1316«, weil sie Magister Heinrich Kero von Tübingen als Auftraggeber annimmt; Wienecke, Konstanzer Malereien (Anm. 64), S. 17, dagegen vermutet eher im Vorbesitzer Konrad von Überlingen, einem Arzt und Chorherrn, den Auftraggeber.

⁷³ Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 50.

⁷⁴ Friedrich Wielandt, Das Konstanzer Leinengewerbe, Bd. 1–2 (Konstanzer Stadtrechtsquellen 2+3), Konstanz 1950–1953, Bd. 1, S. 42f.; in den Quellen sind nur Weber erwähnt.

⁷⁵ David Herlihy, *Opera muliebria. Women and Work in Medieval Europe* (New Perspectives on European History), New York usw. 1990, S. 91–95.

⁷⁶ Ebd., S. 94f. sowie Karl-Heinz Ludwig, Spinnen im Mittelalter unter besonderer Berücksichtigung der Arbeiten »cum rota«, in: *Technikgeschichte* 57 (1990), S. 77–89, hier: 81f.

⁷⁷ Wielandt, Leinengewerbe (Anm. 74), Bd. 1, S. 15–56; Hektor Ammann, Die Anfänge der Leinenindustrie des Bodenseegebietes, in: *Alemannisches Jahrbuch* (1953), S. 251–313.

keinerlei Bedeutung für die wirtschaftliche Lage der Stadt gespielt hat.⁷⁸ Wie weit die in den ersten Darstellungen gezeigte Bearbeitung von Hanf⁷⁹ mit der Alltagsrealität zu tun hat, bleibt ebenso fraglich, scheint doch Flachs als geeigneter für die Herstellung von Leinwand angesehen worden zu sein.⁸⁰ Gewichtiger jedoch als Argument gegen eine Deutung der Bilder als Abbildungen des damaligen Alltags in Konstanz dürfte die Tatsache sein, daß der städtische Wohlstand nicht auf der Herstellung von Textilien basierte, sondern vielmehr aus Handel und Spekulationsgeschäften mit Leinwand resultierte.⁸¹ Die Bilder freilich konzentrieren sich auf die Details der Herstellung, von der Bearbeitung des Rohstoffes bis zur Fertigstellung der Endprodukte. Es werden darin folglich Tätigkeiten geschildert, die größtenteils außerhalb der Stadt, in den Zulieferbetrieben am Bodensee durchgeführt wurden.⁸² Jedoch sind nicht Bäuerinnen oder Frauen der Unterschicht in den Bildern mit der Fertigung befaßt, sondern vornehme Damen. Mit ihren roten und grünen Röcken, die in der Regel gegürtet sind und über sehr eng anliegende Ärmel verfügen, tragen sie Kostüme, die einzig den oberen Schichten vorbehalten waren.⁸³ Der Tasselmantel der Lesenden,⁸⁴ der kostbare Kopfschmuck, den mehrere der Frauen tragen,⁸⁵ sowie die eleganten, hohen Stiefel⁸⁶ lassen diese Frauen gleichsam zu Schwestern der Damen in der Manesse-Handschrift werden.⁸⁷

⁷⁸ Dazu H(ans) Pohl, Seide, A., V. Deutschland, in: LexMa 7 (1995), Sp. 1706f.

⁷⁹ Weberinnenfresken, 1. Bild; dazu Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 51.

⁸⁰ Wielandt, Leinengewerbe (Anm. 74), Bd. 1, S. 100f.; um 1500 wird Hanfgarn in Konstanz explizit als zur Leinwandproduktion »untauglich« verboten; Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 52, nimmt dagegen an, Hanf spiele gerade in Konstanz eine große Rolle.

⁸¹ Dazu Wielandt, Leinengewerbe (Anm. 74), Bd. 1, S. 47ff. In Konstanz haben sich zwar auch Weber niedergelassen, die eigentliche Produktion jedoch lag auf dem Lande; dazu auch Ammann, Anfänge (Anm. 77), S. 254.

⁸² Dazu Ludwig, Spinnen (Anm. 76), S. 82 und Wielandt, Leinengewerbe (Anm. 74), Bd. 1, S. 41f.

⁸³ Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 69, weist auf die teuren Farbstoffe hin, mit denen die Röcke eingefärbt sind. Zu den Farben der Kostüme auch Aenne Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1928), S. 65–104 und 129–156, hier: 100f.

⁸⁴ Weberinnenfresken, 18. Bild; es kann sich nicht, wie Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 69 meint, um einen Surkot handeln, da die Armschlitze fehlen, sondern ein Tasselmantel ist dargestellt, dessen Schnur unter der Rise verschwindet.

⁸⁵ Nach Mosbruggers Kopien aus dem 19. Jahrhundert tragen die Frau mit Kunkel und Handspindel (6. Bild) sowie die Frau mit der Standhaspel (8. Bild) ein Schapel; das Haar hochgesteckt und mit einem feinen Netz verziert trägt die Bortenwirkerin (14. Bild); dazu auch Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 69 und Abb. S. 57f. und 62.

⁸⁶ Schuhe zu zeigen verstößt eigentlich gegen die guten Sitten, so sind denn auch lediglich im 4. Bild, bei der harten Arbeit des Glätters von Fasern, die Schuhe zu sehen; zu Schuhmode und Schicklichkeit Liebreich, Studien (Anm. 83), S. 68.

⁸⁷ Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848, beispielsweise fol. 323^v: die Dame bei Reinmar von Zweter; Abb. Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen

Nicht als Bilder von Erwerbstätigen dürfen infolgedessen die Fresken verstanden werden, sondern sie können allenfalls auf jene Beschäftigungen verweisen, welche den noblen Ständen gut anstehen.⁸⁸ Die Beschäftigung mit Handarbeiten ist vornehmen Frauen zwar nicht zum Erwerb, aber zur Vermeidung des schädlichen Müßiggangs empfohlen.⁸⁹ In den adeligen Lebenszusammenhang gehören vor allem die letzten Bilder des Zyklus. Wiedergegeben sind hier höfische Szenen, wie das Lesen eines Buchs, das Kämmen, das Ruhen am Kachelofen und das Bad.

Wenn also nicht die Alltagsrealität geschildert ist, so scheint es naheliegend, in den Bildern einen Lobpreis weiblicher Tugendhaftigkeit zu sehen, wie Wunderlich⁹⁰ dies vorschlägt. Handarbeit zur Vermeidung des Müßiggangs freilich ist eine Tätigkeit, welcher die tugendhafte Hausfrau im Stillen nachzugehen hat. Alle bildlichen Zeugnisse dieses Themas legen denn großen Wert darauf, gerade dieses Tun vom ›öffentlichen‹ Bereich abzutrennen und in die Kammer zu verlegen.⁹¹ Die Repräsentativität des Raumes, in dem sich die Wandbilder in der Kunkel befinden, würde dann einem wichtigen Aspekt des Tugendlobes widersprechen, indem die stille Tätigkeit hier ja zu einer ›öffentlichen‹ würde.

Nicht nur inhaltliche, sondern vielmehr formale und ikonographische Gründe machen es unwahrscheinlich, daß das Thema der Bilder dem Abbilden alltäglichen Tuns gewidmet sein kann. Allein die gewählte Bildform der auf Steinthronen sitzenden Damen läßt auf andere Intentionen schließen. Wie wir gesehen haben, wird damit auf jenen edlen Bildtyp des Autorenbildes zurückgegriffen, der für die Sänger der Liederhandschriften eingesetzt worden war. Auch dort repräsentieren ja die Dichter in der Regel nicht, sondern sind mit einer Tätigkeit aus der alltäglichen Welt beschäftigt. Hartmann von Starkenberg beispielsweise⁹² ist als Schmied zugange und verleiht mit einem Hammer einem goldenen Helm, den er mit der Zange auf dem Amboß hält, die gültige Form. Der Kontext, die Dame, die ihm Speise und Trank anbietet, sein kostbarer,

Heidelberger Liederhandschrift, hg. von Ingo F. Walther und Gisela Siebert, Frankfurt a. M. 1988, Taf. 112; der Haarschmuck der Bortenweberin findet sich beim ersten Nachtrag zum Sänger Winli fol. 231^r, Abb. ebd., Taf. 76.

⁸⁸ Im Bild zum Rost von Sarnen der Manesse-Handschrift Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848, fol. 285^r; Abb. ebd., Taf. 94, ist die Dame als Seidenweberin tätig. Wie wenig ernsthaft diese Arbeit verstanden wird, mag die Tändelei mit dem Chorherrn illustrieren.

⁸⁹ Dazu Herlihy, *Opera* (Anm. 75), S. 76f.; Wunderlich, *Weibsbilder* (Anm. 53), S. 24ff.

⁹⁰ Ebd., S. 26 und öfter.

⁹¹ In einer französischen Handschrift des 12. Jahrhunderts (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 16943) beispielsweise wird deutlich getrennt zwischen einem öffentlichen Raum, in dem die Männer agieren, und einer privaten Kammer, in der die Hausfrau an der Spindel sitzt; Abb. *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 1–5, hg. von Philippe Ariès und Georges Duby, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1991, Bd. 2, S. 73; vgl. auch ebd., Abb. S. 89 sowie Ludwig, *Spinnen* (Anm. 76), Abb. 4f.

⁹² Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848, fol. 256^v; Abb. Walther und Siebert, *Codex Manesse* (Anm. 87), Taf. 85.

roter, geraffter Rock mit dem golden besetzten Halsausschnitt und das verzierte Schapel auf seinem Haupt weisen – wie im ›Haus zur Kunkel‹ – darauf hin, daß es in dieser Miniatur nicht um das Porträt eines Schmiedes gehen kann. Vielmehr wird das Bild des Schmiedens als Metapher für mehrere Anspielungsebenen gewählt, in der unter anderem auch die Vorstellung des ›Verse Schmiedens‹⁹³ eine Rolle spielen dürfte.

b. Das Thema der Arbeit

Arbeit darzustellen im Sinne des mimetischen Abbildens einer Tätigkeit, interessiert das Mittelalter ohnehin nicht. Das Thema Arbeit ist, wenn überhaupt ins Bild gebracht, in einen jeweils größeren Zusammenhang gestellt oder dient als Verweis auf eine andere Bedeutungsebene. Die häufigsten, meist topischen Darstellungen von Arbeit finden sich in Jahreszeitzyklen, welche sich in der Regel auf eine seit der Antike überlieferte Ikonographie berufen.⁹⁴ Entsprechende Programme kennen eine Reihe von Häusern in Zürich.⁹⁵ Nicht um die Wiedergabe der verschiedenen Tätigkeiten geht es hier, sondern vielmehr um das Einbetten dieses Tuns, und letztlich allen menschlichen Tuns, in den Ablauf des Jahres. Meist werden die Darstellungen denn auch gemeinsam mit den entsprechenden Sternzeichen aufgeführt.⁹⁶ Nicht einmal die nun eindeutig einem anderen kulturellen und zeitlichen Milieu zuzuordnenden Arbeitsdarstellungen, etwa im ›Specchio Umano‹ des Florentiner Getreidehändlers Domenico Lenzi⁹⁷ oder die ebenfalls nach unseren Konstanzer Wandbildern entstandenen Fresken des Palazzo Pubblico in Siena,⁹⁸ in denen das städtische Tun geschildert wird, sind als bloße Abbilder der Verrichtungen zu verstehen. Allegorisch und moralisch-didaktisch sind die Bilder in der Handschrift des Kaufmanns gemeint,⁹⁹ während die Darstellungen der unter dem guten Regiment blühenden Tätig-

⁹³ Dazu ebd., S. 175.

⁹⁴ Dazu Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la renaissance et la décoration des demeures*, Bd. 1–2, Den Haag 1931–1932, Bd. 1, S. 375–379.

⁹⁵ Z. B. ›Haus zum langen Keller‹, Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), Abb. 68f.; ›Haus zum Römer‹, Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), Abb. 28ff. und 36.

⁹⁶ Dazu etwa Amiens, Kathedrale Notre-Dame, am linken Westportal, wo in der Sockelzone die Monatsdarstellungen unter den Sternzeichen zu sehen sind und darüber Engel und Heilige aufragen; Abb. Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, Abb. 169.

⁹⁷ Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Tempi 3; dazu Susanna Partsch, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi* (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen N.F. 16), Worms 1981, bes. Taf. I–VIII und S. 1 zur Lokalisierung und Datierung des Codex nach Florenz zwischen 1320 und 1335.

⁹⁸ Maria Monica Donato, *La ›bellissima inventiva‹. Immagine e idee nella Sala della Pace*, in: Ambrogio Lorenzetti. *Il Buon Governo*, hg. von Enrico Castelnuovo, Mailand 1995, S. 23–41, mit älterer Literatur.

⁹⁹ Partsch, *Profane Buchmalerei* (Anm. 97), S. 33ff.

keiten in Siena¹⁰⁰ die *artes mechanicae*¹⁰¹ verbildlichen. Das heißt, daß auch diese so präzise beschriebenen Verrichtungen keine Alltagsrealität abbilden sollen.¹⁰² Vielmehr dient deren in der Regel idealisierte, fiktive Schilderung dazu, die Richtigkeit jenes Systems – hier der Kommune von Siena – nachzuweisen, in dessen Schutz die entsprechenden *artes* zu blühen vermögen.

Nur eine Tätigkeit wird bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts in einer den Weberinnen vergleichbaren Präzision geschildert, das Schreiben. In manchen Bildbeispielen ist die Entstehung von Schrift von der Herstellung des Pergaments und der Feder bis zu den einzelnen Vorgängen des Schreibens festgehalten.¹⁰³ Schreiben nun gilt als gottgefällige Tätigkeit, mit der sich der Schreiber ins Buch des Lebens einschreibt und als Lohn den Erlaß von Sünden erhofft.¹⁰⁴ Jeder Buchstabe, jede Zeile zählt als gutes Werk, das sogar zu Lebzeiten die Vergebung von Sünden einbringt.¹⁰⁵ Schreiben bedeutet, insbesondere, wenn das Wort Gottes geschrieben wird, nichts weniger als eine »metonymische Vergewärtigung des abwesenden Gottes«.¹⁰⁶

Im Weberinnenzyklus schafft die Schrift in den oberen Rahmenfeldern eine Verbindung zwischen den Medien Bild und Text. Die Reimpaare,¹⁰⁷ welche die Tätigkeit der Frauen benennen, dienen – wie wir im Prosalancelot gesehen haben – dazu, eine konkrete Lesart anzubieten. Darüber hinaus verleihen sie zusätzlich Autorität¹⁰⁸ und beziehen den Betrachter – wird doch hier in direkter

¹⁰⁰ Vgl. etwa Castelnovo, Ambrogio (Anm. 98), Abb. 174f. oder 195. Ein Vorläufer zu diesen Darstellungen alltäglichen Tuns findet sich in dem um 1317 in Paris entstandenen Dedikationsexemplar der Vita des hl. Dionys des Mönches Yves, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Mss. fr. 2090–92; dazu Ingeborg Bähr, Saint Denis und seine Vita im Spiegel der Bildüberlieferung der französischen Kunst des Mittelalters (Manuskripte zur Kunstwissenschaft 1), Worms 1984, S. 133ff., Abb. 37–42; zu neuerer Literatur vgl. den Ausstellungskatalog *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285–1328*, Paris 1998, Nr. 190, S. 285f.

¹⁰¹ Zur Darstellung J(utta) Seibert, Künste, mechanische, in: LCI 2 (1970), Sp. 701–703.

¹⁰² Die scheinbar genauen Schilderungen des Pariser Lebens um 1317 in der Vita des hl. Dionys zeigen beispielsweise Steinbrücken, die noch gar nicht gebaut sind; dazu Bähr, Saint Denis (Anm. 100), S. 199.

¹⁰³ Vor allem in der Hamburger Bibel von 1255, Kopenhagen, Kongelige Bibliothek, G. K. S. 4.2°; dazu Vera Trost, Skriptorium. Die Buchherstellung im Mittelalter, Stuttgart 1991, S. 11–19.

¹⁰⁴ Dazu der Eintrag in einer Echternacher Bibel; vgl. Anton Legner, *Illustres manus*, in: Ausstellungskatalog *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Bd. 1–3, hg. von Anton Legner, Köln 1985, Bd. 1, S. 187–230, hier: 217.

¹⁰⁵ Ebd., »Während ich dieses Buch schreibe, blickt Vedastus hoch vom Himmel herab und vermerkt, wieviele Buchstaben ich mit dem Stift himmale, von wievielen Zeilen die Seite durchpflügt wird, mit wievielen scharfen Punkten das Blatt von hier und von dort zerstoßen wird. Und dann ist er meinem Werk und meiner Mühe geneigt und spricht: »Wieviele Buchstaben, wieviele Zeilen, wieviele Punkte endlich es in diesem Buch gibt, soviele Sünden erlasse ich dir schon jetzt.«

¹⁰⁶ Wenzel, Hören (Anm. 16), S. 344.

¹⁰⁷ Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 70f.

¹⁰⁸ Dazu Wenzel, Hören (Anm. 16), S. 317 am Beispiel der Bilder Lancelots.

Rede gesprochen – unmittelbar mit ein, zwingen ihn zum Dialog. Zusätzlich unterstützt die Schrift die im Bild mit der motivischen Anlehnung an Autorenbilder angestrebte, noble Parallelisierung der Handarbeit mit dem Schreiben.

Allerdings dürften die Damen auf ihren Thronen dem Betrachter noch einen weiteren ikonographischen Typus in Erinnerung rufen. Frauen, die unterschiedliche Tätigkeiten verrichten, in der Art von Autorenporträts wiederzugeben, war für die Darstellung der *artes liberales*¹⁰⁹ schon in früheren Zeiten üblich. Im Heidelberger Manuskript des ›Welschen Gastes‹,¹¹⁰ einer Handschrift aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts, sind die *artes* mit den wichtigsten Vertretern ihrer Kunst dargestellt. Die Paare präsentieren auf Thronen sitzend gemeinsam jene Gegenstände oder Symbole, welche ihren Gebieten entsprechen.

c. Das Spinnen und Weben als Metapher

Die Wahl des Bildtypes also sowie die besondere Verbindung von Bild und Text lassen vermuten, die Tätigkeiten der Frauen seien als Metaphern zu verstehen. Darüber hinaus läßt die Allusion an die *artes liberales* einen lehrhaften Charakter annehmen. Auch Wunderlich sieht einen moralisierenden Inhalt, wenn er auf die Bedeutung des Spinnens in der Frauenerziehung aufmerksam macht¹¹¹ und zugleich darauf hinweist, daß diese Tätigkeit heilsgeschichtlich eingebunden sei und zu jenem häuslichen Bereich gehöre, der gemäß Genesis 3,23 nach der Vertreibung aus dem Paradies Eva als Aufgabe zufiel.¹¹² Freilich ist Evas Hausarbeit in der Genesis mitnichten so konkretisiert, daß sich daraus die Textilarbeit ablesen ließe. Tatsächlich wird nur an zwei Stellen im Alten Testament auf Spinnen und Weben eingegangen, nämlich in Exodus 35,25f., wo die Frauen genannt werden, die für das Allerheiligste kostbare Stoffe herstellten, und in den Sprichwörtern 31,13, im Lob der tüchtigen Frau.

Die spinnende Eva scheint vielmehr auf eine visuelle und keine literarische Tradition zurückzugehen. Im 12. Jahrhundert wird im ›Hortus deliciarum‹ (Abb. 11) Eva mit der Spindel gezeigt, während Adam den Ackerboden bestellt.¹¹³ Einzig in einem syrischen Genesiskommentar¹¹⁴ scheint das Motiv der spinnenden Eva nachgewiesen, und von hier dürfte es auch in die östliche Iko-

¹⁰⁹ Dazu J(utta) Seibert, Künste, sieben freie, in: LCI 2 (1970), Sp. 703–713.

¹¹⁰ Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 389, fol. 139^v; Abb. in: Der Welsche Gast des Thomasin von Zerclaere (Cod. pal. germ. 389), bearb. von Friedrich Neumann und Ewald Vetter (Facsimilia Heidelbergensia 4), Wiesbaden 1974.

¹¹¹ Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 76.

¹¹² Ebd., S. 32 unter Berufung auf eine Textpassage aus Boccaccio ›De claris mulieribus‹ in der Steinhöwel-Übertragung von 1473.

¹¹³ Ehem. Straßburg, Bibliothèque Municipale, fol. 27^v; Abb. Herrad of Hohenbourg ›Hortus deliciarum‹, Bd. 1–2, hg. von Rosalie Green (Studies of the Warburg Institute 36), London/Leiden 1979, Bd. 2, S. 45, Taf. 13/24 und Bd. 1, S. 100.

¹¹⁴ Abraham Levene, The Early Syrian Fathers on Genesis, London 1951, S. 79; zu Genesis 3 wird erwähnt, Gott habe Eva in der Kunst des Webens unterrichtet.

nographie aufgenommen worden sein.¹¹⁵ In westlichen, insbesondere nordischen Bildern jedoch gewinnt das Thema anscheinend erst im 13. und vor allem im 14. Jahrhundert zunehmend an Verbreitung.¹¹⁶

Sollte in den Weberinnen des ›Hauses zur Kunkel‹ eine Anspielung auf Eva gemeint sein, so müßte dies zunächst aus der Bildtradition selbst abgeleitet werden, denn alle von Wunderlich angeführten entsprechenden Texte sind später zu datieren. In der Weltchronik des Jans Enikel beispielsweise wird die Arbeit Evas nicht weiter spezifiziert, vielmehr hilft sie Adam bei der Feldarbeit, womit das Gebot zu ihrer Unterordnung unter den Mann betont werden soll.¹¹⁷ Erst Evas Tochter Neoma wird wegen ihrer Textilarbeiten als tugendsam geschildert¹¹⁸ und als Erfinderin der Spindel¹¹⁹ gepriesen. Das moralische Anliegen, Textilarbeit gehöre seit dem Sündenfall zu den Tätigkeiten der Frau, dürfte in diesem Sinne wohl weder aus den Bildern noch den Texten überzeugend abzuleiten sein. Viel eher wird jene Gestalt in Erinnerung gerufen, die auch für das Aufkommen des Motivs der spinnenden Eva maßgebend gewesen war, nämlich Maria als die Antithese zu Eva.

Maria als Spinnerin hat denn in Texten wie Bildern eine lang vertraute Tradition.¹²⁰ Am häufigsten wird Maria in der Verkündigung mit der Spindel gezeigt, wie sie den purpurfarbenen Faden für den Tempelvorhang spinnt.¹²¹ Von den Exegeten¹²² war der Faden in der Spindel als Lebensfaden des Gottessohnes

¹¹⁵ Dazu Hans Martin von Erffa, *Ikonologie der Genesis*. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd. 1–2, München 1989–1995, Bd. 1, S. 344; Rosalie B. Green, *The Adam and Eve Cycle in the ›Hortus deliciarum‹*, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.*, hg. von Kurt Weitzmann, Princeton 1955, S. 340–347, hier: 346f. vermerkt, daß die Ikonographie des ›Hortus‹ zwar im Genesiszyklus von San Marco vorkommt, aber nicht in den Werken der ›Cotton Genesis‹-Filiation.

¹¹⁶ Etwa in der Wernigerode-Weltchronik des Rudolf von Ems aus dem 13. Jahrhundert, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8345, fol. 2^r; im 14. Jahrhundert in der Velislav-Bibel, Prag, Universitätsbibliothek, XXIII C 124 (Lob. 412), fol. 5^r; Abb. Zoroslava Drobná, *Die gotische Zeichnung in Böhmen*, Prag 1956, Abb. 16; dazu auch Nannette Kelly, *Spinning the Thread, Weaving the Web. Images of Women Spinning and Weaving in Western Art*, Ann Arbor 1998, S. 35.

¹¹⁷ Jansen Enikels Werke, hg. von Philipp Strauch (MGH Dt. Chron. 3), Hannover/Leipzig 1900, V. 1221ff.

¹¹⁸ Ebd., V. 1429ff.

¹¹⁹ Ebd., V. 1475–1479.

¹²⁰ Eine allgemeine Übersicht findet sich bei Kelly, *Spinning* (Anm. 116), S. 36ff.; vgl. auch Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1–5, Gütersloh 1966–1991, Bd. 4/2 (1980), S. 32 und 72ff.

¹²¹ Protoevangelium des Jakobus 11 und 12; vgl. Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. 1–2, begr. von Edgar Hennecke, hg. von Wilhelm Schneemelcher, 6. Aufl., Tübingen 1989–1990, Bd. 1, S. 338–349, hier: 343.

¹²² S(ilke) Egbers, *Spindel*, in: *Marienlexikon* 6 (1994), S. 250f., hier: 250; Ernst Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966, S. 183, verweist auf die Exegese zu dem betreffenden Psalm bei Bernhard von Clairvaux.

erklärt worden, was auch in manchen Bildern¹²³ zum Ausdruck kommt. Seit der Zeit um 1300 wird Maria als Ausdruck ihrer *humilitas* zunehmend bei unterschiedlichen Textilarbeiten gezeigt. In den nach 1300 entstandenen »Meditationes vitae Christi« ist sie – wie die Weberinnen – im Tempel mit Beten, dem Studium des Gesetzes Gottes und vor allem mit Spinnen beschäftigt.¹²⁴ Nach der Flucht nach Ägypten widmet sie sich dem Weben und der Tuchherstellung (Abb. 12).¹²⁵ In einer sienesischen Miniatur des frühen 14. Jahrhunderts wird die spinnende Eva mit der Maria der Verkündigung in einem Bild so vereint, daß sie zusammenzugehören scheinen. Es handelt sich um eine Illustration zu Psalm 84, in der – angesichts der von den Stammeltern heraufbeschworenen ewigen Verdammnis – Gottes Akt der Gnade in der Verkündigung, der Menschwerdung des Gottessohnes, gezeigt wird.¹²⁶

In der christlichen Exegese haben denn Spinnen und Weben eine metaphorische Bedeutung erhalten. Bereits Augustinus sieht in seiner Auslegung zu Sprichwörter 31,13 im Spinnen ein Exempel für die *vita activa*, wobei er zwischen dem Verwenden von Leinen und Wolle folgende Unterschiede macht: Während das Bearbeiten der Wolle der leiblichen Sphäre angehöre, bezeichnet er die Arbeit mit Leinen als Arbeit am Geiste.¹²⁷ Die Arbeit mit Wolle, an der man keusche Ehefrauen und fleißige Hausfrauen erkenne, interpretiert er als gutes Werk im Sinne des Errichtens der Gebote Gottes,¹²⁸ ein Zustand, den es zu bewahren gelte, »damit er [der in den guten Taten der heiligen Kirche lebt] das Vergangene nicht verliert in Vernachlässigung des Zukünftigen«. ¹²⁹ Was

¹²³ Etwa in der Güssinger Tafel, Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, wo der Faden über den Leib der spinnenden Gottesmutter als Beweis gegen Josefs Zweifel geführt wird; dazu Zsuzsa Urbach, *Dominus possedit me* (Prov. 8,22). Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels, in: *Acta Historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 20 (1974), S. 200–266, hier: 208–212, Abb. 1; vgl. auch Schiller, *Ikonographie* (Anm. 120), Bd. 1 (1966), Abb. 142.

¹²⁴ *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, hg. von Isa Ragusa und Rosalie B. Green (Princeton Monographs in Art and Archeology 35), Princeton 1961, S. 10 und Abb. 5f., im Kontext von Josefs Zweifel S. 27f. und Abb. 21f.; in Eßlingen wird Maria am Webstuhl abgebildet; dazu Schiller, *Ikonographie* (Anm. 120), Bd. 4/2 (1980), Abb. 542d.

¹²⁵ Vgl. auch Ragusa und Green, *Meditations* (Anm. 124), S. 83, Abb. 73.

¹²⁶ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 8846, fol. 150^v; Abb. Guldán, Eva und Maria (Anm. 122), S. 65f., Abb. 51.

¹²⁷ *Sancti Aurelii Augustini, Sermones de Vetere Testamento*, hg. von Cyrillus Lambot (CC 41. Aurelii Augustini Opera 11/1), Turnhout 1961, Sermo 37/6, S. 452, Z. 150f.: *Quaeritur autem a nobis quid sit lana, quid sit linum. Lanam carnale aliquid puto, linum spiritale.*

¹²⁸ Ebd., Sermo 37/13, S. 457f., Z. 275–280: *de fuso lanificium significatum, de lanificio bonum opus, tamquam castae mulieris et matronae impigrae et diligentis. [...] Omnis qui vivit in bonis operibus in sancta ecclesia, non neglector sed effector praeceptorum dei, quid faciat cras nescit, quid fecerit hodie scit.*

¹²⁹ Ebd., S. 458, Z. 281f.: *Et ut perseveret in bonis operibus vigilat, ne forte negligens futurorum perdat praeteritum.*

hierunter zu verstehen sei, erläutert Augustinus anhand der Unterscheidung zwischen Kunkel und Spindel, also ebenden Geräten, mit denen die Dame im sechsten Bild des Weberinnenzyklus hantiert. Während sich auf der Kunkel die noch unbearbeitete Wolle, also das Zukünftige befände, sammle sich auf der Spindel das fertige Garn, das eigene gute Werk, das im Moment der Vollendung bereits der Vergangenheit angehöre.¹³⁰ »Sieh also, wenn du etwas in der Spindel hast, da werden deine Arme gestärkt werden. Da wird dein Glaube stark sein.«¹³¹ Da der Mensch allein aus seinen guten Taten Trost und Zuversicht auf das Erhören seiner Bitten und Gebete schöpfen könne, ist er angehalten, unentwegt den Faden der zukünftigen Werke zu spinnen, um immer ausreichend Garn auf der Spindel zu haben.¹³² Diese Erläuterungen von Augustinus zum Spinnen entsprechen in ihrer Argumentation dem oben beschriebenen Verständnis des Schreibens als Eintrag in das Buch des Lebens. Auch hier wird die Tätigkeit zum guten Werk, das als einziges die Sündenvergebung gewährleistet. Damit wird die alltägliche Arbeit überhöht zum Arbeiten am eigenen Heil.

Eine im Vergleich zu Augustinus noch abgehobenere Interpretation der Tätigkeit am Spinnrocken findet sich in der Predigtliteratur. In der ›Gaistlich spinnerin‹, einer 1502 von Geiler von Kaysersberg gehaltenen Predigtfolge,¹³³ wird der Faden als Sinnbild für Jesus Christus verstanden und der Spinnrocken für das Kreuz (1. Predigt, Lij^v, Z. 45b – Lijj^r, Z. 4a). Das Läutern des Wergs – im oberen Register der Weberinnenfresken bis zum Spinnen und Aufhaspeln des Garns gediehen –, das Spinnen mit Flachs und der Umgang mit den verschiedenen Textilarbeiten werden zu Tätigkeiten ernannt, welche nur einen einzigen Sinn haben, ›das gaistlich spinnen‹, eine *ernstliche betrachtung göttlicher und gaystlicher ding* (1. Predigt, Lij^r, Z. 42–43a), bei der sich die Spinnerin Gott vollständig ergebe und ihre Sinne vollständig unter Kontrolle habe. Die Wolle wie auch die Seide werden der menschlichen Natur Christi zugeordnet, die Wolle im Sinne Augustins, weil sie das Äußere darstelle (1. Predigt, Lijj^r, Z. 12–13a), die Seide, weil sie zwar zum Samtkleid verarbeitet werde, aber Psalm 21(22),7: *ich bin ein würmlin und nit ain mensch* (7. Predigt, O5^r, Z. 9–10b), verbildliche. Im zweiten Register des Weberinnenzyklus ist das Arbeiten mit Flachs bis zum Zuschneiden des Tuches gediehen, und anschließend folgen

¹³⁰ Ebd., Z. 288–291: *Quod in colo involutum est, futurum est; quod fuso collectum est, iam praeteritum. Opus ergo tuum in fuso est, non in colo. In colo enim est quod facturus es; in fuso quod fecisti.*

¹³¹ Ebd., Z. 291ff.: *Vide ergo si aliquid habes in fuso, ibi firmentur brachia tua. Ibi erit fortis conscientia tua [...].* – An dieser Stelle sei meiner Assistentin Frau Anja Eisenbeiß M.A. von ganzem Herzen gedankt für ihre Mithilfe bei den Übersetzungen, für anregende Gespräche und wertvolle Hinweise.

¹³² Ebd., Z. 299f.: *ut habeat aliquid fusum quod te consoletur, quod te confirmet, quod tibi dei fiduciam deprecandi et sperandi promissa.*

¹³³ Als dritter Teil des ›Buchs Granatapfel‹ 1510 von Johan Otmar in Augsburg und 1511 von Johannes Knobloch in Straßburg gedruckt, im folgenden zitiert nach dem Druck von 1511 in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, E 383 Helmst. 2°.

Werke der Seidenproduktion, welche im unteren Register wiederum mit dem Ordnen der Seidenfäden weitergeführt werden. Das Arbeiten an der Kunkel, am Spinnrocken, als inwendiges Spinnen, wird zum Lebensprinzip erklärt (6. Predigt, Oijf, Z. 20–26b): *ain sollicher mensch würcket auß dem schawwen / daz schawwen gibt dem würcken ain gestalt die ain solcher mensch tut / es gestaltigt und außberait die werck daz sy volkomen werden / der mensch kan desterbaß würcken* (ebd., Z. 36–41b). Der Lohn dieser Spinnerin sei nichts anderes als *Amor perfectus*. *Gantze volkommenhait goettlicher liebe* (6. Predigt Oijf, Z. 2–3a).

Als Vorbild eines solch tätigen und dennoch kontemplativen Lebens ist die hl. Elisabeth im Kreise der weisen Jungfrauen in Hans Burgkmairs Titelholzschnitt zur Augsburger Ausgabe der ›Gaistisch spinnerin‹ dargestellt worden (Abb. 13).¹³⁴ Da der Mensch in seinem Körper eingesperrt sei, gehört für Geiler zu dieser Lebensform ebenfalls die Arbeit am Körper, dessen Pflege und Ruhe (5. Predigt, Of, Z. 24–29a). Jene scheinbar frivolen Bilder am Ende unseres Zyklus im ›Haus zur Kunkel, in denen sich die Frauen mit Lesen, Kämmen, Ruhen und Baden beschäftigen, würden infolgedessen diesem vorbildhaften Leben entsprechen.

Wenn wir den Weberinnenzyklus für sich genommen betrachten, so scheint sich daraus eine Interpretation der Tätigkeiten der Frauen in einem metaphorischen Sinn aufzudrängen. Das Bearbeiten der Rohstoffe, das Spinnen, Weben und die Herstellung von Flachs könnten zu Bildern für ein spirituelles Arbeiten werden. Nicht die materielle Tätigkeit würde dann im Vordergrund stehen, sondern damit würde über die Bearbeitung der Materie die Arbeit im Geiste, also der Einstieg in die *vita contemplativa*, visualisiert werden.

3. Der Parzivalzyklus

Auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes befindet sich der Parzivalzyklus. Obwohl noch in den 40er Jahren der Raum über eine Zwischenwand verfügte,¹³⁵ die beiden Zyklen also unabhängig voneinander erschienen, und die Wände sichtlich nicht von denselben Malern hergestellt worden sind, dürften die Seiten dennoch aufeinander bezogen sein. Sicherlich ist auch der Parzivalzyklus im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden. Er nimmt mit denselben Höhenmaßen¹³⁶ und dem unteren Abschluß des Vorhangmusters die dreiregi-

¹³⁴ Der spätere Straßburger Druck zeigt einen Holzschnitt von Hans Baldung Grien, der sich eng an Burgkmairs Version anlehnt; vgl. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, E 383 Helmst. 2°, L^v.

¹³⁵ Heinrich Schmidt-Pecht, *Alte Hausmalereien in Konstanz*, in: *Das Bodenseebuch* (1940), S. 32–37, hier: 33. Die Wand dürfte zu einem späteren Zeitpunkt zur Unterteilung eingezogen worden sein, allerdings finden sich zu ihr keine weiteren Erwähnungen.

¹³⁶ Die Register sind jeweils ungefähr 60 cm hoch; dazu auch Bernd Schirok, *Parzival in*

strige Anordnung der Weberinnen auf. Während diese sich aber in hieratischer Strenge in einzelnen Bildfeldern präsentieren, ist hier eine andere Darstellungsweise gewählt. Die Register sind als erzählende Bänder gestaltet, in denen die Sequenzen in unterschiedlicher Breite, allerdings doch jeweils durch Architekturen klar voneinander abgetrennt, erscheinen.

Die Südostwand setzt mit Parzivals Geburt (Abb. 14) ein, welche mit dem Bad des neugeborenen Kindes einer für die Geburt Christi vertrauten Ikonographie folgt.¹³⁷ Diese Darstellungsweise wurde, wohl gerade wegen des narrativen Elementes, auch auf Christi Nachfolger, etwa in den schon erwähnten ›Meditationes vitae Christi‹ auf Johannes den Täufer (Abb. 15), übertragen. Mit dem Motiv des Bades wird zugleich an das Thema des letzten Bildes im Weberinnenzyklus angeschlossen, wodurch eine Kontinuität zwischen den beiden Wänden entsteht.

Heute endet der Zyklus wahrscheinlich mit der zweiten Begegnung Parzivals und Sigunes.¹³⁸ Wie in der ungefähr hundert Jahre jüngeren Lauber-Handschrift in Dresden¹³⁹ dürfte auch im Wandbild Sigune in der Linde sitzend sich, einer Pietà-Ikonographie entsprechend, über den toten Schionatulander gebeugt haben.¹⁴⁰ Als ehemals letzte Szene – im 19. Jahrhundert wurde eine Tür eingebrochen – ist die Aufnahme Parzivals in die Artusrunde zu vermuten.¹⁴¹ Die Sequenz würde dann den Weg Parzivals von dessen Geburt (2. Buch, V. 112,5ff.) bis zu seiner Aufnahme am Artushof (6. Buch, V. 301ff.) nachzeichnen.

Das tertium comparationis zwischen den beiden Seiten sieht Wunderlich im Bild der Frau. »Dem Typus der arbeitsamen [...] Frau aus der städtischen Welt werden« – so Wunderlich¹⁴² – »bekannte höfische Frauengestalten aus einer berühmten [...] Dichtung als Verkörperung von Liebe und Treue, Schönheit und Gesittung gegenübergestellt.« Da er die mindestens zwanzig Jahre später ent-

Konstanz. Wandmalereien zum Roman Wolframs von Eschenbach im ›Haus zur Kunkel‹, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 106 (1988), S. 113–130, hier: 115f.

¹³⁷ Abb. Schiller, Ikonographie (Anm. 120), Bd. 1 (1960), S. 175ff. und Abb. 157–159.

¹³⁸ Abb. Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 99. Ebd., S. 98–101 bleibt Wunderlich vorsichtig in der Deutung; dagegen Schirok, Parzival (Anm. 136), S. 121f.

¹³⁹ Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. M 66, fol. 175r: Sigune auf der Linde; Abb. Wolfram von Eschenbach ›Parzival‹. Die Bilder der illustrierten Handschriften, hg. von Bernd Schirok (Litterae 67), Göttingen 1985, S. 127, Abb. 20.

¹⁴⁰ Vgl. Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, Bd. 1–2, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn (Bibliothek des Mittelalters 8), Frankfurt a. M. 1994, 3. Buch, V. 138, 21–24.

¹⁴¹ Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 100f. rekonstruiert als letzte Szene die Bluts-tropfenszene; dagegen Schirok, Parzival (Anm. 136), S. 127; für diese Deutung spricht auch der formale Bildablauf, der aus Symmetriegründen eine Innenraumszene verlangt.

¹⁴² Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 102.

standenen Bilder mit den Weiberlisten, die sich im ersten Geschoß des »Hauses zur Kunkel« befinden, sowie die wesentlich älteren Tugendfresken der Hofdurchfahrt als zusammengehörendes Programm versteht, verknüpfen sich ihm alle Bilder zu einer Darstellung »höfisch, geistlich und städtisch geprägter Frauenrollen«. ¹⁴³

Daß eine Verbindung zwischen den beiden Freskenzyklen besteht, haben zwar die gleichartige Aufteilung der Wände und das Aufgreifen des Bademotivs vermuten lassen, ohne daß sich allerdings eine gemeinsame Thematik, wie Wunderlich sie sieht, ausmachen ließ. Gegen eine solche Interpretation sprechen allein schon die offensichtlich bewußt gewählten Unterschiede der Bildformen. Das repräsentierende Bild auf der einen wird von dem erzählenden auf der anderen Seite beantwortet. Manche Programme, aber auch einzelne literarische Schilderungen von Wandzyklen führen jeweils für unterschiedliche Wände auch entsprechend andere, oft konträr sich ergänzende Themen an. Da es sich hier nicht um einen über alle Wände übergreifenden Zyklus handelt, müssen wir mit einer Beziehung der beiden Seiten rechnen, die Gegenteiliges zu einem gemeinsamen Ganzen fügt oder unterschiedlich Zusammengehöriges einander gegenüberstellt. Im Saal der Fortuna, so berichtet Christine de Pisan, seien auf der einen Seite die tugendhaften Helden der Weltgeschichte gemalt gewesen, auf der gegenüberliegenden dagegen die Bösewichte. ¹⁴⁴ Von sakralen Wandmalereizyklen kennen wir eine Abfolge von alt- und neutestamentlichen Ereignissen, die sich auf je einer Wandseite gegenüberstehen. ¹⁴⁵

Vergleichen wir den Parzival- mit dem Weberinnenzyklus, so fällt zunächst die jeweils andere Erzählweise auf. Eine Zone der Ruhe schaffen die gerahmten nebeneinander gereihten Bilder auf der einen Seite, wogegen die andere mit ihrem erzählenden Band zur Bewegung drängt. Vom Moment der Geburt an scheint der Held dauernd nach vorne zu eilen, und in jedem Register streben die Ereignisse erneut von links nach rechts. Ein weiterer Unterschied ist im Inhaltlichen zu beobachten, der Wunderlich wohl auch zu seiner Konzentration auf

¹⁴³ Ebd., S. 171.

¹⁴⁴ Im Exemplar der »Mutacion« in München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. gall. 11, fol. 53^r, steht Christine in einer zweischiffigen, mit Tonnen überwölbten Halle, an deren Wänden jeweils zwei Streifen erzählender Bilder dargestellt sind. Christine sieht auf die Taten der guten Helden, während in ihrem Rücken die Schurken abgebildet sind; Abb. Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, Bd. 1–2, Paris 1987–1990, Bd. 1, Abb. 197.

¹⁴⁵ Diese Aufteilung hat eine lange Tradition, vgl. etwa Müstair, St. Johann. Im Langhaus sind auf der Südseite die alttestamentlichen Szenen, auf der Nordseite die neutestamentlichen dargestellt; dazu Louise Gnädinger und Bernhard Moosbrugger, *Müstair. Das Kloster St. Johann in Müstair*, Zürich 1994, S. 66f.; zu einer ähnlichen Konzeption im städtischen Kontext vgl. den Hansasaal des Kölner Rathauses; dazu Köln: *Der Rasturm. Seine Geschichte und sein Figurenprogramm*, hg. von Hiltrud Kier, Bernd Ernsting und Ulrich Krings (*Stadtspuren. Denkmäler in Köln* 21), Köln 1996, S. 172–180.

das Thema der weiblichen Vorbilder geführt hat. Während die Frauen in beiden Wandbildern höfisches Verhalten demonstrieren, zeugt Parzivals Verhalten im obersten Register im Gegenteil von seiner fehlenden Erziehung. Nach dem Abschied von seiner Mutter, der ihr ja im Text das Leben kostet, werden im Bild seine Verfehlungen dargestellt. In dem einfachen, mit Ocker gefärbten, kurzen Rock, wie ihn Bauern trugen,¹⁴⁶ nähert er sich Jeschute.¹⁴⁷ Sogar sein unstandesgemäßes Reittier, der Esel, beobachtet verblüfft sein deplaciertes Handeln. Freilich fehlt der Szene jene Aggressivität, welche der Text erwarten ließe (3. Buch, V. 131,15–21). Die Darstellung entspricht damit aber dem Tenor der gesamten Interpretation,¹⁴⁸ sind doch hier nicht schuldhaftige Handlungen, sondern Verstöße gegen eine gesellschaftliche Norm verbildlicht. Das zweite Register ist Parzivals Wandlung zum höfischen Helden gewidmet, seine Erziehung und Bekehrung sind dabei die zentralen Themen. Der Bildstreifen setzt ein mit des Helden erstem Eintritt in das ritterliche Leben, wobei er über sein Narrenkleid – Heiligen entsprechend, die mit dem Wechsel des Gewandes ihr neues Leben beginnen¹⁴⁹ – die Rüstung Ithers anlegt (3. Buch, V. 157,7–16). Erst sie eröffnet ihm den Zugang zur ritterlichen Welt, weshalb die Einkleidungszone folgerichtig – jedoch dem Text zuwiderlaufend – vor seinen ersten Besuch am Artushof gelegt ist (3. Buch, V. 148,29f.).¹⁵⁰ Für ein rittermäßiges Leben allerdings reichen die äußerlichen Veränderungen, wie die standesgemäße Rüstung, noch lange nicht, sondern nun müssen die geistigen Grundlagen folgen. Die Belehrung am Hofe Gurnemanz' und die Unterweisung im höfischen Verhaltenskodex sind im zweiten Register in aller Ausführlichkeit geschildert. Sogar das Geleiten zum nächtlichen Lager wird mit einem eigenen Bild bedacht. Im untersten Streifen schließlich vollbringt Parzival die ersten Taten, die als unmittlere Folge des Erziehungsprozesses nun Ausdruck seiner wahren Ritterlichkeit sind.¹⁵¹

¹⁴⁶ Die einfache geschürzte Tunika bleibt das ganze Mittelalter Kleidung der unteren Schichten; Abb. Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 5. Aufl., Wilhelmshaven usw. 1990, Abb. 214f.

¹⁴⁷ Wunderlich, *Weibsbilder* (Anm. 53), S. 84.

¹⁴⁸ Schiroke, *Parzival* (Anm. 136), S. 116 und 118, vermutet zunächst in der Szene den Abschied Parzivals von Herzloyde, entscheidet sich dann aber wegen der Anordnung der Szenen doch für den Überfall auf Jeschute; dazu ders., *Parzivaldarstellungen* (Anm. 63), S. 184f.

¹⁴⁹ Dazu etwa der hl. Benedikt, der über seine weltliche Tracht das Mönchsgewand gelegt bekommt; Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 1202, fol. 17^r; dazu Lektionar zu den Festen der hll. Benedikt, Maurus und Scholastica, Faksimile Vat. lat. 1202, Codex Benedictus (Codices e Vaticanis Selecti 50), Zürich o. J. [1981]. Als Gegenbild kann Franz von Assisi im Franziskuszyklus in Assisi gelten; Abb. Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Abb. 99.

¹⁵⁰ Schiroke, *Parzival* (Anm. 136), S. 121, versteht die Kopfhaltung Ginevras als trauernd und sieht deshalb in der Szene eine Bebilderung der Erzählung von Parzivals Tat; vgl. auch ders., *Parzivaldarstellungen* (Anm. 63), S. 185.

¹⁵¹ Wunderlich, *Weibsbilder* (Anm. 53), S. 92f. Das Geleit zum Nachtlager ist beispiels-

Bevor wir versuchen, aus dem bisher Gewonnenen mögliche Deutungswege zu skizzieren, muß noch die Stirnwand des Raumes mit einbezogen werden. Dort befinden sich zwischen den Fenstern die beiden Bilder mit an alttestamentliche Gestalten gemahnenden Figuren. Nahezu zerstört läßt sich das eine Thema mit den Löwenbändigern Simson oder David identifizieren.¹⁵² Insbesondere Simsons Kampf mit dem Löwen scheint in der städtischen Ikonographie eine Rolle zu spielen.¹⁵³ Klarer ist die zweite Gestalt einzuordnen (Abb. 4), die auf dem Thron sitzend sowohl zu den Dichtern der Liederhandschrift, vor allem Heinrich VI. (Abb. 6), als auch zu den Weberinnen Verbindungen schafft. Einen neuen Kontext stellen aber die heraldisch um die sitzende Herrschergestalt angeordneten Tiere her. Als Luchs, oder, nach der Zeichnung Mosbrugers, eher als Löwe,¹⁵⁴ als Affe, Spinne,¹⁵⁵ Adler oder Greif und Wildschwein können die Tiere gedeutet werden. Die Vorstellung des Menschen, der von fünf Tieren umgeben ist – mit den entsprechenden Sinnesorganen des sitzenden Königs jeweils durch feine Linien verbunden –, die für besondere Stärken in jeweils einem Sinnesbereich bekannt sind, stammt von der Schrift des Thomas von Cantimpré, dem ›Liber de natura rerum‹.¹⁵⁶ Ungefähr gleichzeitig zu unserem Wandbild wurde im Turm von Schloß Longthorpe¹⁵⁷ das Thema der fünf Sinne ebenfalls gestaltet. Während die königliche Gestalt in Longthorpe das Rad, auf dem die Tiere angeordnet sind, fest im Griff hat und somit die Sinne beherrscht, ist unsere Figur von den an Wappentiere erinnernden Vertretern der Sinne umgeben. Die Rechte des Thronenden scheint nach unten zu der Spinne zu weisen, welche für die Feinheit der Gefühle steht, während seine Linke auf dem Zwerchfell liegt, dem Sitz der Gefühle.¹⁵⁸ Mit der Wahl der Ikonographie des

weise auch in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ in diesem Sinne bebildert worden; dazu Leutkirch, Fürstlich Waldburg-Zeil'sches Gesamtarchiv, Schloß Zeil, ZAMS 37, fol. 108^r.

¹⁵² Abb. Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 40f.

¹⁵³ Dazu etwa das Löwenkampfmotiv am Kölner Ratsturm, das die Legende von Bürgermeister Grins Kampf mit dem Löwen illustriert. Abb. Walter Geis, Gedanken zum mittelalterlichen Skulpturenprogramm des Ratsturmes, in: Köln: Der Ratsturm. Seine Geschichte und sein Figurenprogramm, hg. von Hiltrud Kier, Bernd Ernsting, Ulrich Krings (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 21), Köln 1996, S. 126–165, hier: 151f.

¹⁵⁴ Vgl. Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), Abb. S. 44.

¹⁵⁵ Nicht auszuschließen wäre auch eine Unterform des Skorpions wie beispielsweise die Schildkröte; Prof. Dr. Ewa Sniezynska-Stolot, Krakau, sei ganz herzlich für den Versuch gedankt, das Fresko astrologisch zu deuten. Danach verweisen alle aufgeführten Tiere auf das Sternbild des Löwen, zu dem auch die Simson-Gestalt und die Tätigkeit des Spinnens und Webens gehören.

¹⁵⁶ Carl Nordenfalk, Les cinq sens dans l'art du moyen âge, in: Revue de l'art 34 (1976), S. 17–28, hier: 22f. Der Geier ist mit der Nase verbunden, da er schärfer riechen kann als der Mensch, der Affe mit dem Mund, da er feiner zu schmecken vermag, der Eber mit dem Gehör, der Luchs mit den Augen und die Spinne mit dem Sonnengeflecht als dem Sitz des Gefühls; dazu Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 46.

¹⁵⁷ Nordenfalk, Cinq sens (Anm. 156), S. 24.

¹⁵⁸ Zum Zwerchfell (Praecordia) als Sitz des Gemüts und des Herzen Lieselotte E. Saur-

rex David für diese allegorische Gestalt wird, wie schon gesehen, an Kaiser Heinrich VI. der Weingartner Liederhandschrift (Abb. 6) erinnert. Die Anspielung sowohl an den alttestamentlichen König als auch den Dichturfürsten sowie die heraldische Anordnung der Tiere und der Dialog mit dem Löwenbändiger neben dem zweiten Fenster lassen die Gestalt somit zum Herrn der Sinne werden.

4. Ein Netz verschiedener Assoziationen

Bisher haben wir die vier Bildzyklen als weitgehend eigenständig erfahren. Allerdings hat sich ein komplexes Muster von sich gegenseitig ergänzenden Bezügen abgezeichnet. Wie am eingangs besprochenen Beispiel vom Heuberg 20 in Basel ist auch hier denkbar, daß die einzelnen Themen unabhängig voneinander entstanden und als solche auch interpretierbar sind. Ebenso ist nicht auszuschließen, daß erst allmählich ein Gesamtprogramm angestrebt worden ist, an dem unterschiedliche Auftraggeber beteiligt waren.¹⁵⁹ Der optische und motivische Dialog zwischen den drei Wänden jedoch spricht dafür, daß der Betrachter aufgefordert wird, nach Gemeinsamkeiten und Verbindungen zwischen den Bildern zu suchen. Diese sollen abschließend skizziert werden, um damit unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten anzusprechen.

Die ungewöhnliche Auswahl der Szenen im Parzivalzyklus – vertraut ist etwa vom Braunschweiger Gawanteppich¹⁶⁰ und mehreren Elfenbeinkästchen¹⁶¹ das

ma-Jeltsch, Die Miniaturen im ›Liber scivias‹ der Hildegard von Bingen, Wiesbaden 1998, S. 74.

¹⁵⁹ Der Tugend- und Lasterzyklus dürfte entstanden sein entweder als das Haus dem Domherrenhof verbunden war oder spätestens als es Konrad von Überlingen, einem Kleriker und Arzt, gehörte; dazu Wienecke, Konstanzer Malereien (Anm. 64), S. 17. Zu Magister Konrad von Überlingen vgl. Konstanzer Häuserbuch. Festschrift zur Jahrhundertfeier der Vereinigung der Stadt Konstanz mit dem Hause Baden, Bd. 1–2, hg. von der Stadtgemeinde, Heidelberg 1906–1908, Bd. 2: Geschichtliche Ortsbeschreibung, bearb. von Konrad Beyerle und Anton Maurer, S. 422–425, hier: 423; s. auch Helmut Maurer, Konstanz im Mittelalter, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Konzil (Geschichte der Stadt Konstanz 1), Konstanz 1989, S. 166f. – Für die Weber- und Parzivalfresken scheint ein unbekannter Stiftsherr von Sankt Johann in Frage zu kommen, ist doch nach dem Verkauf von 1316 das Haus wiederum in den Besitz des Stiftes Sankt Johann gekommen; dazu Schirok, Parzivaldarstellungen (Anm. 63), S. 188. Schließlich könnte für den späten Weiberlistenzyklus im ersten Geschoß des Hauses, der erst in den 50er Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden sein kann, Heinrich Unterschopf verantwortlich gemacht werden. Er scheint das ›Haus zur Kunkel‹ in der Zeit von 1331 bis 1370 besessen zu haben; dazu Beyerle und Maurer, Häuserbuch, Bd. 2, S. 424.

¹⁶⁰ Schirok, Parzivaldarstellungen (Anm. 63), S. 181ff.

¹⁶¹ Norbert H. Ott, Zur Ikonographie des Parzival-Stoffs in Frankreich und Deutschland. Struktur und Gebrauchssituation von Handschriftenillustration und Bildzeugnis, in: Probleme der Parzival-Philologie (Anm. 63), S. 108–123, hier: 115f. und Abb. 7; auf einem französischen Elfenbeinkästchen aus dem frühen 14. Jahrhundert (Paris, Musée

Interesse an den Wunderszenen in *Schastel marveil* – erhält eine neue Dimension, wenn wir die Bilder im Kontext der übrigen Darstellungen des Raumes interpretieren. Sofern wir in den Weberinnen die Verherrlichung einer spirituellen Werte verfolgenden Lebensweise sehen, wird der Text zu Wolframs ›Parzival‹ als Vorwand genommen, um damit ein Exempel für einen etwas anders gefärbten Part der *vita activa* darzulegen. Parzivals allmähliche Wandlung zum sittlichen Helden, der dank eines Erziehungsprozesses mit den Werten und Verhaltensformen der christlichen und höfischen Welt vertraut wird, ist in dieser Sicht das zentrale Thema der Wand. Im ersten und zweiten Register werden, wie wir gesehen haben, eben nicht Parzivals Verfehlungen im Sinne schuldhaften Verhaltens geschildert, sondern lediglich sein im gesellschaftlichen Kontext anstößiges Agieren. Weder der von ihm verschuldete Tod der Mutter, noch die unbotmäßige Annäherung an Jeschute, noch der Verwandtenmord an Ither werden gezeigt, sondern sein ungelinktes Verhalten. Das Gastmahl, der Empfang des Gastes, das Geleiten zum Nachtlager und die Konversation sind jene Unterrichtsformen, welche Parzivals Verhalten prägen und ihn zu einem den Weberinnen vergleichbaren Vorbild machen.

Das Zimmer muß, wie schon erwähnt, auch im 14. Jahrhundert auf die heutige Fensterzone ausgerichtet gewesen sein.¹⁶² Im Weberinnenzyklus zu unserer Linken ist trotz der Einzelbilder, die auch als übereinander liegende Dreiergruppen zu lesen sind, ein Erzählablauf angestrebt. Die Tätigkeiten beginnen bei der groben Bearbeitung des Rohstoffes und schreiten zu immer diffizileren Arbeiten fort. Sie schließen mit der Pflege des Geistes – mit Lesen – und des Körpers. Vom Bad nach der Arbeit führt der Zyklus auf die rechte Zimmerseite zum Bad des neu geborenen Helden in der Parzivalwand. Ziehen wir in unsere Betrachtungen noch die beiden einer Triumphwand entsprechend wirkenden Bilder zwischen den Fenstern mit ein – die Bezwingung des Löwen durch Simson und König David als Herr der Sinne –, so beginnt sich ein heilsgeschichtlich-kosmologisches Programm zu entwickeln. Simsons Bezwingung des Löwen wird als Typus zu Christi Überwindung des Bösen verstanden,¹⁶³ ihm zur Seite sitzt der Herr der Sinne. In Longthorpe sind dem Beherrscher der fünf Sinne die Lebensalter zugeordnet,¹⁶⁴ während hier verschiedene Lebensweisen angesprochen sind. Sie dienen beide dem Oberthema der Beherrschung der Sünde und damit auch des Todes mit Hilfe der Zucht der Sinne. Während die

du Louvre) wird ebenfalls der Kampf mit Ither als exemplarischer Kampf gezeigt; dazu ebd., S. 117 und 122, Abb. 8.

¹⁶² Der Eingang dürfte sich wie heute noch an der gegenüberliegenden Wand befunden haben.

¹⁶³ Bulst, Samson (Anm. 51), Sp. 32. Im Kremsmünsterer ›Speculum humanae salvationis‹ ist Simson als Typus zu Christus gezeigt, der mit dem Kreuz den Teufel besiegt; dazu Speculum humanae salvationis. Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster, Kommentar von Willibrod Neumüller (Glanzlichter der Buchkunst 7), Graz 1997, fol. 34^v–35^r.

¹⁶⁴ Nordenfalk, Cinq sens (Anm. 156), S. 24.

Weberinnen die guten Werke und Gottes Wirken bedenken, lernt Parzival in der Welt das Richtige zu tun. Als christlicher Ritter, der nun nicht nur versiert im Umgang mit höfischen Werten ist, sondern dank dieser Wandlung die richtigen Taten im Sinne der christlichen *caritas* zu leisten vermag,¹⁶⁵ bilden die Lebensweisen der beiden Seiten ein aufeinander bezogenes Ganzes, das den Idealen einer Zusammengehörigkeit der beiden Lebensformen der *vita activa* und *contemplativa* im Sinne einer auch auf kontemplative Werte ausgerichteten *vita activa* entspricht.¹⁶⁶ Die Weberinnen und Parzival folgen den ihnen von Gott – nach dem Sündenfall – zugeteilten unterschiedlichen Pflichten, wodurch ihnen, dank ihrer entsprechend anders gearteten guten Werke, die Gottesliebe gleichermaßen zuteil wird.

Eine vergleichbar allegorische Darstellung der beiden idealen Lebensweisen als Spinnerin und Ritter ist von Albrecht Dürer überliefert.¹⁶⁷ Im Gebetbuch Kaiser Maximilians¹⁶⁸ treten sie jedoch – im Gegensatz zu Konstanz – nicht als Vorbilder auf, sondern versagen im Gegenteil bei den ihnen obliegenden Aufgaben. Zu Psalm 96(97),1–7 und zum Ende von Psalm 95(96),13 – der Beschwörung des nahenden Weltgerichts – sind Hund und Kranich von jener Wachsamkeit erfüllt, welche angesichts des kommenden Jüngsten Tages erforderlich wäre. Des Ritters Augen dagegen sind durch den ihm ins Gesicht gefallen Helm verschattet¹⁶⁹ und die Spinnerin ist neben dem Spinnrocken ein-

¹⁶⁵ Schiroke, Parzival (Anm. 136), S. 129, nimmt als letzte Szene des Zyklus die Aufnahme in die Gralsrunde an, vorher die Blutstropfengeschichte; die letzte noch sichtbare Szene dürfte die zweite Begegnung mit Sigune darstellen. Demnach stünden zwei Szenen zum Thema der Caritas am Schluß des Zyklus. – Zur Blutstropfenepisode Walter Haug, Die Symbolstruktur des höfischen Epos und ihre Auflösung bei Wolfram von Eschenbach, in: DVjs 45 (1971), S. 668–705, hier: 689–692. – Zu Sigune Julius Schwietering, Sigune auf der Linde. Philosophische Schriften, hg. von Friedrich Ohly und Max Wehrli, München 1969, S. 136–139.

¹⁶⁶ E(rika) Dinkler-von Schubert, Vita activa et contemplativa, in: LCI 4 (1972), Sp. 463–468; Alois M. Haas, Gottleiden – Gottlieben. Zur volkssprachlichen Mystik im Mittelalter, Frankfurt am Main 1989, hier: 97–109. – Zur Aufwertung der *vita activa* im Sinne des Wirkens zugunsten des Nächsten, ebd., S. 101f.; zu einer Konkretisierung der *vita contemplativa* im Sinne von »Wirken und Tun« ebd., S. 104f.

¹⁶⁷ Ein weiteres Beispiel wäre auch in der Medici-Kapelle in Florenz in der Gegenüberstellung von Giuliano und Lorenzo de Medici zu sehen; dazu Dinkler-von Schubert, Vita (Anm. 166), Sp. 467.

¹⁶⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, 2° L. impr. membr. 64, fol. 48^v; dazu Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä., Einführung von Hinrich Sieveking, München 1987; meiner Assistentin Anja Eisenbeiß M.A. sei an dieser Stelle für den wertvollen Hinweis gedankt.

¹⁶⁹ Sieveking, Gebetbuch (Anm. 168), S. XXV, interpretiert den Ritter als wachsam; vgl. zu dieser Deutung auch Ewald M. Vetter und Christoph Brockhaus, Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1971/1972), S. 70–121, hier: 102 mit weiterer Literatur.

geschlafen. Im Gegensatz zu den Gestalten im ›Haus zur Kunkel‹ hat dieses Paar sich der Nachlässigkeit bei der Erledigung seiner Aufgaben schuldig gemacht.

Liest man die Weberinnen- und Parzivalfresken als zusammengehörig, so erschließt sich daraus, wie oben schon angesprochen, eine weitere heilsgeschichtliche Dimension. In den Weberinnen scheint ja die Assoziation an Eva und Maria auf, während Parzival – ausgezeichnet durch das Motiv seiner Geburt – als Held der Gnadenzeit verstanden werden kann. Damit ist wohl weniger ein Fortschreiten als eine Einheit der Heilszeiten angesprochen. Nicht so sehr die vertraute Gegenüberstellung einer alt- gegen eine neutestamentliche Wand scheint hier gemeint, als vielmehr die Berufung jeder Wand sowohl auf den alttestamentlichen Typus als auch auf den neutestamentlichen Antitypus. Nur über Maria erschließt sich bei den Weberinnen die Assoziation an Eva, während der Parzivalzyklus der Zeit der Gnade angehört. In der Gegenüberstellung allerdings wird man damit rechnen dürfen, daß sich dem zeitgenössischen Betrachter der Parzivalzyklus vor dem Hintergrund der an Eva erinnernden Weberinnen mit den Tätigkeiten Adams verknüpfte. Im Sinne der heilsgeschichtlichen Einbettung werden die beiden Varianten der *vita contemplativa* und *activa* zu Aufgaben, welche den Nachfolgern des Vorelternpaares zugedacht sind. Da zugleich Maria als neue Eva und Parzival, in der Zeit der Gnade geboren, als vorbildliche Vertreter dieser Lebensform gelten dürfen, werden die hier vertretenen Werte, welche selbstverständlich diejenigen der Auftraggeber sind, auch in den Kontext des Versprechens von Heil gestellt. Die Stirnwand mit ihrer Verherrlichung von Kraft und der Beherrschung der Sinne liefert gleichsam den Grundtenor zu den hier vertretenen Idealen.

Mit der Assoziation an das Vorelternpaar wird die Erinnerung an das Sprichwort »Als Adam grub und Eva spann, wo war da der Edelmann?« wach. Zwar scheint dieses erst im späteren 14. Jahrhundert nachweisbar,¹⁷⁰ wogegen der Gedanke an die grundsätzliche Gleichheit aller Menschen aufgrund ihrer Herkunft vom Stammelternpaar in der Literatur des 13. Jahrhunderts immer wieder betont wird.¹⁷¹ Damit verknüpft ist zweifellos auch die nach den beiden Geschlechtern unterschiedene Weise der richtigen Lebensführung. Den Weberinnen als Nachfolgerinnen Evas mit dem Vorbild Marias ist ein kontemplatives Verfolgen und Beharren in den guten Werken von der Heilsgeschichte vorgegeben, während Parzival als Nachfolger Adams zur aktiven Variante verpflichtet ist.

Nehmen wir noch den Zyklus der Toreinfahrt hinzu, der zweifellos vor den Weberinnen entstanden ist, so wird eine Dimension sichtbar, die wir bereits in

¹⁷⁰ M(athilde) B(rachna), Adel, in: TPMA 1 (1995), S. 27–39, hier: 32.

¹⁷¹ Vor allem in Freidanks ›Bescheidenheit‹ und den Liedern Reinmars von Zweter sowie bei Frauenlob; dazu V(roni) M(umprecht), Adam, in: TPMA 1 (1995), S. 25ff., hier: 26, sowie B(rachna), Adel (Anm. 170), Nr. 88, S. 32; auch für diesen Hinweis und die Bereitstellung des Materials sei Anja Eisenbeiß sehr gedankt.

den Deutungen Augustins und Geilers für die Weberinnen erkannten. Es scheint hier jedoch nicht allein um die Tätigkeiten an sich zu gehen, also nicht um Handarbeiten und ritterliches Tun, sondern damit sind Bilder für gottgefällige Lebensformen gefunden, die demjenigen, der sie verfolgt, das Heil versprechen. Die Tugenden, welche die Laster überwinden, sind jene Helferinnen, die auch den Nachfahren Adams und Evas im zweiten Geschloß bei einem tugendhaften und ritterlichen Leben beistehen. Dieses wird ihnen angesichts des Todes zum Heil gereichen.

Freilich scheint nicht nur eine endzeitliche Dimension hier angesprochen zu sein, sondern das gesamte Wandprogramm könnte durchaus auch einen zeitpolitischen Bezug enthalten. Das Sprichwort »Als Adam grub und Eva spann, wo war da der Edelmann?« wurde ja im späteren 14. Jahrhundert gleichsam zum Schlachtruf für aufstrebende Schichten, die damit ihre Stellung in der Gesellschaft beanspruchen wollten.¹⁷² Könnte in diesen Bildern mit ihrer an Metaphern so reichen Sprache das Thema einer Gleichsetzung von Geblütsadel mit Seelen- und Tugendadel angesprochen sein?¹⁷³ Die Betonung des Tugendadels legt nahe, daß damit auch in der Konstanzer Ausstattung sozialpolitische Konflikte angesprochen würden. In dieser Stadt hatten nämlich schon sehr früh Spannungen zwischen den unterschiedlichen sozialen Schichten begonnen und offenbar eine etwas andere Ausrichtung genommen als in anderen Städten. In der sich nach dem Bürgeraufstand von 1342 organisierenden ›Gesellschaft zur Katze‹ gelang es, alle führenden Geschlechter zusammenzubringen, die sich bestimmten Lebensweisen anzuschließen vermochten.¹⁷⁴ Nobilität also war damals schon eine Frage des Tugendverhaltens im Sinne des höfischen Komments und nicht allein der Blutabstammung geworden.

Ausgehend von den eingangs gemachten Überlegungen habe ich versucht, die vier Freskenzyklen des obersten Geschosses im ›Haus zur Kunkel‹ zunächst als separate Themen zu untersuchen und anschließend nach den Möglichkeiten eines gemeinsamen Programms zu fragen. Bestätigt hat sich dabei, daß alle vier Wandbilder in sich geschlossene Einheiten darstellen und auch als solche gelesen werden wollen. Allerdings hat sich auch gezeigt, daß darin nicht jeweils bloß eine Bedeutungsebene angelegt ist, sondern die Bilder ein dichtes Angebot an Verweisen enthalten. So ist wohl auch ihre scheinbar gängige Ikonographie zu

¹⁷² So nahm es John Ball, der Führer des englischen Bauernaufstands, am 12. Juni 1381 zum Ausgangspunkt seiner Predigt von Blackheath Hill, auf die der Zug der rebellierenden Bauern nach London und die Erstürmung des Towers folgten; dazu Richard B. Dobson und John Ball, in: *LexMa* 1 (1980), Sp. 1382f., hier: 1382; vgl. auch Bartlett Jere und Helen Westcott Whiting, *Proverbs, Sentences and Proverbial Phrases from English Writings mainly before 1500*, Cambridge 1968, Nr. A 38, S. 4.

¹⁷³ Auch hierzu finden sich zahlreiche Belege, unter anderem aus Ulrichs von dem Türlein ›Willehalm‹ (V. 20, 21), bei B(rachna), Adel (Anm. 170), S. 36ff.

¹⁷⁴ Peter F. Kramml, *Komponenten sozialen Aufstiegs am Beispiel des spätmittelalterlichen Konstanz*, in: *Montfort* 46 (1994), S. 20–42, hier: 20f.

verstehen, in der sich dem eingesehenen Betrachter die Erinnerung an eine unerwartet große Zahl von vertrauten, den Inhalt mit neuen Sinnschichten bereichernden Themen eröffnet.

Sowohl im einzelnen Bild als auch in der Gesamtkonstellation des Raumes, ja sogar bei den verschiedenen Zyklen des Hauses, hat sich gezeigt, daß zu ihrer Entschlüsselung breite, vor allem visuelle Kenntnisse vorausgesetzt werden. Die gewählten Bildformen, die Erzählbläufe, der sich im Raum entwickelnde Lesevorgang – von links nach rechts unter Einbezug der Stirnwand – sowie die vielen ikonographischen Anspielungen dienen als Anweisungen für die Interpretation. Keineswegs nur über visuelle Kenntnisse freilich muß der Betrachter verfügen, sondern ebenso werden ihm eine Vertrautheit mit unterschiedlichsten Quellen abverlangt. Höfische Literatur, Homiletik, naturwissenschaftliche und moralisch-didaktische Werke wie auch Kenntnisse aus der Bilderwelt der mystischen Texte bilden den Hintergrund dieser scheinbar so anspruchslosen Ausstattung. Höfisches wird moralisierend umgedeutet und in einen heilsgeschichtlichen Kontext eingebettet. Das Zitieren unterschiedlicher Formen, Themen und Darstellungsweisen hat sich als Anspruch erkennen lassen, in diesen Bildern ein möglichst breites Panorama von Wissen vorzuführen und sowohl für den Auftraggeber als auch den Betrachter in Erinnerung zu rufen.



Abb. 1: *Januar*. 'Très Riches Heures'. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 1^r.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.



Abb. 2: Wandmalereien im Herrscherpalast. Petrus de Ebulo, ›Liber ad honorem Augusti‹. Bern, Burgerbibliothek, Cod. 120 II, fol. 143^r. Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.



Abb. 3: *Operatio* (?) *überwindet Avaritia* (?). Konstanz, Haus zur Kunkel, Toreinfahrt.
Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

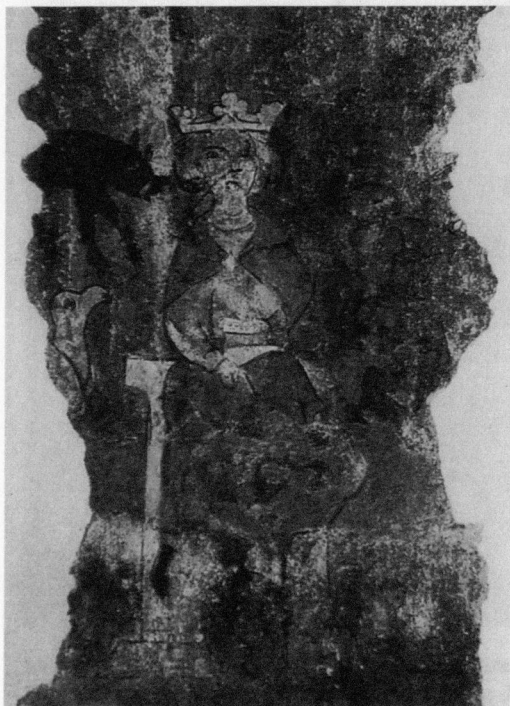


Abb. 4: *Allegorie der fünf Sinne*.
Konstanz, Haus zur Kunkel,
2. Obergeschoß, Nordostwand.
Foto: Renate J. Deckers-
Matzko, Heidelberg.

Abb. 5: *Weiberlisten: Simson und Dalila*
(Kopie Mosbrugger).
Konstanz, Haus zur
Kunkel, 1. Ober-
geschoß. Foto: Renate
J. Deckers-Matzko,
Heidelberg.



Abb. 6: *Kaiser Heinrich VI.*
Weingartner Lieder-
handschrift. Stuttgart,
Württembergische
Landesbibliothek,
HB XIII 1, S. 1.
Foto: Bildarchiv Foto
Marburg.



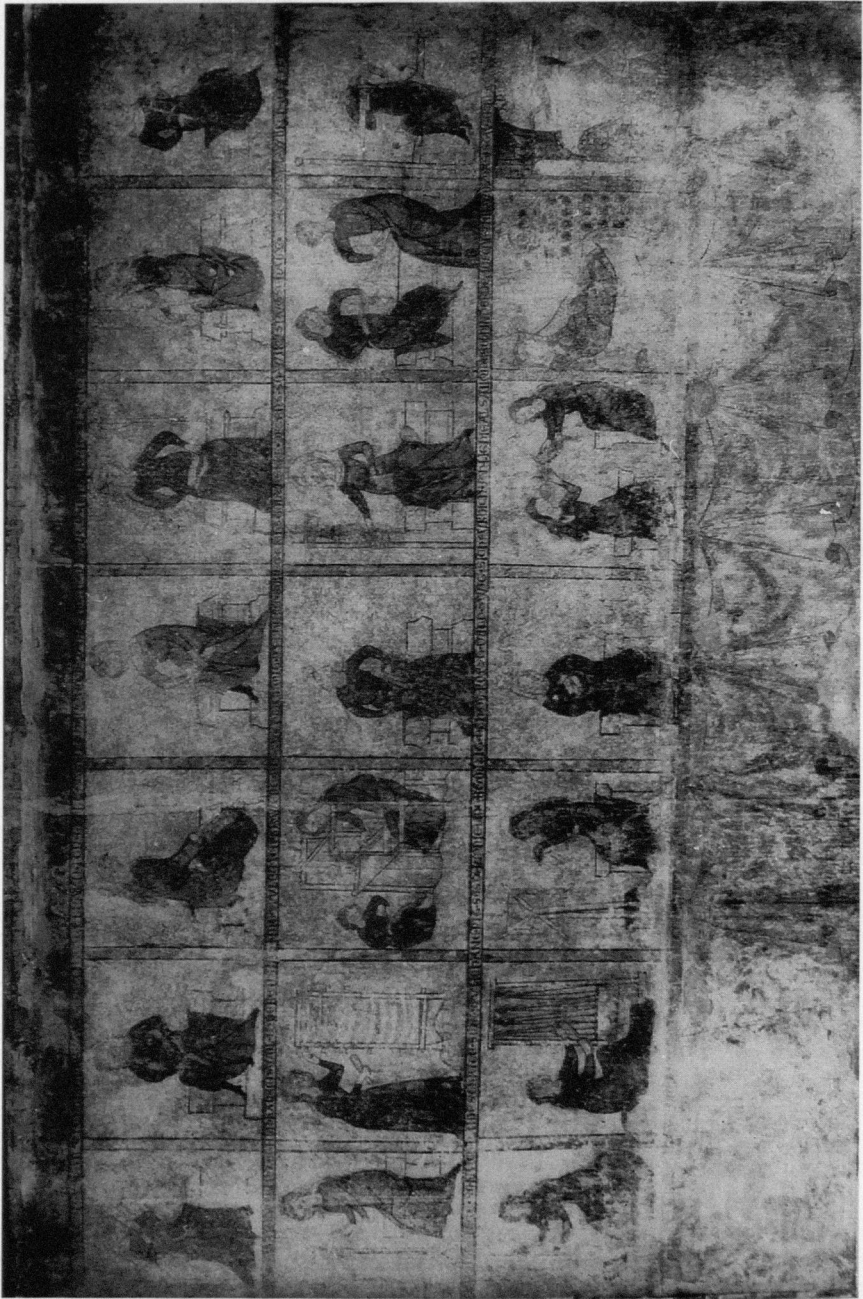


Abb. 7: *Weberinnenfresken*. Konstanz, Haus zur Kunkel, 2. Obergeschoß, Nordwestwand. Foto: Renate J. Deckers-Marzko, Heidelberg.

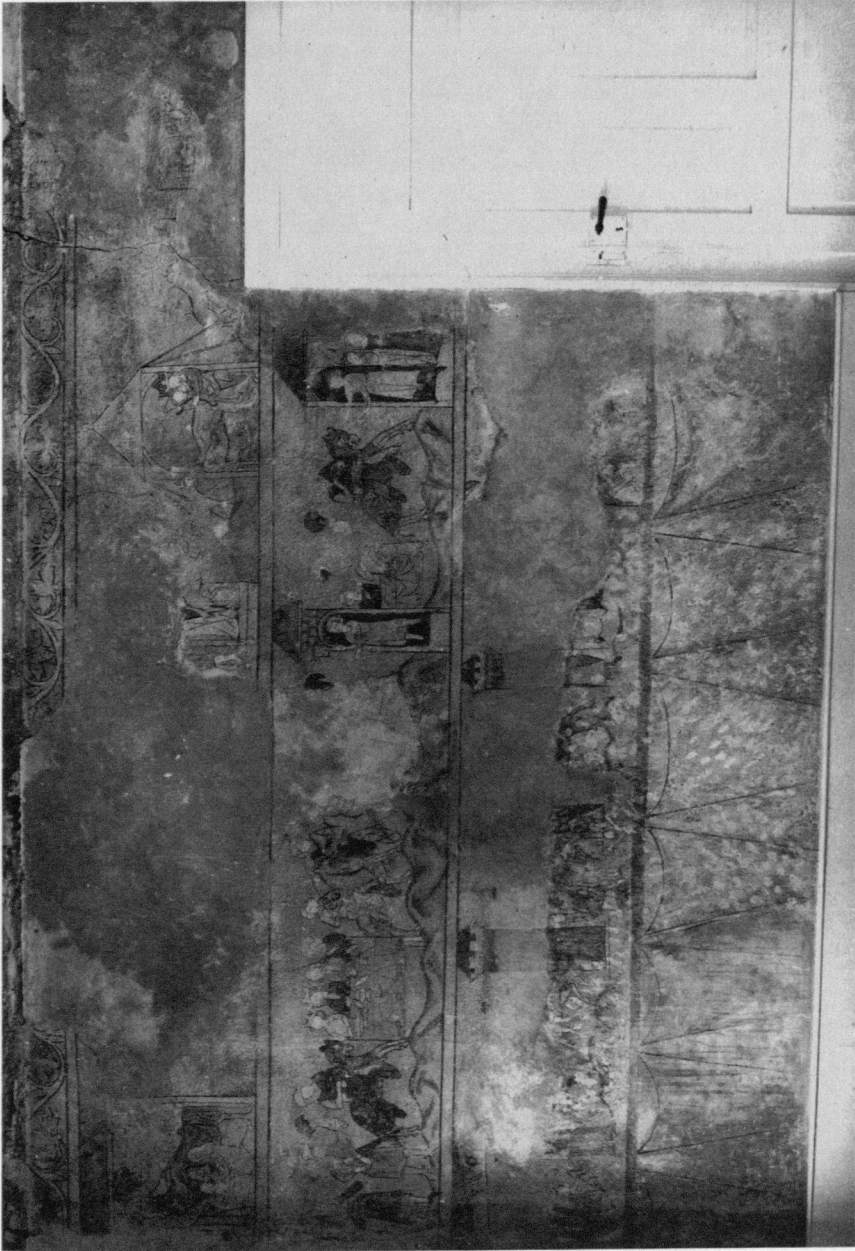


Abb. 8: *Parzival*fresken. Konstanz, Haus zur Kunkel, 2. Obergeschoß, Südostwand. Foto: Jeannine le Brun, Konstanz.



Abb. 9: *Herr Reinmar der Alte*. > Weingartner Liederhandschrift.
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek,
HB XIII 1, S. 6c. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.



Abb. 10: *Windes des Seidengarns* (13. Bild). Konstanz, Haus zur Kunkel, 2. Ober-
geschoß, Nordwestwand. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

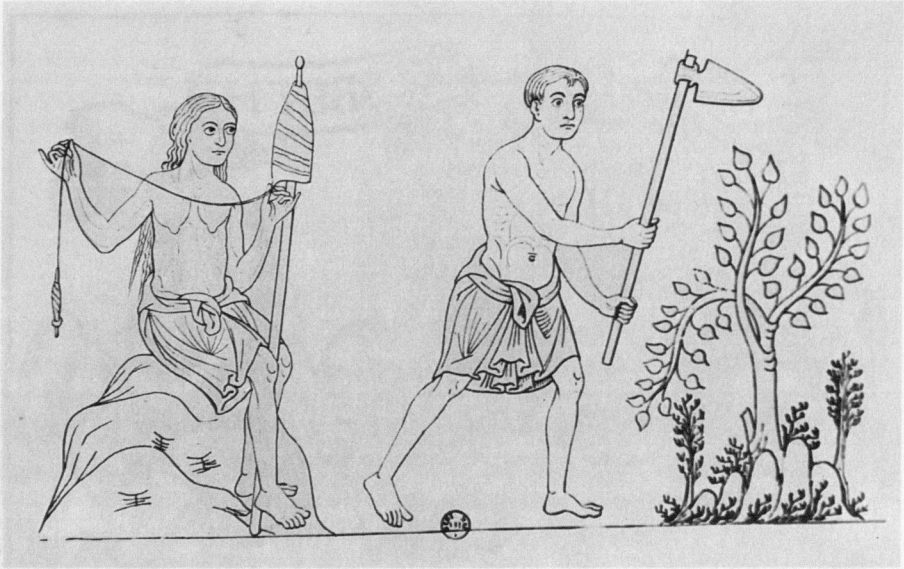


Abb. 11: *Arbeit der Stammeltern*. Herrrad von Landsberg, ›Hortus deliciarum‹. Ehem. Straßburg, Bibliothèque municipale, fol. 27^r. Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

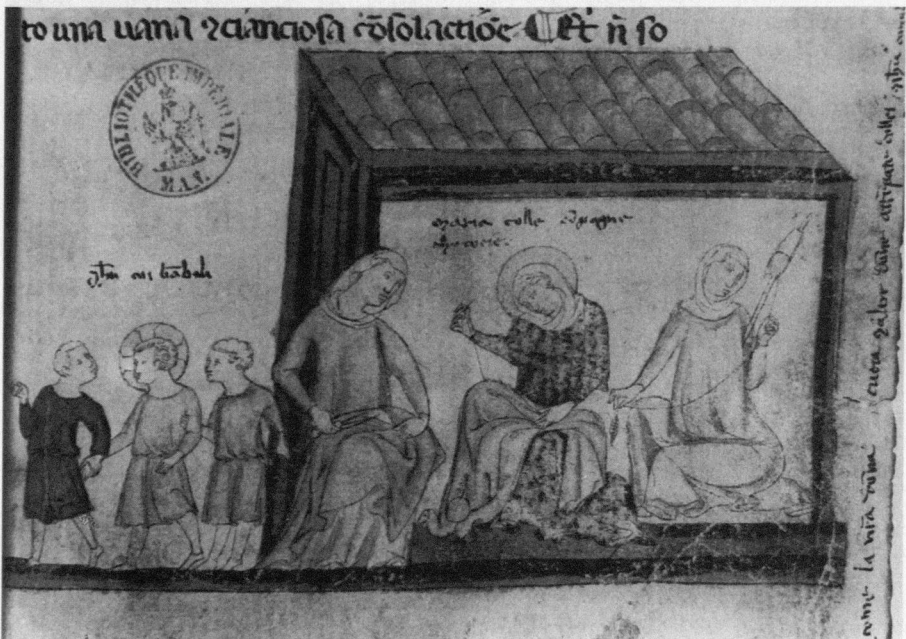


Abb. 12: *Maria näht im Kreis ihrer Gefährtinnen*. Pseudo-Bonaventura, ›Meditationes vitae Christi‹. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. ital. 115, fol. 43^r. Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.



Abb. 13: *Die bl. Elisabeth*. Holzschnitt von Hans Burgkmair d. Ä. aus Johannes Geiler von Kaysersberg, »Die gaistlich spinnerin«, Augsburg: J. Otmar 1510 (B 28).
Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.



Abb. 14: *Geburt Parzivals*.
Konstanz, Haus zur
Kunkel, 2. Obergeschoß,
Südostwand.
Foto: Renate J. Deckers-
Matzko, Heidelberg.



Abb. 15: *Geburt Johannes des Täufers*. Pseudo-Bonaventura, *›Meditationes vitae Christi‹*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. ital. 115, fol. 14^v.
Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.