

Der Maltererteppich im Freiburger Augustinermuseum – eine Führung¹

Renate Schupp zum 29. April 2008 gewidmet

Er scheint einem vertraut, die vier Paare in den Doppelszenen hat man oft einzeln gesehen, im Teppich eingerahmt von den beiden Vornamen Anna und Johannes, und er wird doch fremd, wenn es an die ehemalige Funktion und an die genaue Bedeutung der bekannten Figuren geht, denn dann stellen sich Unsicherheiten ein. Die Forschung hat sich schon über hundert Jahre lang mit den Figuren beschäftigt und widerspricht sich im Einzelnen, wenn es auch um die Gesamtplanung kaum Probleme gäbe, wäre da nicht das letzte Paar. Was hat Iwein mit den anderen Figuren gemeinsam und mit welcher Berechtigung kommt er auf den Teppich? Auch beim Titel des Gewebes ist man sich uneins, dabei sieht es so aus, als ob es nur eine Mode wäre, wie man ihn bezeichnen will. Sind es Minnesklaven oder Frauensklaven, die da dargestellt sind, „Böse Weiber“ oder „Weiberlisten“, wie man früher zu sagen pflegte, misogyn, wie man nun einmal war. Wir wollen am Schluss auf das Bezeichnungsproblem wieder zurückkommen und versuchen, zunächst durch fortlaufende Bildlektüre einen Eindruck vom Ganzen zu gewinnen.

Der „Maltererteppich“ war wohl als Bankbehang geplant, der verhindern sollte, dass die Rücken der Sitzenden an die Wand kamen. Knapp fünf Meter lang. Er kam aus dem Kloster Adelhausen, wo er in einer Truhe auf dem Speicher aufgefunden wurde, in das Augustinermuseum. Die Symmetrie der Bilder scheint etwas gestört, denn die vier zusammengehörenden Paare haben links nur ein Vierpassfeld neben sich, in dem der Name Anna und das Familienwappen der Malterer untergebracht ist, rechts dagegen befindet sich vor dem Namen Johannes mit Wappen noch ein isoliertes Medaillon mit der Jungfrau und dem Einhorn.

Der Teppich ist eine Wollstickerei auf Leinen, deren einzelne Formen in den Münsterfenstern wiedergefunden werden können. Jutta Eißengarthen² hat eine ganze Reihe vergleichend benannt. Die Farben sind im allgemeinen gut erhalten, nur die umlaufende Rosenbordüre ist stark verblichen. Einige Schadstellen machen bei oberflächlicher Betrachtung von Reproduktionen zu schaffen. So könnte man meinen, Lunete lasse eine Spindel von der Hand hängen, es handelt sich aber um eine Schadstelle wie neben Laudines Krone.

Die Datierung erfolgt über die genannten Personen. Anna Malterer wird im Totenbuch des Katharinenklosters Adelhausen 1354 als verstorben erwähnt. Johannes Malterer, der reichste Mann in Freiburg, 1312 erstmals belegt, wird 1324 in den Rat aufgenommen und starb wohl vor 1360³. Eine Stiftung um 1320 wäre also plausibel. Während sich die auf dem Teppich genannten Personen insoweit verifizieren lassen, bleibt ihr gegenseitiges Verhältnis unbekannt. Anna kann nach der Forschung die erste Frau, die Schwester, Tante oder Tochter des Johannes sein.⁴

Wer die dargestellten Paare sind, unterliegt keinem Zweifel, obwohl keine Inschrift über sie Auskunft gibt.

1. Samson und Dalila,
2. Aristoteles und Phyllis,
3. Virgilius und die Tochter des Augustus,
4. Iwein und Laudine.

Die Zusammenstellung der Paare zeigt, dass eine universelle Konzeption vorliegen muss. Das erste Paar repräsentiert die biblische Welt, die Geschichte des Alten Testaments.

Das zweite Paare gehört mit dem berühmten Philosophen Aristoteles in die Welt der griechischen Antike, deren römisches Pendant

der Dichter (und fürs Mittelalter auch Zauberer) Virgilius darstellt. Das Schlusspaar, Ritter Iwein und seine Gattin Laudine entstammen dem bekanntesten Roman des Hartmann von Aue, der um 1200 geschrieben wurde. Die beiden repräsentieren also nicht das Mittelalter (wie für uns), sondern vom Verfertiger oder der Stickerin des Teppichs aus gesehen, fast noch deren Gegenwart, allerdings in der entlegenen Romanwelt des Königs Artus. Ungedeutet bleibt zunächst die Dame mit dem Einhorn im Schoß – welchen Bezug hat sie zum Geschehen, das sich in der Doppelung der Bilder andeutet?

(Im folgenden gebe ich auch immer eine Zusammenfassung der Geschichten, aus denen die Bilder ausgewählt sind, damit man die eventuelle Veränderung durch die Bildgebung und Bildauswahl erkennen kann).

1. PAAR: SAMSON UND DALILA

Samsons Stärke hängt mit seinem Haarwuchs zusammen und schon vor der Geburt ist ihm geweissagt worden, dass kein Schermesser sein Haupt berühren soll (Richter 13,5). Auf dem Bild sieht man ihn, wie er die Kinnbacken eines Löwen auseinanderreißt. Er ist natürlich nicht von sich aus aggressiv, sondern der Löwe, aber den griff er dann an, ohne dass er etwas in der Hand hatte. Wie zur Demonstration seiner Stärke flattern die langen blonden Haare waagrecht im Wind.

Natürlich wollten seine Gegner den Grund seiner außergewöhnlichen Stärke erfahren, und sie gaben keine Ruhe, bis sie von seiner Frau das Geheimnis erfahren hatten. Sie musste es ihm in mehreren Ansätzen entlocken. „Wie kannst Du sagen, dass Du mich liebst, da doch Dein Herz nicht mit mir ist“ (Richter 16,15). Für Geld verriet sie ihn. „Sie ließ ihn auf ihren Knien einschlafen und sein Haupt in ihren Schoß legen. Dann rief sie einen Haarschneider, der schnitt die sieben Locken seines Hauptes ab.“ (Richter 16,19). Und sofort war die Stärke von ihm gewichen. Die Schilderung entspricht weder unserer Darstellung noch der zahlreicher anderer Bilder. Oft, wie hier auch schert Dalila den in ihrem Schoß Schlafenden mit einer Art Schafwollschere selber.⁵ Die verderbliche Kraft der Liebe (und die verräterische

Handlung durch die Frau selbst) wird bildhaft eindringlicher, als wenn sie erst ihre Leute rufen müsste. Die etwas andere Aktion der Bibel wird also als Handlung umgesetzt. Das hat nicht der Entwerfer des Malererteppichs erfunden, er fand schon eine Bildtradition vor, die für ihn vor der schriftlichen Quelle den Vorrang hatte. Diese hat er vielleicht gar nicht erst konsultiert, denn aus der längeren und komplizierten Erzählung kam es ihm nur auf die beiden Momente an, wie Samson seine *fortitudo* unter Beweis stellte und Dalila ihre Hinterhältigkeit. Wie dann der geblendete Samson im Augenblick seines Todes, in den er seine Feinde mitnahm, die alte Stärke wiederbekam, ist hier nicht mehr relevant. Festzuhalten ist, dass der einprägsame Bildtyp „scherende Frau“ über die textgetreue Schilderung den Sieg davon trägt.

2. PAAR: ARISTOTELES UND PHYLLIS

Wie Samson und sein Löwe, so ist hier das zweite Bild, die auf dem alten Philosophen reitende Phyllis, durch die immer wiederholte Ausgestaltung durch Maler und Bildhauer im Gedächtnis geblieben. Der „zeltende Aristoteles“ wurde es auch genannt nach dem veralteten Wort *zelten* = beritten werden. Wie es dazu kam, dass sich der alte Philosoph dazu hergab, ist nicht so leicht zu erschließen. Das erste Bild gibt den vorangehenden Vorgang wieder, die schöne junge Frau macht dem in seiner Studierstube sitzenden offenbar einen Antrag mit Bedingung, und er geht auf ihn ein.

Von der lateinisch und deutsch verbreiteten Erzählung gibt es auch eine alemannische Fassung des 13. Jhs⁶. In ihr wird erzählt, dass der König in Griechenland Filippus zur Erziehung seines Sohnes Alexander (der später Alexander der Große wurde) den großen Philosophen Aristoteles als Erzieher anstellte. Der wollte das Kind umfassend erziehen und fing mit den Buchstaben A b c d e an. Nun hatte aber die Königin eine Jungfer, die über die Maßen schön war. Sie hieß Fillis (Phyllis). Alexander entbrannte für sie, so wurde seine Konzentration beim Lernen gestört. Sie ging auf ihn ein, und die beiden gaben sich ein Stelldichein im Park. Der Meister Aristoteles merkte, dass er



Wappen der Anna Malterer

Samson und Dalila

deswegen mit seiner Pädagogik keinen Erfolg mehr hatte, und beschwerte sich beim König. Der tadelte die junge Frau, die ihrerseits von der Königin verteidigt wurde. Die Liebenden litten, Alexander brummte in der Schule wie ein Bär, Fillis wollte ihr Leid rächen.

Sie putzte sich heraus, auf ihr Haupt setzte sie einen Goldreif, schmal, mit Edelsteinen besetzt. Barfuß ging sie vor den Palas und pflückte angeblich Blumen bei einem Brunnen.

Das sah der alte Meister Aristoteles durch das Fenster. Ihm wurde heiß und kalt. Die junge Frau warf ihm eine Handvoll Blumen hinein. Er lud sie ein, bot ihr Geld für eine Nacht.

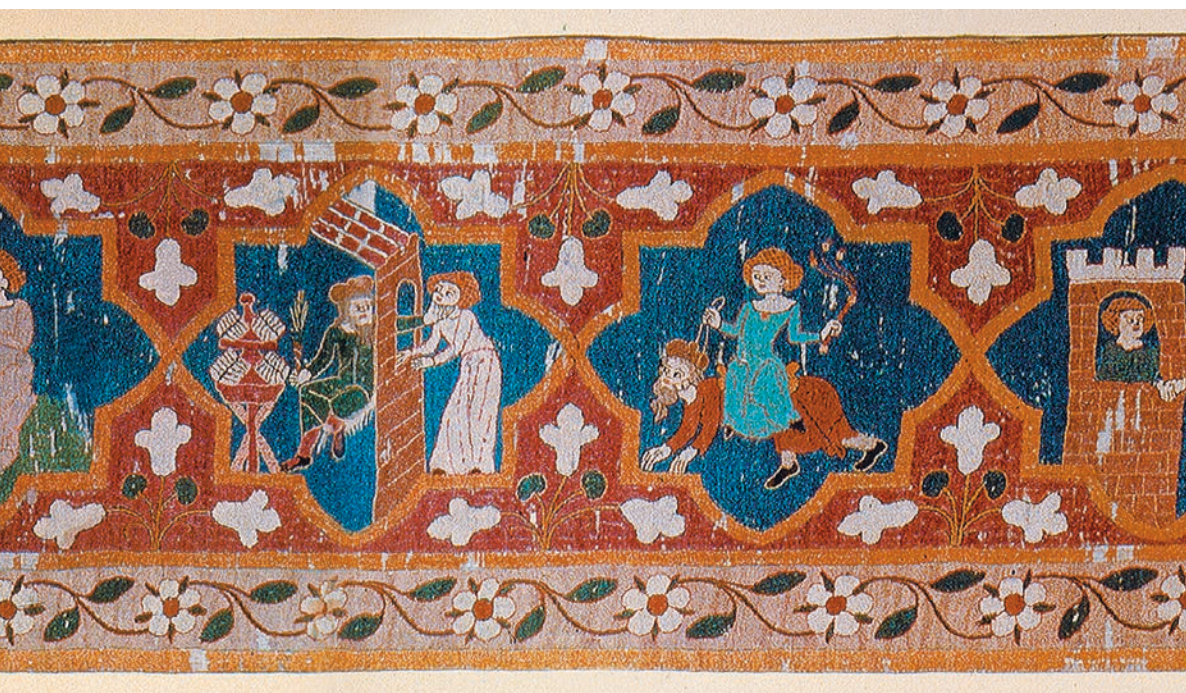
Aber sie wollte ihr Jungfernschaft nicht so einfach aufgeben und brachte ihn dazu, einen Sattel, der da gerade herumlag, auf seinen Rücken zu legen. Ihren seidenen Gürtel sollte er als Zaum in den Mund nehmen und sie so in den Garten reiten lassen. So gingen die Künste der Frau über die Weisheit des alten Mannes, sie konnte den Mann hinführen, wo sie wollte. Ähnlich ging es auch Adam und Samson, David

und Salomon. Aber beim Heiligen Gallus! – Nicht alle Frauen sind so – heißt es in unserer Erzählung.

Die Minne hatte Aristoteles um den Verstand gebracht, er versprach „untertänig“ zu sein. Fillis zäumte ihn also, saß auf und sang ein Liebeslied dabei. Er kroch auf allen Vieren.

Das sah dann die Königin mit ihren Frauen. Sie freuten sich. Die Reiterin aber saß ab und beschimpfte den alten Kerl, der ihr ihren Geliebten genommen hatte. Sie hatte sich gerächt. Aristoteles aber nahm seine Bücher und all seine Habe, ging heimlich aufs Schiff und kam auf eine Insel Galizia. Dort blieb er und schrieb ein großes Buch darüber, was schöne treulose Frauen alles anstellen, und dass die klugen Männer sich nur durch die Flucht vor ihnen retten können.

Das erste Bild setzt die Vorgeschichte voraus, in der Szene am Fenster zeigt sich bereits die Reaktion des geblendeten Gelehrten, der das Mädchen am Kinn grault. Das ist ein Zug, den die Erzählung nicht hat. Freilich wissen wir nicht, welche Fassung den Bildern zugrunde liegt. Ebenfalls zeigt die Frau weni-



Aristoteles und Phyllis

ger Haut und Reizkleidung als in der alemanischen Fassung. Aristoteles weist sich durch die Rute als Schulmeister aus und hat das Leseputz eines mittelalterlichen Gelehrten, mit Hilfe dessen er gleichzeitig in mehreren Bücher lesen, also Handschriften vergleichen kann. Aber die Buchweisheit hilft nichts gegen die Verführung des Lebens.

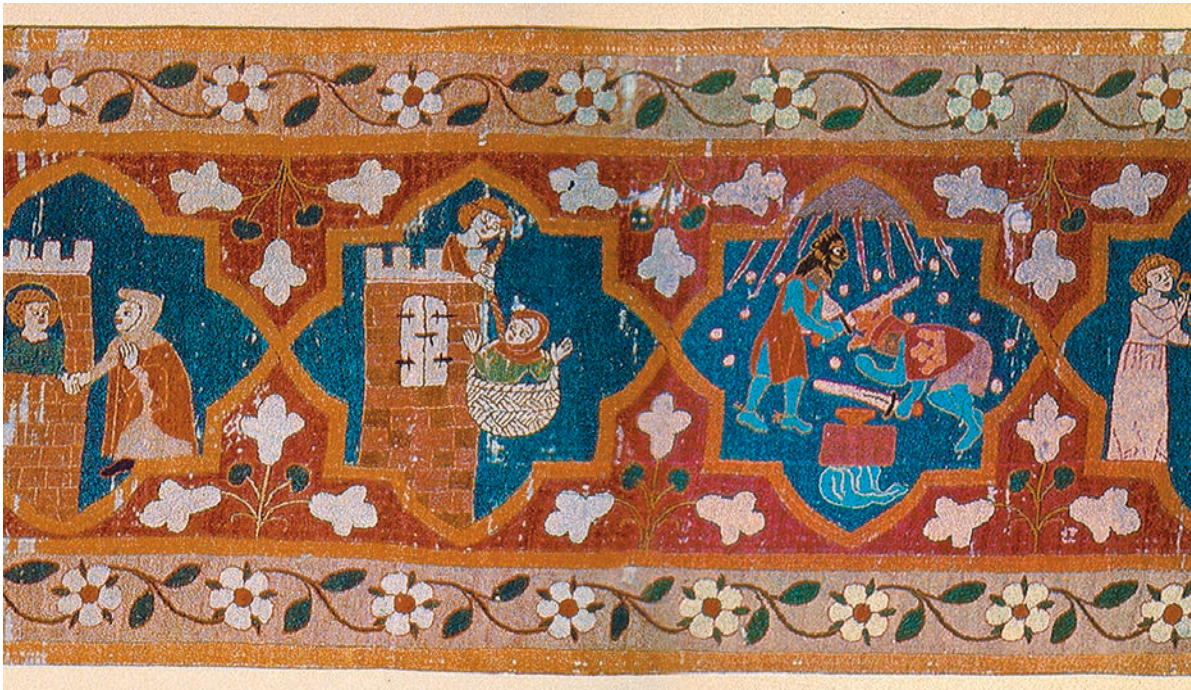
Im zweiten Bild läuft der bärtige Alte auf allen Vieren und hat den Zaum im Mund, den die Reiterin kräftig nach oben zieht. Dazu schwingt sie noch wie eine Domina die dreigeschwänzige Peitsche mit den schlagverstärkenden Kugeln an den Enden. Sie hat sich übrigens umgezogen. Ihr Reitkostüm ist blau. Von der Umgebung des Palas, dem Baumgarten und der spottenden Damen ist nichts dargestellt. Alles konzentriert sich nur auf die Verführung und die Erniedrigung des alten Philosophen.

3. PAAR: VIRGILIUS UND DIE ZÜCHTIGE RÖMERIN

Auf der ersten Bild des 3. Paares sieht man einen Mann sich einer Dame nähern, die von

einem Turmzimmer aus dem Fenster schaut. Er hat ihre Hand gefasst und trägt einen Kapuzenmantel. Offenbar will er nicht erkannt werden. Er ist der Zauberer Virgilius, und die Dame wird gelegentlich Tochter des Augustus genannt. In unserer deutschen Überlieferung ist sie ein römische Bürgerin ohne Namen⁷.

Der Zauberer Virgilius ist mit dem römischen Dichter Publius Vergilius Maro, dem Dichter der Äneis, nicht mehr identisch, sondern als Teufelsbündler zum mächtigen Zauberer geworden. In der im Mittelalter erzählten Geschichte warb er um eine verheiratete römische Frau. Als er nicht nachgeben wollte, erzählte sie es ihrem Mann. Von diesem nun stammt der Rat, sie möge ihm sagen, er sei im Zorn weggeritten, Virgilius möge diese Nacht noch kommen. Da das Haus aber bewacht sei, wolle sie ihm einen Korb herablassen, in den er sich leise hineinsetzen solle. Dann wolle sie ihm zu Willen sein. Sie tat so, wie ihr Mann gesagt hatte, und kündigte Virgilius an, sie wolle ihn hinaufziehen. Der ging darauf ein, warf nachts ein Steinchen an das Fenster. Sie



Virgilius und die Römerin

Iwein, Lunete

ließ den Korb vom Turm herab, Virgilius setzte sich sofort hinein, und sie zog ihn drei Stockwerke hoch, aber nicht bis zu sich. Sie band ihn fest und ließ ihn außen hängen. Sie war nämlich eine reine Frau, der die Keuschheit lieb war.

Das zeigt das 2. Bild. Die Dame agiert auf den Zinnen, der Fensterladen ist geschlossen, und wie tief es am Turm noch hinuntergeht, kann man nicht ermessen. Die beide Figuren sind jeweils allein. Der einflüsternde Ehemann ist ausgeblendet und auch die Römer, die die Kunde am Morgen erfahren und, da sie es kaum glauben können, mit eigenen Augen sehen wollen. Auch der Ehemann kommt mit seinem Pferd zu ihnen, als ob er wirklich auswärts gewesen wäre, und fragt: „Wie kommt es, Virgilius, dass ihr so da hängt.“ Dem fiel nichts anderes ein, als leise zu sagen: „Es war mein Wille“. Der Hausherr bedauerte scheinheilig, dass Virgilius eine solche Schande erlitten habe, und band ihn los. Das Teppichbild konzentriert sich auf den Augenblick, in dem die Römerin Virgilius im Korb hängen lässt.

Der überlegte sich, wie er sich rächen könne. Aber wie in den anderen Geschichten, erfährt der Bildbetrachter nichts davon. Er ließ durch seine Zauberkunst in ganz Rom das Feuer erlöschen. Man konnte kein warmes Essen mehr machen und nicht backen. Die Römer gingen dann zu Virgilius und appellierten an seine Klugheit. Sie wollten auch gern tun, was er vorschlug. Er ließ sie schwören, dass sie ausführten, was er verlangte, dass er aber weiterhin in ihrer Huld bliebe. Er forderte, dass die reiche Dame, an deren Turm er gehangen hatte, zu ihm komme. Er verlangte von ihr, dass sie sich, nur mit dem Hemd bekleidet, auf allen Vieren auf einen Stein stellte. Hinten solle sie es hochheben, und alle Leute sollten da ihre Lichter anzünden, aber keiner dürfe das Feuer dem anderen weitergeben, sonst würde es ausgehen. Die Dame weigerte sich, sie wolle sich eher töten lassen, aber ihr Ehemann ließ sie fest auf den Stein binden. Sie konnte nichts machen. Da kamen alle mit ihren Kerzen und Fackeln und holten das Feuer. Sie musste die Schande erleiden.



und Laudine

Die Dame mit dem Einhorn

Wappen des Johannes Malterer

4. PAAR: IWEIN UND LAUDINE

Das nächste Paar – so müsste man in der Fortsetzung der Betrachtung sagen – sind bekanntlich Iwein und Laudine. Mit ihnen aber gewinnt der Teppich eine neue Note, denn die beiden sind sonst nirgends, weder vorher noch nachher unter den Minne- oder Frauensklaven anzutreffen. Sie stellen also das Problem dar und zeigen die Einzigartigkeit der Zusammenstellung.

Hartmann von Aue hat den Roman von Iwein nach Chrestien von Troyes um 1200 im Deutschen nacherzählt. Er ist im Mittelalter ein Bestseller gewesen. Man kann durchaus annehmen, dass es deswegen auch viele Bilder in Handschriften oder an den Wänden von Burgen oder Hallen gegeben haben muss. Erhalten ist davon nur wenig, nämlich zwei Zyklen mit der fortlaufenden Bilderzählung aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, schlecht erhalten im Hessenhof zu Schmalkalden, gut erhalten, aber nur die Eingangsaufnahme umfassend, in der Burg Rodenegg in Südtirol. Bilderhandschriften von Iwein gibt es

nicht. Die Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau im Elsass, die schon wie ein Verlag arbeitete, hatte auch einen nicht überlieferten „Iwein“ auf der Verkaufsliste⁸. Außer Einzeldarstellungen der Figur Iweins, die ich übergehe, existiert nur noch dieser einzigartige Teppich aus Freiburg um 1320 mit den beiden Szenen.

Im Vergleich mit den vorangegangenen Medaillons sind diese beiden geradezu übervoll. Der Betrachter sieht zwei Ritter mit blanken Schwertern gegeneinander kämpfen. Der linke mit Löwenkopfmantel ist gerade dabei, dem rechten mit einem gekrönten Helm und Schild, den tödenden Schlag zu versetzen, unter dem dieser niedersinkt. Die Spuren kennzeichnen den Löwenritter als Reiter, beim anderen sind sie wohl nur verdeckt. Vor den beiden steht eine goldene Schale auf einem Stein, unter dem Wasser hervorfließt. Das Ganze wird von einer dunklen Wolke überwölbt, aus der Blitze und schneeballgroße Hagelkörner herausfallen. Wer die Geschichte bei Hartmann von Aue nachliest, sieht, dass hier ein längerer Vorgang auf die eine Bildebene zusammengedrückt wird.⁹

Iwein, auf der Suche nach Aventure, bekam von einem Waldmenschen einen Hinweis auf eine Quelle. Aus ihr solle er mit einer goldenen Schale, die mit einer silbernen Kette an einem Baum aufgehängt sei, Wasser schöpfen und auf einen behauenen Stein schütten, der oberhalb der Quelle stehe. Iwein die Quelle und tat, wie geheißen. Darauf zogen Wolken auf und ein heftiges Gewitter entlud sich in Blitzen, Hagel und Regen. Der Wald brach zusammen, die Bäume verloren ihr Laub. Iwein fürchtete um sein Leben und bereute sein Tun. Als das Wetter wieder freundlicher wurde, da kam der Herr des Waldes, der König Askalon, zornig herbeigeritten, beschuldigte Iwein, dass er ihm das angetan hatte, und forderte ihn zum Kampf heraus. Die beiden gaben den Pferden die Sporen, verstachen ihre Speere und kämpften dann mit den Schwertern, bis die Schilde zerhauen waren. Der Kampf dauerte, bis der Fremde den König Askalon mit einem Schlag durch den Helm tödlich verletzte. Er konnte gerade noch sein Pferd wenden und zu seiner Burg zurückreiten. Iwein verfolgte ihn. Beide gelangten durch das Tor ins Innere, König Askalon hauchte sein Leben im Schoß seiner Gattin Laudine aus, Iwein, der beinahe von einem Falltor erschlagen worden wäre, fand sich in einem Raum hinter dem Tor gefangen. Aus ihm befreite ihn die Kammerzofe Laudines, Lunete, weil Iwein sie früher einmal am Hof des Königs Artus in einer schwierigen Situation unterstützt hatte. Sie gab ihm einen Ring mit einem unsichtbar machenden Stein und führte ihn heraus. Das ist der ominöse Zauberring, von dem in den Deutungen des Teppichbildes immer die Rede ist.

Wäre es dem Entwerfer um die Nacherzählung dieser Geschichte gegangen, so müsste man ihm vorwerfen, dass er trotz der Überfüllung der Szene einen entscheidenden Fehler begangen hätte, indem er die Pferde wegließ. Gewöhnlich wird der Speerkampf zu Pferd ausgetragen, und der anschließende entscheidende Schwertkampf findet zu Fuß statt. Hier musste das anders sein. Wie hätten sonst die beiden Gegner in die Burg gelangen können, die der Schauplatz des folgenden Medaillons ist? Gepanzerte Ritter gehen gewöhnlich nicht zu Fuß. Offenbar kommt es aber darauf nicht an.

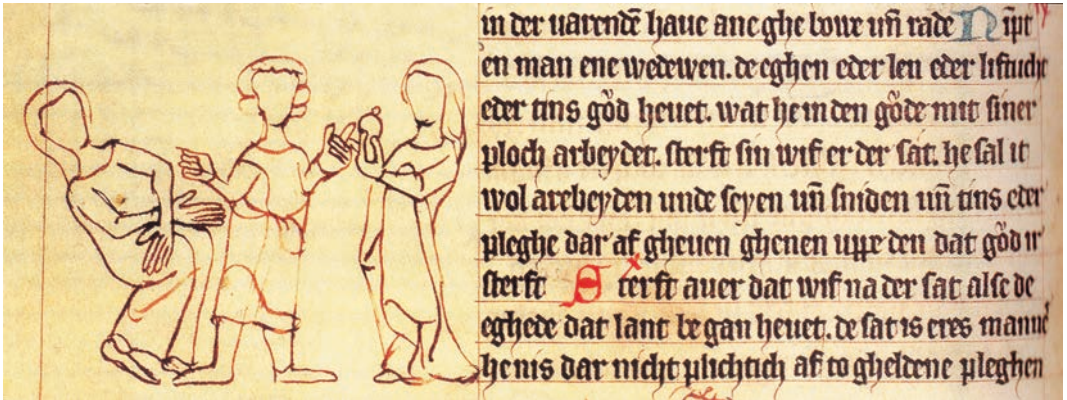
Im zweiten Bild sitzt die Königin Laudine auf ihrem Thron und ringt vor dem geöffneten Mantel die Hände. Skeptisch sieht sie ihr Gegenüber an. Vor ihr steht mit Löwenwappen auf dem Schild und jetzt ohne den Helm mit dem Löwenkopfmier der Ritter Iwein mit unsicherem Blick. Den rechten Arm hat er abgebogen. Ihn ergreift Lunete stützend. Mit ihrer rechten Hand rührt sie an einen übergroßen Fingerring mit einem roten Stein. Sie blickt erwartungsvoll auf die Königin.

Die Deutung dieser Szene im Verhältnis zu den übrigen hat das Verständnis des Maler-teppichs bis heute erschwert. Dabei sollte man meinen, es sei nichts leichter, als die Szenen des Romans, in denen Ringe vorkommen, miteinander zu vergleichen.

DIE RING-SZENEN IN HARTMANNS „IWEIN“

Die erste Szene ist bereits erwähnt worden. Iwein, in einem Raum ohne Fenster und Tür eingeschlossen, hat durch die Tötung des Königs sein Leben verwirkt. Wenn man ihn findet, wird er erschlagen. Lunete schuldet ihm Dank, und will ihn retten. Sie gibt ihm den Ring, dessen Stein den Träger durch die Berührung mit der bloßen Hand unsichtbar macht, und führt ihn in ihr Gemach (V. 1135–1211). (Auf dem Bild in der berühmten Ywain-Kammer auf Burg Rodenegg in Südtirol, steckt sie ihm den Ring an den Finger.¹⁰) Die Königin Laudine ist in dieser Szene natürlich nicht anwesend.

Von Lunetes Gemach aus kann Iwein die Beerdigung Askalons und die trauernde Witwe am Grab sehen und verliebt sich in sie, der er den Mann erschlagen hat. Ein Zusammentreffen mit Laudine, das Lunete arrangiert, führt zur Heirat. Kurz nach ihr kommt König Artus mit seinem Gefolge und verlangt, dass Iwein mit ihm ziehe. Laudine gewährt ihm ein Jahr Urlaub. Komme er nicht in Jahresfrist, so erwarte sie ich nicht mehr. Einen Fingerring gibt sie ihm als Unterpfand mit und ermahnt ihn, diesen ja nicht zu verlieren. Der Stein habe eine außerordentliche Wirkung, er gibt dem, der ihn trägt, Glück und Zufriedenheit, – also ein zweiter Ring mit innewohnender Zau-



„Heiratet ein Mann eine Witwe ..., und stirbt seine Frau ...“

Aus dem Oldenburger Sachsenspiegel von 1336

berkraft (V. 2940–2955). Bei dieser Szene sind die Eheleute offenbar allein.

Die dritte Ringszene resultiert aus der zweiten und aus Iweins Selbstvergessenheit und Fristversäumnis. Da er von der Aventurenfahrt mit Artus nicht rechtzeitig zurückkommt, um seine Gattin als Regentin zu unterstützen, gilt er als Verräter. Lunete wird ausgesandt, um ihn wegen seiner Treulosigkeit anzuklagen. Vor Artus und seinen Rittern beschuldigt sie ihn des Meineides und zieht ihm den Ring vom Finger.

*„sî (meine Herrin) wil ouch âne iuch
genesen.
und sendet ir wider ir vingerlîn:
daz ensol niht langer sîn
an einer ungetriuwen hant:
sî hât mich her darnâch gesant.“
von herzeleide geschach im daz
daz erz verdulte und versaz
daz sîz im ab der hant gewan.
(V. 3192–3199)*

Sie wird auch ohne Euch leben können.
schickt ihr also den Ring zurück.
Der darf nicht länger
an einer treulosen Hand bleiben.
Sie hat mich deswegen hergeschickt.
Sein großer Schmerz war die Ursache,
dass er es sich gefallen ließ und duldetet,
dass sie ihm den Ring von der Hand zog.

In dieser Szene ist die Herrin Laudine auch nicht anwesend. Sie könnte allenfalls als Auf-

traggeberin trauernd im Hintergrund stehen. So konnte diese Szene nach dem siegreichen Zweikampf, als Niederlage und Entehrung Iweins aufgefasst werden (mittelhochdeutsch *leit*). Und so wird der Teppich vielfach bis heute erklärt.¹¹

So aufgefasst führt der Ring in die Irre. Er bringt kein Glück und garantiert nicht das rechtzeitige Einschwenken der Gedanken in den Gesamtsinn der Teppichszenen.

Die Haltung Iweins und Lunetes auf dem Teppichbild sprechen eher dafür, dass Iwein hier zum ersten Mal vor Laudine steht.

Iwein, als er noch in der Burg versteckt war, wusste, dass er eigentlich keine Chance hatte, da er seine Todfeindin liebte (V. 1654 f.), aber war von der Minne gefangen und gefesselt (V. 1637 f.). Lunete dagegen hatte die Absicht, ihn zum Herrn zu machen (V. 1787). Sie erklärte ihrer Herrin in einem langen Gespräch, dass diese wieder einen Herrn zur Verteidigung ihres Landes und ihrer Zauberquelle brauche, dass sie ihre Ehre verlöre, wenn König Artus, der demnächst kommen wolle, keinen Herrn antreffe. Iwein sei schließlich der bessere Ritter als der Unterlegene. Laudine wollte das nicht wahrhaben und schickte die Zofe weg.

Später reute sie das. Sie machte sich klar, dass Iwein in Notwehr gehandelt hatte, und stimmte schließlich zu, dass er zu ihr gebracht werde. Eigentlich konnte sie es jetzt schon gar nicht erwarten. Lunete aber täuschte Iwein gegenüber vor, ihre Herrin sei zornig.

Als er hinkam, sagte Laudine nichts und begrüßte ihn auch nicht. Iwein wusste nicht,



Aus dem *Tristan-Teppich III* des Klosters Wienhausen.
Hochzeitsmahl.

wie er sich verhalten sollte, und sah sie schüchtern (*blüclichen*) an. Darauf ergriff Lunete das Wort und tadelte ihn wegen seines Verhaltens. „Ihr könnt etwas näher zu ihr rücken, meine Herrin beißt euch nicht“ (V. 2269).

Die Haltung scheint mir die umgesetzte Geste dieser Worte zu sein. Sie stützt ihn und schiebt ihn gleichzeitig näher an ihre Herrin, die noch Trauer und Abweisung zeigt. Es ist möglich, dass das Schema der Szene von Rodenegg und Schmalkalden fortlebt.¹²

Aber es fehlt bei dieser Versöhnung mit Heiratsanbahnung der Ring. Trotzdem ist dies die richtige Szene, denn die drei Szenen mit Ring passen noch viel weniger. Wer jeweils die handelnde Figur ist, war bei den anderen Medaillons nie zweifelhaft. Es war die einzige Frau gegenüber dem einzigen Mann, dem im jeweils zweiten Medaillon etwas zugefügt wurde, was er nicht wollte. Der aktive Frauentyp,

ist dabei immer derselbe. Das wird akzentuiert durch die auffallende Frisur mit dem Haarnetz. (Lediglich die Dame mit dem Einhorn hat offenes Haar.) Die Frauen handeln auch immer auf ähnliche Weise:

Samson zeigt seine Stärke beim Löwen, seine Frau schneidet ihm die Haare ab und beraubt ihn so seiner Kraft.

Aristoteles ist der gelehrteste Mann, aber die Machenschaften der Phyllis machen ihn zu Gespött der Leute.

Dasselbe geschieht dem mächtigen Zauberer Virgilius, es ist die Frau, die ihn machtlos hängen lässt.

Und Iwein, der doch das Abenteuer an der Gewitterquelle bestanden und den König Askalon getötet hat, wird durch die schlaue Lunete unter die Haube gebracht.

Man könnte zwar versuchen zu erklären, die Szene mit den drei Personen sei durch Zutun des Zauberrings zustande gekommen, aber das fügte sich nicht in die übrigen Handlungen ein. Der überdimensionierte Ring kann also nur bedeuten: Es wird geheiratet. Ja noch genauer, Lunete ist die aktive Person, die hier den Iwein (wider alles Erwarten) zum Heiraten bringt.

Man muss sagen, dass der Ring an den ikonographisch ähnlichen Bildern von Rodenegg und Schmalkalden, wo die drei Personen erstmals zusammen sind, ebenso wenig vorkommt wie bei Hartmann selber. Sie haben also nicht dieselbe Bedeutung. Der Ring heißt: Es wird geheiratet. Die Szene führt zur Hochzeit. In dieser Bedeutung ist er auch sonst bekannt. Am deutlichsten beim *Tristan-Teppich III* von Wienhausen.¹³ Beim Hochzeitsmahl von Marke und Isolde, wo von einem Ring im Text auch nicht die Rede ist, sieht man ihn ganz groß zwischen den Brautleuten. Ähnlich ist es in den Bildern zum *Sachsenspiegel*. Bei diesem Bild soll ausgedrückt werden, dass eine Witwe – sie trägt einen Schleier – heiratet. Links daneben ist sie dann gestorben, die weiteren Rechtsfolgen werden im Text genannt.¹⁴ (Der *Sachsenspiegel* hat die Eigenart, die im Text genannten Rechtsregeln schriftlich und in einer zweiten Spalte in der Handschrift bildlich wiederzugeben.)¹⁵

Das ist das eigentlich Verwirrende in dieser Darstellung auf der Teppich: Romanszenen, bei

denen Hartmann einen Ring erwähnt, sind mit der Darstellung gerade nicht gemeint, also der Ring, der unsichtbar macht und der Ring, der Iwein zuerst überreicht, dann von Lunete zur Strafe abgenommen wird. Auf dem Teppich ist eine Szene dargestellt, bei der der Ring *expressis verbis* nicht vorkommt; er ist als den Zeitgenossen bekanntes Zeichen für Heirat hinzugefügt worden. Die Erzählung von Hartmann braucht ihn nicht, sie hat natürlich die Hochzeit selbst:

*Hie huop sich diu brût louft sâ,
des tôten ist vergezzen
der lebende hât besezzen
beidiu sîn êre und sîn lant,
daz was vil wol zuo im bewant,
ezn wart vordes noch sît
volleclîcher hôchzît
in dem lande nie mêre. (V. 2434–2441)*

Die Hochzeit begann.
Der Tote ist vergessen,
der Lebende hat seine Stelle
und sein Land übernommen.
Das gehört nun alles ihm.
Weder früher noch später
gab es jemals ein schöneres Fest
in diesem Lande.

Diese Verse übersetzt eben der Ring in die bildliche Darstellung auf dem Teppich, wie er es auch auf dem Wienhauser Tristanteppe tut. Der große Ring gehört zum bildnerischen Code, der sprachliche braucht ihn nicht zu erwähnen.

Nehmen wir einmal an, diese Deutung der Iweinbilder auf dem Teppich ist die richtige. Man fragt sich deshalb, warum dauerte es so lange, bis man darauf kam? Und warum ist die Romanhandlung gerade auf diese beiden Szenen verkürzt worden.

Die Beantwortung dieser Frage führt uns zu einer mittelaltergemäßen Auffassung von Hartmanns Roman.

Offenbar hat derselbe Roman für uns heutige Leser eine etwas andere Bedeutung, und die kurzen Worte zur Hochzeit mögen dazu beitragen, obwohl sie für den Reichtum des Gefühlslebens nicht charakteristisch sein können. Für den heutigen Leser ist der „Iwein“ die

Geschichte, in der der Löwenritter durch den Sieg an der Gewitterquelle die Königin Laudine und ihr Land gewann, sie durch eigene Schuld wieder verlor und neu erobern musste. Die Geschichte hat etwas Märchenhaftes, so dass der unsichtbar machende Zauberring durchaus hineinpasst.

Dem mittelalterlichen Leser, auch bevor er den Teppich kennen konnte, ergab sich aus seiner Sicht möglicherweise ein anderer Schwerpunkt, nicht unbedingt eine zynische Haltung gegenüber der Ehe. Der Roman enthielt eine zentrale, skandalöse Stelle. Dafür gibt es einen kompetenten Zeugen. Für Wolfram von Eschenbach, der das Erscheinen des „Iwein“ miterlebte, steht etwas anderes im Vordergrund als für uns. „Iwein“ ist ihm der Roman, bei dem er zuerst „Lunetens Rat“ assoziiert. „Nehmt den Mann, der den Euren erschlagen hat, der kann Euch am besten Ersatz für ihn leisten“ (P. 253, 12 ff.), so lautet der Rat in seiner Formulierung. Bei Hartmann war natürlich mehr Überzeugungsarbeit in vielen Versen notwendig. Wolfram bringt die Sache in seinem „Parzival“ sogar zweimal und lässt uns durch den Kontext keinen Zweifel daran, was er von ihr hält, nämlich nichts, „auch wenn viele solcher Luneten mit diesem Rat daherkommen“ (P. 436, 8–10). Sein Frauenideal ist die über den Tod des Geliebten hinaus treue Sigune, auch wenn sie noch nicht einmal verheiratet ist. Der Teppich aber kennt die schnell getröstete Witwe Laudine, wenn wir ihn so lesen wollen. Damit tritt Lunete, wenn diese Einsicht uns auch Mühe macht, neben die drei anderen Frauen des Teppichs.

Natürlich handeln Iwein und Laudine unter dem Gebot der Minne (Iwein V. 2055 ff.). Wolfram greift sie auch nicht an. Aber die handelnde Figur ist eben nicht die Königin auch nicht Iwein, sondern die raffinierte Kammerzofe Lunete.

Die Bedeutung der beiden Medaillons müsste also ungefähr folgende sein:

Iwein hat soeben den König Askalon, den Ehemann der Laudine, besiegt und erschlagen, Lunete aber schafft es durch ihren (unsäglichen) Rat und ihre sonstigen Machenschaften, ihn gleich mit der von ihm selbst geschaffenen Witwe zu verheiraten.

Bleibt noch der unbestimmte Titel des Teppicharrangements. Früher sprach man von den Weiberlisten. Das ist politisch nicht mehr korrekt.

Seit der Untersuchung von Friedrich Maurer über den Topos vom Minnesklaven hat sich dieser Terminus eingeführt. Als die *Causa amoris* genauer untersucht wurde, hat es sich herausgestellt, dass zwischen Minne- und Frauensklaven unterschieden werden musste.¹⁶

Das braucht hier nicht erörtert zu werden, weil es ja ganz offensichtlich ist, dass der Maltererteppich nicht so sehr eine Geschichte von Männern ist als von Frauen, die auch alle irgendwie in gleicher Weise aktiv sind. C'est la femme! So sind sie halt, die Frauen, mögen sie auch ihre Gründe haben.

Wenn man die Frauen des Maltererteppichs als „listige Frauen“, raffinierte Weiber apostrophieren will, dann passt auch Lunete gut hinein, selbst wenn sie uneigennützig Gründe für ihre listigen Taten haben mag. Der Teppich liegt als deutende Einheit nun einmal vor, man darf auf die Motive oder Charaktere bezogen eben nicht so tief graben.

Da die Dame mit dem Einhorn unter einem Baum ein eigenes Medaillon ohne Pendant hat, wird man seine Bedeutung wohl auf alle Paare beziehen müssen. Das Mittelalter kennt aus dem „Physiologus“, einer Sammlung allegorisch gedeuteter Tiere, beim Einhorn in der geistlichen Bedeutung den Bezug auf Christus. In unserem Kontext gibt das keinen Sinn, wenn auch manchmal Weltliches und Geistliches schwer zu scheiden ist. Der Baum deutet darauf hin, dass wir mit diesem Volksbuch, das das ganze Mittelalter von der Frühzeit an kennt, die Vorstellung von Wald und Jagd verbinden müssen. Das Einhorn ist nämlich so scheu und schnell, dass es niemand fangen kann. Setzt man aber eine Jungfrau (Dame) dem Tier an seinen Weg, dann läuft es gleich zu ihr hin, springet auf ihren Schoß und spielt mit ihr, oder schläft bei ihr ein. Der Jäger kann es dann fangen.¹⁷ Die Dame braucht nicht viel zu tun, um diese Männer alle einzufangen, jeden auf seine Art. Sie schaut dabei genau so raffiniert und keck aus den Augen wie die anderen und hält sein Horn noch mit der rechten Hand fest. Die Linke hat sie zum

Sprechgestus erhoben, aber was sagt sie uns wohl? –

„Immer und überall, auf der ganzen Welt schaffen es die Frauen durch ihre weibliche List, die stärksten und klügsten Männer dahin zu bringen, wo sie sie haben wollen.“

Anmerkungen

- 1 Vor 15 Jahren habe ich bei der Beschäftigung mit Bild und Text einen Aufsatz über den Maltererteppich verfasst, der zu spezialisiert ist, um allgemein verständlich zu sein. Was zu einer Führung durch das Bildprogramm taugt, stelle ich hier dar, verzichte auf wissenschaftliche Diskussionen und Einzelangaben aus der Forschung außer in Ausnahmefällen. Dafür verweise ich für die Literatur auf: V. S., „Skriptoralisches“ zum Maltererteppich in: *Vielfalt des Deutschen, Festschrift für Werner Besch, Frankfurt am Main u. a. 1993*, S. 149–158. Außer den dort genannten Studien noch: Wolfgang Wegner, Die „Iwein“-Darstellung des Maltererteppichs in Freiburg i. Br.: Überlegungen zu ihrer Deutung, in: *Mediaevistik 5* (1992), S. 187–196. Eine fast vollständige Literaturübersicht enthält, Sebastian Bock, Lothar A. Böhler (Hrsg.), *Bestandskataloge der weltlichen Ortsstiftungen der Stadt Freiburg i. Br., Bd. V, Die Textilien, Rostock 2001*, Nr. 17, S. 87–94.
- 2 Jutta Eißengarthen, *Mittelalterliche Textilien aus Kloster Adelhausen im Augustinermuseum Freiburg; Freiburg 1985*, S. 30 und Anm. 21 f.
- 3 Boris Bigott, Die Damen Malterer. Zur Einheirat Freiburger Patriziertöchter in den Breisgauer Adel im 14. und 15. Jahrhundert, *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins „Schau-ins-Land“* 126 (2007), S. 19–37, hier S. 26.
- 4 Bestandskatalog (wie Anm. 1), S. 88.
- 5 Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum SJ, Freiburg 1968, Bd. 4, 35.
- 6 Hier nach Gesamtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen, hg. von Friedrich Heinrich von der Hagen, Bd. 1, Stuttgart und Tübingen 1850, S. 19–35. Neudruck 1961.
- 7 Ebda, Bd. 2, S. 515–524, V. 91–444. Die Passage ist aus Jansen Enikels *Weltchronik* herausgelöst. Jedoch ist die neapolitanische Volkssage vom 12. Jh. an auch lateinisch verbreitet. Zur Ikonographie Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, 1530.
- 8 Item Her Jvan u. Her Gobbin u. kunig Artus gemolt. R. Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. In: *Centralblatt für Bibliothekswesen* 12 (1895), S. 108.
- 9 Hartmann von Aue, Iwein, hg. von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetzung und Anmerkungen von Thomas Cramer, Berlin 1968.
- 10 Volker Schupp und Hans Szklenar, Ywain auf Schloß Rodenegg. Eine Bildergeschichte nach dem „Iwein“ Hartmanns von Aue, Sigmaringen 1996, Tafel VIII.
- 11 Das ist im Wesentlichen die Interpretation (von 1953) Friedrich Maurers, *Der Topos von den „Min-*

- nesklaven“. Zur Geschichte einer thematischen Gemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter, in: F. M., Dichtung und Sprache des Mittelalters. Gesammelte Aufsätze, Bern/München 1963, S. 182–206.
- 12 Schupp/Szklenar (wie Anm. 10), Tafel XI und XIII.
- 13 Pia Wilhelm, Kloster Wienhausen. Bd. 3 Die Bildteppiche, Wienhausen o. J.
- 14 Landrecht III 76 § 3. Hier sind nur ungefähr gleichzeitige Darstellungen ausgewählt. Der Ring mit Stein ist auch dargestellt auf einem Hochzeitsbild von Heinrich VI. und Konstanze (1186), S. Theo Kölzer, Kaiser Heinrich VI. Ein mittelalterlicher Herrscher und seine Zeit, In: Schriften zur staufischen Geschichte und Kunst, Bd. 17, Göppingen 1998, S. 13.
- 15 Das älteste deutsche Rechtsbuch aus dem dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, verfasst von dem anhaltischen Ritter Eike von Repgow. – Diese Deutung darf natürlich nicht dazu verführen, den Maltererteppich für einen Hochzeitsteppich oder für ein Hochzeitsgeschenk zu halten, wie gelegentlich vorgeschlagen. In: Der Oldenburger Sachsenspiegel. Codex picturatus oldenburgensis CIM I 410 der Landesbibliothek Oldenburg. Kommentar von Ruth Schmidt-Wiegand und Wolfgang Milde, Graz 2006, fol. 85 v.
- 16 Rüdiger Schnell, Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur, Bern/München 1985 (Bibliotheca Germanica 27). Hier S. 475–505. Zum Maltererteppich, S. 497, Anm. 625.
- 17 So im älteren bzw. jüngeren deutschen Physiologus aus dem 11. und 12. Jhs. Denkmäler deutscher Prosa, des 11. und 12. Jhs, hg. von Friedrich Wilhelm, München Neudruck 1960, S. 8 f.



Anschrift des Autors:
 Prof. Dr. Volker Schupp
 Haydnweg 4
 79312 Emmendingen