

Der Teppich von Michelfeld –

Anmerkungen zu zwei Holzschnitten Albrecht Dürers

Bernd Röcker

Die von C. A. Koch's Nachfolger gemeinsam mit der Deutschen Buchgemeinschaft 1968 herausgegebene Sammlung sämtlicher Holzschnitte Albrecht Dürers enthält als Nr. 343 und 344 zwei Blätter mit dem Titel „Der Teppich von Michelfeld“. Aus dem dreieinhalb Zeilen umfassenden Text über dem ersten der beiden Holzschnitte geht hervor, dass Dürer an „Mitfasten“ (= 6. März) des Jahres 1524 das Schloss „Michelfeldt am Rheyn“ besuchte und einen Teppich mit diesen „Figuren“ und „Reymen“ „gefunden“ und, weil er von ihm so beeindruckt gewesen sei, „abgemalet und abgemacht“ habe.

Mit diesem „Michelfeldt am Rheyn“ ist kein anderer Ort als das Michelfeld im Kraichgau, heute Teilort von Angelbachtal, gemeint. Wie aber kommt der weit über das damalige Deutsche Reich hinaus bekannte, in Nürnberg lebende Künstler Albrecht Dürer in dieses kleine, der Reichsritterfamilie von Gemmingen gehörende Dorf? Der badische Archivar Mone ist der Auffassung, dass Dürer „mehr als einmal in Michelfeld, wo ein Bad- und Gesundbrunnen war, und im Kraichgau gewesen ist“. Dies würde der o. g. Text auf dem Holzschnitt beweisen, in dem nicht nur der Ort „Michelfeld“, sondern auch das genaue Datum des Besuchs, nämlich „zu mitfasten Im Tausent Fünffhundert und Vierundzwaintzig Jar“ genannt werden. Als weiteren Beweis führt er die Tatsache an, dass Dürer zwei Kraichgauer Persönlichkeiten wie Franz von Sickingen und Philipp Melanchthon porträtiert sowie den Entwurf zum Grabmal Uriels von Gemmingen-Michelfeld noch zu dessen Lebzeiten gemacht habe¹. Pfarrer C. W. F. L. Stocker, der wie schon sein Vater selbst in die Familie Gemmingen-Fürfeld eingeheiratet und daher direkten Zugang zur Familienüberlieferung gehabt hat, bestätigt die Meinung Mones². Der Kupferstich von einer übergroßen Ahre, die bei Malsch bei Wiesloch gewachsen sei und bei Mone und Stocker als weiterer Beweis genannt wird, stammt allerdings nicht von Dürer, sondern von Heinrich Vogtherr d. Ä.³ Dürer kannte Uriel, den Erzbischof von Mainz, vielleicht auch Uriels Bruder Erpho⁴. Dürer hat über sie sicherlich auch deren Bruder Orendel, der Michelfeld von seinem Vater Hans dem Kecken übernahm und seit 1514/15 kurmainzischer Amtmann war (gest. 1520), und dessen Sohn Weirich (gest. 1548) gekannt. Orendel ist durch die Heirat mit Franz von Sickingens Schwester Katharina dessen Schwager und ihr gemeinsamer Sohn Weirich der Neffe Sickingens. Insofern kann man davon ausgehen, dass Dürer sich mehr als einmal in Michelfeld aufhielt und Gast bei Orendel und Weirich im Schloss war.

Dass der Teppich von Michelfeld allerdings schon „vor Hundert Jaren ungeverlich gewürckt“ worden sei, kann wohl kaum stimmen, denn erst mit Hans dem Kecken, dem Vater Orendels, wurde die Michelfelder Linie der Gemmingen begründet, und dieser hatte 1455 Brigitta von Neuenstein geheiratet und erst danach das Michelfelder Schloss bezogen. Viel wahrscheinlicher aber ist, das lässt die dargestellte Thematik und die Art der Kirchen- und Gesellschaftskritik vermuten, dass der Teppich frühestens in den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angefertigt wurde. Möglicherweise ist er sogar ein Geschenk Georgs von Gemmingen-Michelfeld (1458 – 1511), der als Doktor des kirchlichen und römischen Rechts

einen steilen Aufstieg als Domsänger (1480), Generalvikar und Archidiakon (1487) und Domprobst (1488) im Bistum Speyer hatte und der sich in seinem Archidiakonsbezirk intensiv um die Beseitigung der kirchlichen Missstände bemühte, an seinen Bruder Orendel.

Vielleicht haben sich an diesem Geschenk Uriel oder Erpho oder beide Brüder zusammen beteiligt. Nicht auszuschließen ist auch, dass Uriel als Erzbischof von Mainz Orendel allein beschenkt hat, als dieser das Amt des Vogts von Germersheim aufgab und aus dem kurpfälzischen Dienst ausschied, um als Amtmann verschiedene kurmainzische Ämter zu übernehmen. Dann hätte der Teppich beim Besuch Dürers 1524 in Michelfeld erst knapp 10 Jahre gehalten. Die Behauptung „Vor Hundert Jaren ungerlich“ wäre dann gleichbedeutend mit „lange“. Zwar lässt sich dies alles nicht beweisen, weil weder der Teppich noch schriftliche Belege erhalten sind; aber diese Vermutungen liegen sehr nahe, weil alle drei Brüder als Kritiker der damaligen kirchlichen Verhältnisse hervorgetreten sind.

Was aber zeigen die beiden Holzschnitte, und was hatte Dürer an den Darstellungen und Texten auf dem Teppich so fasziniert, dass er sie abzeichnete und abschrieb und schließlich als Vorlage für eigene Holzschnitte verwendete?

Dyſe Figuren/mit Iren darzü gehöri gen Keymen/dye von eynem alten vnd in dem S.hloß Michelfeldt am Rheyn zu mit faſten/Im Tauſent abgemaler/vnd abgemacht ſindt. Zaygen an/was dye alten/der yezige ſtandt geiabt/vnd heymlich bey ſich behalten haben.



Auf dem ersten Holzschnitt, über dem der eingangs zitierte Text steht, werden links drei Frauen in einem sog. Stock dargestellt, einem in der mittelalterlichen Gerichtspraxis häufig benutzten Foltergerät, um Männern, Faulenzern und Nichtstuern Geständnisse herauszupressen⁵. Die drei Frauen sitzen auf einer Bank, ihre Füße sind zwischen zwei Holzbalken eingeklemmt, ihre Hände gefesselt, bei der Frau auf der linken Seite sind die Hände sogar an einen Stab gebunden und so die Arme gewaltsam ausgestreckt. Die Köpfe der Frauen sind vor Schmerz zur Seite geneigt, ihre Augen sind nieder geschlagen. Der in der Mitte sitzenden Frau ist der Mund durch ein Vorhängeschloss verschlossen. Wie die kurzen Schriftbänder über ihrem Kopf erkennen lassen, verkörpern die drei Frauen die „Gerechtigkait“, die „Warhait“ und die „Vernunft“. Über den Frauen schwebt ein großes Schriftband mit der Aufschrift: „Mit just meiner Behendikait: Hab ich gebracht die Gerechtigkait: Mitsambte der Vernufft unnd Warhait: Zu meiner Unterthenigkait“. Es wird gehalten von einem rechts neben dem Stock auf einem Thron sitzenden, gut genährten Geistlichen, der Kleidung und der Mütze nach wohl einem Abt oder Probst oder sogar Bischof, jedenfalls einem höher gestellten Geistlichen. Der Thron steht auf einem Podest mit zwei Stufen. Am oberen Ende der Lehne des

ich/vor Hundert Jaren vngenerlich gewürckt/
 Hundert vnd Vier ondzwainzig Jar/gesund/
 gehalten/So sich täglich ereügen/In Item ver

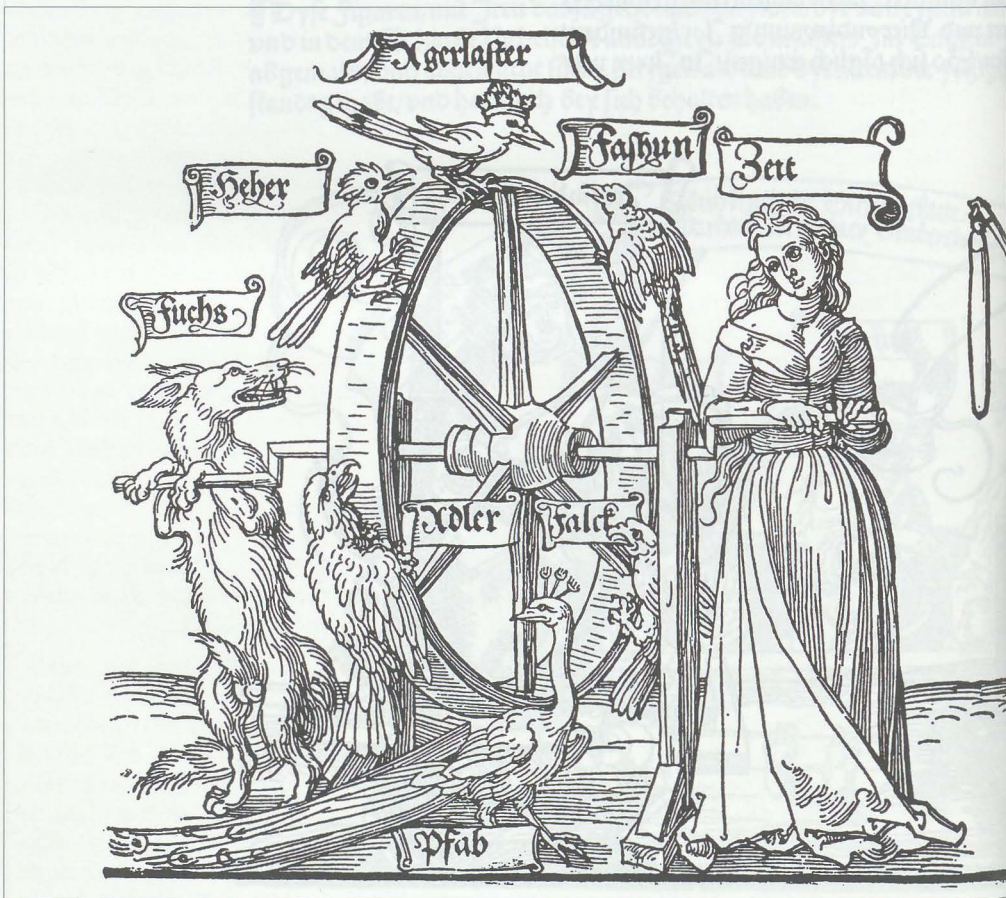


Throns befindet sich wiederum ein Schriftband, auf dem „Ich bin die betrugnus“ steht.

Zu Füßen des Bischofs, vor dem Podest, sieht man eine Wiege, in dem ein Kleinkind liegt. Die Arme steckt es unter die Bettdecke; diese ist mit drei Bändern an den Seitenwangen der Wiege befestigt, so dass das Kind die Hände nicht bewegen kann. Auf dem Schriftband über der Wiege steht „Ich bin die Frukait“ geschrieben, ein Begriff, der sich wohl von „fruo“ ableitet und demnach als etwas „zu früh, zu ungelegen, nicht passend Gekommenes“ zu verstehen ist⁶. Da das Kind in der Wiege dem Geistlichen zu Füßen liegt, muss der Betrachter annehmen, dass es dessen Kind ist.

Das ganze Bild ist eine allegorische Darstellung der kirchlichen Zustände im ausgehenden Mittelalter, die eine heftige Kritik an der Kirche und ihren Vertretern enthält. Zentrale christliche Werte wie Gerechtigkeit, Wahrheit und Vernunft werden von der Kirche selbst behindert, ja unterdrückt. Statt für Wahrheit und Recht einzutreten, „betrügen“ die kirchlichen Würdenträger. Statt in Armut und Demut zu leben, treiben sie Völlerei. Die Wiege mit dem Kleinkind weist auf die Missachtung und Verletzung des Zölibats durch den niederen und hohen Klerus.

Der zweite Holzchnitt besteht aus zwei scheinbar eigenständigen Bildern: links ein Glücksrad, rechts eine Gruppe von fünf Menschen, die unterschiedliche Stände



darstellen. Der gemeinsame Untergrund zeigt aber dem Betrachter, dass sie sich gegenseitig ergänzen und inhaltlich zusammengehören.

Das mannshohe Glücksrad, Sinnbild der Vergänglichkeit, des Auf und Ab in der menschlichen Gesellschaft, wird auf der linken Seite von einem Fuchs gedreht, rechts von einer jungen Frau mit einem langen Kleid. Der Fuchs steht aufrecht und schaut durch die Speichen des Rades zu der traurig aussehenden Frau, die die Zeit verkörpert, hinüber. Er scheint stärker zu sein als diese, denn er hat seine Kurbel nach unten gedrückt. Deswegen befinden sich der „Heber“ (Häher), der „Agerlaster“ (Elster) und das „Fashun“ (Fasan) oben auf dem Glücksrad. Wie beim Fuchs verbinden sich bei allen drei Vögeln in der christlichen Symbolik des Mittelalters negative Eigenschaften⁷. Der Fuchs steht für Arglist und Bosheit, für Maßlosigkeit wie auch für Habsucht. Der Häher gilt als Tier des Teufels, als Symbol der Sündhaftigkeit. Der Fasan wird mit Donner, Gewitter und Regen in Verbindung gebracht. Auf der unteren Hälfte des Rades sind der Adler, der Pfau und der Falke zu sehen. Während Adler und Falke versuchen, sich am Rad festzuhalten, damit sie nicht herunterfallen, steht der Pfau bereits auf dem Boden und schaut empört hinüber zum Fuchs. Die Frau symbolisiert die Mutter Natur und die Fortuna, das Glück. Der Adler wird als Symbol der Sonne, des Himmels und der göttlichen Herrschaft betrachtet, in der christlichen Kunst auch als Symbol Christi. Der Pfau



galt im Mittelalter als Paradiesvogel und Symbol der Auferstehung, erst in der Neuzeit wurde er Sinnbild für Eitelkeit und Hochmut. Der Falke verkörpert als Symbol das Sonnenhafte, Majestätische und Himmlische. Mit dem Adler, dem Pfau und dem Falken verbinden sich in der christlichen Symbolik also positive Eigenschaften. Wenn auf dem Glücksrad Häher, Elster und Fasan oben und Adler, Pfau und Falke unten sind, weiß der Betrachter des Holzschnitts, dass gegenwärtig das Böse und das Unglück die Welt bestimmen und dass das Gute sich deswegen nicht durchsetzen kann. Es bleibt den Menschen nur die Hoffnung, dass sich eines Tages das Rad weiterdreht und das Gute das Böse zu besiegen vermag.

Das rechte Bild zeigt fünf Männer in fortgeschrittenem Alter. Ihre Kleidung und ihre Attribute lassen sofort darauf schließen, dass sie die verschiedenen Stände der mittelalterlichen Gesellschaft repräsentieren. Die Männer gehen vom Glücksrad weg nach rechts; es scheint, als wollten sie aus dem Bild heraustreten. An der Spitze der Gruppe schreitet ein Ritter. Das erkennt man an seiner Rüstung, seinem Helm, den Beinschienen und an den Sporen an seinen Schuhen. In der linken Hand hält er eine auf dem Boden stehende Hellebarde. Dicht hinter dem Ritter folgen ein Fürst, erkennbar an dem Schulterumhang aus Pelz, an dem mit Pelz besetzten knöchellangen Mantel und einer Art Barett, sowie ein hoher Geistlicher mit einem knöchellangen Mantel aus Tuch und einen zylinderartigen Hut. Den Schluss bilden, mit deutlichem Abstand gegenüber den drei Vertretern der oberen Stände, ein Handwerker und ein Bauer. Beide tragen im Unterschied zum Fürsten und Geistlichen ihre Gewänder knielang. Der Handwerker hat eine Beißzange in der linken Hand, in der rechten einen Hammer, den er über die Schulter gelegt hat. Der Bauer hält in seiner rechten Hand einen Dreschflegel, an seiner linken Seite hängt ein Kurzsword oder Dolch. Über den fünf Figuren schwebt ein Schriftband, das der Ritter mit seinem einen Ende an der Hellebarde befestigt hat. Der Text auf dem Schriftband lautet: *„Betrugnis bis uns nit zu schwer, Die Fronigkheit schlefft ein lang zeit her, Erwacht sy, es wurt der zu schwer.“*

Was will der Künstler damit aussagen? Den herrschenden Ständen fällt der „Betrug“ an Bauern und Bürgern, den sie mit der Leibherrschaft und dem Frondienst begehen, nicht schwer. Aufgrund der von der Kirche legitimierten mittelalterlichen Lehre von den Rechten und Pflichten der drei Stände⁸ können Bauern und Bürger die Fronherrschaft solange erdulden, wie sie an die Autorität der Kirche glauben; doch wenn sie „erwachen“, d. h. den „Betrug“ an ihnen durchschauen, stehen sie auf und schütteln das Joch ab. Die Vertreter der zwei oberen Stände, Fürst und Ritter einerseits und der Vertreter des Klerus andererseits, scheinen diese Gefahr zu ahnen, denn sie machen ernste, nachdenkliche Gesichter

Beide Bilder dieses Holzschnitts ergänzen sich in ihrer Aussage. Das Glücksrad lässt diejenigen, die gegenwärtig arm sind und unterdrückt werden, wieder Hoffnung auf eine bessere Zukunft ohne Not und Unterdrückung schöpfen. Diejenigen aber, die jetzt reich sind und Macht über andere besitzen, müssen befürchten, irgendwann in der Zukunft von den heute Unterdrückten, Armen und Machtlosen verdrängt zu werden. Noch triumphiert das Böse, noch ist das Volk in Ketten gelegt, das Rad der Geschichte aber lässt sich nicht mehr zurückdrehen.

Warum war für Dürer der Michelfelder Teppich mit seinen Bildern und Texten so interessant, dass er sie abgezeichnet und durch die beiden Holzschnitte uns überliefert hat? Der Besuch Dürers in Michelfeld fand in den Anfangsjahren der Reformation statt. Die Reformation hatte sich trotz der Androhung von Kirchenbann und Reichsacht für Luther und seine Anhänger durch das Wormser Edikt von 1521 in vielen Reichsstädten und in den reichsritterschaftlichen Orten ausbreiten

können. Im Kraichgau traten die Herren von Gemmingen und die Göler von Ravensburg bereits um 1522 zur Reformation über⁹. In Nürnberg gab es schon 1519 die ersten Anhänger Luthers. Auch Dürer hatte sich schon früh für die Lehren Luthers begeistert. Als Mitglied des Großen Rates war er auch an der Einführung der Reformation in seiner Heimatstadt Nürnberg 1522/23 beteiligt¹⁰. Dass in einem solch kleinen Dorf wie Michelfeld lange vor der Reformationszeit mit den Bildern und Texten auf dem Teppich zentrale Themen der Kirchenkritik aufgegriffen worden sind, ist für ihn bemerkenswert und bewundernswert zugleich. Denn sie „*Zaigen an*“, wie Dürer am Ende seines einführenden Textes über dem ersten Holzschnitt schreibt, „*was dye alten, der yetzigen leüffthalben, So sich täglich ereügen, In Irem verstandt gehabt und heymlich bey sich behalten haben*“. Noch hat sich 1524 die Reformation im Reich nicht durchgesetzt, noch immer waren die Anhänger des alten Glaubens stark und die Anhänger Luthers bedroht. Deshalb lag es für Dürer nahe, die Bilder des Michelfelder Teppichs für ein Flugblatt im Kampf für die Reformation zu verwenden. Ob Dürer die beiden Holzschnitte auf diesem Flugblatt selbst oder ob sie ein Meister aus seinem Umkreis schnitt, wie Friedrich Piel meint¹¹, ist letztlich nicht entscheidend.

Anmerkungen:

- 1 Mone (Franz Joseph), Die bildenden Künste im Großherzogtum Baden, ehemals und jetzt, Karlsruhe 1889, S. 238 f.
- 2 C.W.F.L. Stocker, Familien-Chronik der Freiherren von Gemmingen, Heilbronn 1895, S. 223
- 3 A. Stegmüller/D. Wipfler (Red.), 1200 Jahre Malsch, 783 – 1983, Menschen, Schicksale, Ereignisse. Geschichte einer Gemeinde. Malsch 1983, S. 220
- 4 Mone (wie Anm. 1), S. 238 f.
- 5 Hinkeldey, Chr., Justiz in alter Zeit (= Band 6 der Schriftenreihe des mittelalterlichen Kriminalmuseums Rothenburg o.T.), Rothenburg 1984, S. 314
- 6 Mathias Lexers mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, 30. Aufl., Stuttgart 1961, S. 300
- 7 Becker, Udo, Lexikon der Symbole, Frechen o. J., S. 96, 84, 72, 10 f., 216 ff., 81; Lurker, Manfred (Hrg), Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 225, 170, 6, 566, 193
- 8 Röcker, Bernd, Der Bauernkrieg in Kraichgau und Hardt, Ubstadt-Weiher 2000, S. 11 und S. 32 (Kampf und Sieg der Bauern – so genannter Ständebaum)
- 9 u. a. Gaßner, Klaus, So ist das creutz das recht panier – Die Anfänge der Reformation im Kraichgau, Ubstadt-Weiher 1994, S. 42 ff.; Röcker, Bernd, Ritterschaft und Reformation – die Bedeutung der Herren von Gemmingen für die Ausbreitung der Reformation im Kraichgau, in: Kraichgau Folge 8/1983, S. 89 ff.
- 10 Tobien, Felicitas, Dürer und seine Zeitgenossen, Ramerding 1985, S. 71
- 11 Piel, Friedrich, Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte. – Einleitung, S. 24