

Christoph Gerhardt (Trier)

## Der tierreiche Kalvarienberg

### Ikonographische Untersuchungen zu den bemalten Kreuzigungsreliefs in Schwerin, Anklam, Ratzeburg und Lübeck

#### I

Nicht nur die Kombination von Alt und Neu, von älterem Sandsteinrelief in neuem Rahmen mit Holzfiguren war mir bei mehreren Betrachtungen des Hauptaltars im Schweriner Dom merkwürdig vorgekommen, sondern auch mancherlei ikonographische Details – von der kunsthistorischen Einordnung, Datierung und Wertung einmal abgesehen, die nicht mein Metier sind; von meinem vorwissenschaftlichen ästhetischen Wohlgefallen und Gefühls-Interessen will ich gar nicht erst reden: So die auf einem Wolkenband schwebenden 14 Engel, die an Vorformen der 14 Nothelfer denken lassen,<sup>1</sup> die vier den Kruzifixus umschwebenden, blutauffangenden Engel, die auf die spätmittelalterliche Blutmystik deuten; das Grab Christi, das sehr an das durch Pilgerschriften verschiedenster Art vermutete Bild der Grabeskirche bzw. des Tempels in Jerusalem erinnert,<sup>2</sup> das geradezu in einem *hortus conclusus* steht und das regelrecht mit ‚Brief und Siegel‘ gesichert ist; die hinter der Baumreihe versteckte Befreiung der Altväter, die letztlich auf das ‚Nikodemusevangelium‘ zurückgeht und von der fast nur der berühmte ‚Griff ans Handgelenk‘ zu sehen ist, allerdings zu einem ‚Händegriff‘ verschoben;<sup>3</sup> die auffällig ausführliche Präsentation der Hölle, bei der die blasebalgtretenden Teufel ebenso auffallen, wie der Seelen im Feueratem ausstoßende gebundene Satan;<sup>4</sup> schließlich die Figur des Drachentöters Georg, die in einer Nische der Mauer von Jerusalem steht und die u. U. einen Hinweis auf den Stifter erlaubt.

All diese Fragen sollen hier bei Seite bleiben, um mich dem für mich interessantesten Detail des Altars widmen zu können, der Tierwelt des Kalvarienberges, die eklatant von dem Üblichen und Bekannten abweicht. Es scheint sich bei der Fauna des Meisters des bemalten Kreuzigungsreliefs in der Tat um ein einigermaßen rares ikonographisches Motiv zu handeln, jedenfalls, was Passionsdarstellungen betrifft; für das mittelalterliche Bauornament im Allgemeinen träfe eine solche Feststellung nicht zu. Die Eigengesetzlichkeiten der ‚Gattungen‘ müssen in der bildenden Kunst genauso beachtet werden wie in der Literatur.

Ich habe es als Germanist nicht für nötig gehalten, für meine genannte spezifische ikonographische Fragestellung die kunsthistorische Literatur zu den vier Altären vollständig zu eruieren und zu sichten; und in fremden, unvertrauten Jagdgebilden auf Zufallsfunde zu hoffen, wie im eigenen Fach, ist nicht besonders erfolgversprechend, wenn man nicht genau weiß, wie man den Zufall lenken soll. Da aber in den mir bekanntgewordenen älteren und neuen Arbeiten, in denen einer oder mehrere der vier Altäre ‚behandelt‘ werden, meine Fragestellung gar nicht erst auftaucht, ja als unangemessen abgelehnt wird, so glaube ich, nicht allzuviel zu verpassen, zumal Arbeiten über das Gewandmotiv des Kreuzifixus u.a.m. auch nichts Einschlägiges erwarten lassen.

Anni Pescatore hat in ihrer Monographie über den Meister der vier Altäre deren Reihenfolge und Chronologie auf Grund stilkritischer Argumente (s. u.) so festgelegt, daß der Anklamer am Anfang steht, daß ihm der Ratzeburger und Lübecker folgen, und daß der Schweriner den Abschluß und Höhepunkt bildet<sup>5</sup>. Ich werde mich im Folgenden zunächst dem Schweriner Altar zuwenden, den Pescatore (wie Anm. 5) als „Höchstleistung in jeder Beziehung“ wertet (S. 47), danach will ich mich den weiteren Altartafeln dieses Meisters zuwenden, um an ihnen den am Schweriner Altar gewonnenen Deutungsansatz zu erproben.

Es geht mir also einerseits um den unter dem Kreuzestamm sich in eine Höhle zurückziehenden Fuchs mit einer Gans im Maul, dem ein anderes Tier entgegenblafft, andererseits um die direkt unter dem Kreuz fast verborgenen Schweine sowie um die auf der linken Seite unterhalb der Kreuztragung sich in Erdhöhlen des Kalvarienberges tummelnden Schweine bzw. Eber.

Zu dem Fuchs äußert sich Pescatore (wie Anm. 5) sehr bestimmt: „Es liegt keine Notwendigkeit vor, hier irgend eine symbolische Beziehung vorauszusetzen“ (S. 118 Anm. 4). Ansonsten verweist sie auf „des Meisters feine Beobachtung und Vorliebe für die Tierwelt, der wir auf allen seinen Arbeiten wieder begegnen werden“ (S. 10). In diesem Geleise verlaufen die späteren Urteile. So wird dem Meister bescheinigt, daß er „ein lebhafter und interessanter Erzähler“ sei,<sup>6</sup> der „der Landschaft, der Vegetation und der Tierwelt vollauf Raum neben den Figuren gönnt, aufgeschlossen dem unerschöpflichen Reichtum charakteristischer Naturformen“.<sup>7</sup> Für einen anderen Kritiker „bleibt das Gesamtbild unbefriedigend. Um so mehr fesseln die Einzelheiten. Sehr ausführlich ist von jenen Dingen berichtet, die strenggenommen nicht mehr zum Thema gehören, von den modischen Kleidern, von der Bewaffnung der Kriegsknechte, und von allerlei Getier, das in Erdlöchern oder Baumreihen sein Wesen treibt“.<sup>8</sup> Gerühmt wird schließlich „seine Art, die religiösen Geschichten mittels konstruierter Menschentypen und phantasievoller Landschaftsausschnitte zu erzählen ... Sie bezieht Naturmotive und Menschenszenen aufeinander, ... dabei die Vielfalt der natürlichen Erscheinungswelt nutzend.“<sup>9</sup>

Meine These lautet dagegen: Die Tiere des Schweriner Altars sind nicht in erster Linie Zeichen des soviel beschworenen neuen Wirklichkeitssinns im Spätmittelalter, nicht primär Ausdruck eines neuen Verhältnisses zur Natur und geänderter Wirklichkeitsauffassung, und schon gar nicht der Natur abgelauscht, abbeobachtet und kon-

terfeit,<sup>10</sup> sie sind also keine ‚realistischen‘ Details in ornamentaler Funktion. Vielmehr sind die Tiere des Schweriner Altars immer noch und zuerst ‚Zeichen‘ im ‚Buch der Natur‘, deren spirituellen Sinn es zu erschließen gilt. Sachlich ist diese These natürlich weder neu noch originell,<sup>11</sup> ihre Anwendung auf die vier Altäre verspricht jedoch neue Einsichten in das theologische Verständnis dieser Kreuzigungsdarstellungen. Es ist zu betonen, daß ‚Naturtreue der Darstellung‘ und ‚spirituelles Verstehen‘ des Dargestellten sich weder ausschließen, noch einander widersprechen.<sup>12</sup>

Das spirituelle Verstehen und Deuten der Zeichen im Buch der Natur darf allerdings nicht zur Beliebigkeit entarten, dergestalt, daß ich mir irgendeine Symbolfibel oder den ‚Physiologus‘ hernehme und daraus dann xbeliebige Deutungsmöglichkeiten heraussuche.

Pescatore (wie Anm.5) hat, nachdem sie zunächst, wie zitiert, eine symbolische Deutung des Fuchses auf dem Schweriner Altar grundsätzlich abgelehnt hat, im Anschluß daran aber gleich mehrere geboten: „etwa eine Anspielung auf den Opfertod durch ein schuldloses, blutiges Sterben oder eine Beziehung auf den Teufel (der Fuchs kommt zurückgehend auf den ‚Physiologus‘ als Teufel, besonders als Verkörperung der Teufelslist vor)“ (S. 118f. Anm. 4).

Auf dem Mittelteil des Hochaltars der heutigen Dortmunder Propsteikirche hat Derick Baegert die Kreuzigungsszenerie auf ziemlich unübliche Weise mit einigen Tieren bereichert: rechts neben Christus liegt mit übereinandergelegten Vorderläufen und aufgerichteten Hinterbeinen ein weißer Windhund, daneben sitzt ein onanierender Affe mit einer Kugelkette am Bein, im Hintergrund ganz rechts am Bildrand hocken vor einem Felsen zwei Hasen auf einer Wiese mit Blick auf das Grab Christi.<sup>13</sup> Baxhenrich-Hartmann widmet den ‚Tieren des Kalvarienberges‘ immerhin einen eigenen Abschnitt, in dem sie Hund und Affe „als Symbol des Todes“ deutet, „aber auch des Glaubens, der Treue, der Kontemplation und in Zusammenhang mit Kalvarienbergdarstellungen als Hinweis auf die sündige Menschheit“ (S. 85). Dieses Bedeutungskaleidoskop sieht Baxhenrich-Hartmann offenbar für hinreichend gesichert an, da sie bei den Hasen vorsichtiger formuliert, wenn auch methodisch gleichartig: „Die Interpretation der beiden Hasen ist nicht eindeutig zu geben. Sie gelten einerseits als Symbol der Wachsamkeit und Dämonenabwehr und damit in Beziehung zur Grabesruhe und Totenwacht gesetzt, andererseits können sie Symbol der Schöpfung und Erlösung sein. Für die Übernahme dieses Motivs in Zusammenhang mit einer Grablegung läßt sich kein Vorbild anführen“ (S. 85). Wenn überhaupt eine spirituelle Deutung der Hasen angestrebt ist, dann wäre wohl am ehesten auf Prov. 30,26 und die Auslegungsgeschichte dieses Verses zu verweisen, wie sie Schmidtke (wie Anm. 45), S. 301f. belegt, der gemäß der Hase seine Ruhestätte im Fels errichtet. Derartige Willkür in der symbolischen Deutung von Tieren, aber auch Pflanzen, diskreditiert die Methode, man sollte auf diese Art ikonographischer Spurenlese oder ikonographischer Bedeutungsentschlüsselung verzichten.

Als erstes muß man sich bei der spirituellen Tierinterpretation Gewißheit verschaffen, daß man von Tieren auf einer Darstellung überhaupt eine spirituelle Aussage er-

warten kann, wobei die jeweilige Gattungszugehörigkeit des betreffenden Werkes genau zu beachten ist. Denn es muß beileibe nicht jedes Tier, das in einer Höhle, auf einem Baum, einem Berg oder einer Wiese sitzt, mehr als seinen ‚Literalinn‘ haben. Die Hunde und Füchse, z.T. in Höhlen, und die Eichhörnchen auf den Bäumen des Nowgorodfahrergestühls in der Stralsunder Nikolai-Kirche<sup>14</sup> sind allein Bestandteil der Jagd- und Waldszenerie; auf mehreren der Wienhäuser Teppiche, dem Elisabeth-, Anna- und Jagdteppich, tummeln sich allerlei Tiere, meist Hasen und Hunde, z.T. in Höhlen hinein schlüpfend, z.T. aus Höhlen herauskommend, die nur ‚Dekor‘ sind;<sup>15</sup> die Landschaften der Miniaturen in der Wolfenbütteler Handschrift von Wolframs von Eschenbach ‚Willehalm‘ sind vielfach mit verschiedenen Vögeln und Tieren ausgestattet, fol. 102r unten sogar mit einem Fuchs;<sup>16</sup> und schließlich sind keineswegs alle Tierdarstellungen auf den Rändern von Stundenbüchern und anderen illustrierten Handschriften Ausdruck eines geistigen Sinnes.<sup>17</sup> Diese wenigen Beispiele, die sich leicht vermehren ließen, mögen für diesen Zweck genügen.

Im Falle des Schweriner Altars verstehe ich die sofort ins Auge springende zentrale Position des Fuchses direkt unter dem Kreuz als Hinweis darauf,<sup>18</sup> daß man den Fuchs nicht nur als realistische ‚Einzelheit der Tier- und Pflanzenwelt‘<sup>19</sup> zu sehen hat, sondern daß für ihn ein ‚höherer‘, geistiger Sinn zu vermuten ist; das gilt dann entsprechend für die drei Gruppen von Schweinen bzw. Ebern. Die Tiere auf dem Geländer der Kanzeltreppe im Wiener Stephansdom sind ein vergleichbarer Fall, bei dem bereits die Position der Tiere eine Deutung verlangt und sichert, die über das Verstehen der Tiere als Ornament hinausgeht.<sup>20</sup>

Es ist allgemein anerkannt, daß Ochs und Esel auf Darstellungen der Geburt Christi ihre Existenz primär theologischem Bemühen, typologisch vorgehender Exegese zu verdanken haben, daß sie erst sekundär Stallstafage sein mögen.<sup>21</sup> Oder: wenn auf einem Kreuzigungsbild von etwa 1400 auch ein seine Jungen anhauchender oder anbrüllender Löwe gemalt ist, so ist unbestritten, daß die Szene nicht auf die Wüstenlandschaft von Golgotha aufmerksam machen soll, sondern „Zeichen der Heilsgewißheit, der Auferstehung ist“. Und wenn schließlich auf einer Kreuzigungsdarstellung der Pelikan mit seinen Jungen im Nest oben auf dem Kreuz sitzt und ein weißes, blutbeflecktes Lamm unmittelbar vor dem Kreuz liegt, so geht es gewiß nicht darum, die Nistgewohnheiten dieses Vogels und die Gefährdungen eines Herdentieres in freier Wildbahn abzubilden, sondern die theologisch-bildlichen Fingerzeige auf Christi Opfertod sind nicht mißzuverstehen.<sup>22</sup>

Die sichere Grundlage für das spirituelle Verstehen von Dingen aus der Natur, sei es in der Wirklichkeit mittelalterlicher Naturkunde, sei es in der Fiktionalität der Künste, ist die gleiche wie die, die für das Verstehen des geistigen Sinns der Schrift angelegt worden ist. Typologische und allegorische Auslegungsverfahren, die das mittelalterliche Schriftverständnis bestimmt und geformt haben, sollen auch für das Verstehen der Tiere auf den vier Kreuzigungsaltären herangezogen werden und der Deutung ein methodisch abgesichertes Fundament gewährleisten.<sup>23</sup>

Zeitlich ziemlich gleichzeitig, aber unabhängig voneinander haben Kurt Ruh<sup>24</sup> und Frederick P. Pickering<sup>25</sup> für die mittelalterlichen volkssprachlichen Passionstraktate herausgearbeitet, daß die typologische Deutung alttestamentlicher Stellen – oft sehr punktuell und aus dem Kontext gelöst – für zahlreiche Details der Passionsdarstellungen verantwortlich ist, indem die Propheten- und Psalmenverse sozusagen in Handlung umgesetzt werden. Gerade die Psalterillustrationen bringen seit frühester Zeit auf Grund typologischer Auslegung der Psalmenverse vielfach Bilder, die als Evangelienillustrationen sonst bekannt sind. Das Verfahren der Typologie ist so bekannt, allgemein verbreitet und geübt, daß man mit einer Vertrautheit des Verfahrens sowohl bei den Künstlern und deren theologischen Beratern als auch beim Publikum rechnen kann. Man darf im Allgemeinen davon ausgehen, daß beide Pole der Typologie, der alttestamentliche Typus und der neutestamentliche Antitypus verstanden worden sind.<sup>26</sup> Es sei hier nur an den Hochaltar (um 1310) und den Kreuzaltar (um 1368) in der Klosterkirche von Doberan oder das typologische Fenster im St. Nikolaus-Dom zu Stendal (vor 1429) erinnert (s. u. Anm. 87).

Wichtig am Typologieverständnis ist, daß es sich nicht auf Altes und Neues Testament einschränken läßt, sondern daß auch Ereignisse „aus dem Leben der Gemeinde, soweit es sich im Religiösen bewegt, bis hin zur Zeit nach dem jüngsten Tag“ einbezogen werden können,<sup>27</sup> und daß die „spirituelle Beziehung“ der Ereignisse in Parallelität oder Antithese begründet sein kann. In den beiden großen typologischen Zyklen, der ‚Biblia Pauperum‘ und dem ‚Speculum humanae salvationis‘ finden sich solche Typen, die aus der Zeit zwischen Christi irdischem Leben und der Zeit seiner Wiederkunft im Jüngsten Gericht entstammen, also der Zeit der Kirche: „Seit Augustin und Ambrosius nimmt nämlich das für die Typologie konstitutive Grundverhältnis von Altem und Neuem Testament nicht selten eine dreistufige Gestalt an. Die Inkarnation Christi erscheint zugleich als ‚antitypische‘ Erfüllung des Gesetzes und als ‚typische‘ Verheißung des Gottesreiches. Die Zeit Christi als Zeit der Erfüllung der alten Zeit rückt in die Mitte und wird zur Wendezeit: Die dritte Zeit ist die nach Christus, die Zeit der Fortexistenz Christi in der Kirche und die Zeit der Eschatologie“.<sup>28</sup>

In der Praxis ist es nicht immer möglich, das typologische Auslegungsverfahren von einem allegorisch-symbolischen zu trennen, aber den Versuch, beide exegetischen Methoden auseinander zu halten, sollte man dennoch machen. Daß die im Alten Testament vorkommenden Tiere in die Typologie einbezogen werden dürfen, ist nicht unumstritten, aber letztlich nicht zu bezweifeln.<sup>29</sup> Die heilsgeschichtliche Komponente ist das Charakteristische der Typologie und unterscheidet sie von der geistlichen Allegorese; sie ist auch bei der Tierinterpretation zu beachten.

Wenn ich im Folgenden versuche, die Tiere des Schweriner Altars typologisch zu deuten, dann soll also den Tieren nicht eine allegorisch-symbolische Funktion zuerkannt werden, wie den Tieren und Pflanzen im ‚Palmbaumtraktat‘<sup>30</sup> und im ‚Etymachietraktat‘,<sup>31</sup> der Eule oder dem ‚symbolischen Distelfinken‘<sup>32</sup> und vielen anderen mehr, auch aus dem Bereich der Pflanzen, wie z. B. der Akelei,<sup>33</sup> sondern die Realpro-

phie des alttestamentlichen Typus soll sich nicht nur in Christus erfüllen, sondern auch noch auf die Zeit der Kirche verweisen.

## II

Doch bevor ich mich meiner Frage und deren Beantwortung zuwenden kann, sind die Ansichten der Kunsthistoriker zu Herkunft und Datierung der vier Tafeln und ihres Meisters zu referieren.

Die Datierungen der vier Altäre machen auf den Außenstehenden einen einigermaßen chaotischen Eindruck; sie sind nicht geeignet, das Vertrauen in das kunsthistorische methodische Instrumentarium zu bestärken, auf Grund stilistischer Merkmale Kunstdenkmäler zu datieren.

Pescatore (wie Anm. 5) gibt außer im Titel ihrer Arbeit erstaunlicher Weise keine Datierungen. Doch da sie dazu neigt, den Lübecker Altar früh zu datieren, d. h. vor 1408 (S. 34 f.), müßten ihrer Meinung nach die zwei anderen vorher entstanden sein. Paatz (wie Anm. 5) meint: „die bemalten Kreuzigungsreliefs in Anklam, Ratzeburg, Lübeck und Schwerin müssen ungefähr zwischen 1395 und 1410 entstanden sein“ (S. 19). Zaska (wie Anm. 9), S. 166, legen nahe, daß der Meister um 1400 in Lübeck gearbeitet habe. Im ‚Dehio‘ wird die nach Pescatore und Paatz früheste Tafel in Anklam „um 1430“ datiert,<sup>34</sup> die späteste in Schwerin dagegen „um 1420“;<sup>35</sup> aber auch die Ratzeburger, die zweite in der künstlerischen Entwicklung des Meisters, soll „aus der Zeit von 1430“ stammen.<sup>36</sup>

Der Lübecker Altar wird in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datiert: „Das Altarwerk ist nach Ausweis der Wappen auf den Flügelrahmen eine Stiftung der Zirkelbrüder [...] 1408 mußten sie für zwei Jahrzehnte ihre Tätigkeit einstellen, in dieser Zeit kann der Altar also nicht entstanden sein. Vielleicht ist das etwas ältere Steinrelief gegen 1430 in einen Flügelaltar umgewandelt worden“.<sup>37</sup> Diese Beweisführung ist weder zwingend noch widerspruchsfrei; doch was daraus geworden ist, ähnelt mehr einer Groteske als einer wissenschaftlichen Argumentation: „Diese Daten weisen ebenso wie der Stil auf eine Entstehung der Flügel um 1430. Das Relief muß aus stilistischen Gründen entschieden früher datiert werden. Da zwischen 1408 und 1416 die Zirkelbrüder-Gesellschaft faktisch aufgelöst war, liegt eine Datierung um 1405 nahe“.<sup>38</sup>

Zwischen 1395 und 1440 schwanken also die Daten, bei denen mir zweierlei auffällig zu sein scheint. Zum einen werden die Datierungen der vier Tafeln meist punktuell vorgenommen, ohne Rücksicht auf die jeweils anderen; zum anderen wird die von Pescatore (wie Anm. 5) vorgenommene und akzeptierte relative Chronologie nicht bei den Einzelstücken mitbedacht, allerdings nicht deshalb, weil ihre Argumentationsbasis fragwürdig wäre, sondern aus einem kunstgeschichtlichen ‚Partikularismus‘. Der irritierte Laie kann für sich etwa festhalten, daß die vier Kreuzigungsreliefs im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts entstanden sein können. Dieser Ansatz ist für meine Fragestellung insofern nicht ohne Bedeutung, weil Tiere auf Passionsdarstellungen meist später erst reichlicher auftauchen.

Von weiteren Zuweisungen an den Meister oder seiner Werkstatt sehe ich hier ganz ab, da die Zuschreibungen auf Grund stilkritischer Überlegungen für mich nicht nachvollziehbar sind und eher magischen Charakter haben.<sup>39</sup>

Für die Germanistik ist der Versuch Josef Nadlers als gescheitert anzusehen, eine ‚Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften‘ zu etablieren;<sup>40</sup> neuere Versuche, z.B. eine spezifisch österreichische Literatur zu beschreiben,<sup>41</sup> sind nicht weniger fragwürdig. Ebenfalls kann man für die Germanistik den Versuch als mißlungen ansehen, auf Grund von Stiluntersuchungen Werke bestimmten Autoren zuzuerkennen oder abzuerkennen; fast alle diesbezüglichen Vorschläge haben keine Akzeptanz gefunden, sei es im Lyrischen, Epischen oder Novellistischen, in weltlicher oder geistlicher Literatur; und sogar in der Textkritik ist das stilistische *aptum* oder Autorenspezifische als Argument heute nicht mehr allgemein anerkannt.

Daher ist mir die methodische Größe ‚Westfälisch‘ gänzlich unzugänglich, zumal sie bei Pieper (wie Anm. 6) beinahe zur metaphysischen ‚Wesenheit‘ stilisiert wird, auf Grund derer man Zuschreibungen oder Aberkennungen vornehmen kann. Außerdem wird dabei das methodisch außerordentlich ungesicherte, dennoch bei Kunsthistorikern sehr beliebte Argument der ‚Kunstlandschaft‘; mit allen sozialen, ökonomischen und sippengebundenen Implikationen überhaupt nicht reflektiert.<sup>42</sup> Die Verwendung von Baumberger Kalksandstein in Lübeck<sup>43</sup> ist ein naturwissenschaftlicher Beweis für die westfälische Herkunft des Materials der vier Altäre. Da dieser Sandstein aber offenbar recht beliebt und verbreitet war,<sup>44</sup> sind alle Rückschlüsse auf die Herkunft des Meisters nicht mit dem Ursprungsgebiet des Sandsteins zu stützen. Bei allem anderen, was da so herum angesiedelt wird, gelingt es den Kunsthistorikern nicht, einem Fachfremden, einem in die Praktiken, Rituale und Formeln Uneingeweihten den Eindruck zu vermitteln, daß es sich bei den Stilmerkmalen einer Kunstlandschaft um etwas Objektivierbares handelt, und nicht nur um subjektive Kenntnisse, Anmutungen und Fähigkeiten des Darstellens.

Da dieser Fragenkomplex für die Ikonographie der Tiere nicht von besonderer Bedeutung ist, brauche ich hier nicht Stellung zu beziehen oder für Herkunft und Datierung des Meisters eine Entscheidung zu treffen.

### III

Abb. 1/2: Im Folgenden will ich mich nun zunächst dem Fuchs zuwenden, mit dem zusätzlichen Detail der Gans, danach den Schweinen, daran anschließend fragen, was gerade diese beiden Tiere verbindet, am Ende soll dann versucht werden, nach dem Sinn der Tiertypologie für die Zeit der Kirche zu fragen, sowie nach dem ‚Modell‘, das die Anregung für die in vielfältiger Hinsicht so ungewöhnliche Konzeption geboten haben könnte. Der Fuchs des Schweriner Altars ist eindeutig zu identifizieren durch die Gans, die er im Maul auf ganz charakteristische, auf Bildern immer wiederkehrende Art und Weise hält. Bei dem Tier, das ihm aus der Höhle, auf die er zustrebt, entgegenschaut, -kommt oder -blafft, ist das nicht mehr möglich. Es könnte, da

Naturtreue als Identifikationskriterium ausfällt, sich z.B. um einen Dachs handeln, dem der Fuchs ja mit seinem Unflat seine Höhle verleidet und ihn daraus vertreibt, die also häufiger miteinander auftreten bzw. als Widerpart dargestellt werden;<sup>45</sup> oder um ein weiteres Schwein. Aber ich glaube, daß man nicht allzu sehr fehlt, wenn man von zwei Füchsen unter dem Kreuz auf dem Schweriner Altar spricht,<sup>46</sup> bzw. von dreien, wenn man den aus den beiden Löchern herausragenden Kopf und Schwanz als nicht zu einem Tier gehörig verstehen will.

Es gehört nicht zu den typischen Erscheinungsformen des Fuchses und seiner Ikonographie, daß er sich in Höhlen aufhaltend dargestellt wird;<sup>47</sup> in Illustrationen zu Jagdbüchern kommt dieser Darstellungstyp allerdings vor,<sup>48</sup> außerdem, und das ist für meine Fragestellung wichtiger, entspricht er biblischem Sprachgebrauch: Mt. 8,20: *vulpes foveas habent*; Cant. 2,15: *capite nobis vulpes, vulpes parvulas, quae demoluntur vineas, nam vinea nostra floruit*, ein Vers der sich im Brevier in der 4. Lectio der Matutin am Fest von Mariae Heimsuchung (2. Juli) findet. Für unseren Zusammenhang ist noch zu nennen das Klagelied Jeremiae über den Zusammenbruch Jerusalems (Lam. 5,18), wo es heißt, daß Füchse um den zerstörten Zionsberg herumlaufen: *propter montem Sion, quia disperit vulpes ambulaverunt in eo*. Der Hoheliedvers ist die wichtigste Stelle der Bibel für meine Frage, allerdings reicht er für sich genommen nicht aus, man muß die Auslegung der Kirchenschriftsteller mit heranziehen. Erst sie zeigen uns, wie man einen bestimmten Vers der Bibel im Mittelalter verstanden hat und verstanden wissen wollte. Manfred Bambeck hat vor kurzem reichlich Belege aus der lateinischen Bibelexegese zur Deutung des Fuchses zusammengetragen,<sup>49</sup> so daß ich mich hier mit einigen wenigen Nachträgen vornehmlich aus volkssprachlichen Texten<sup>50</sup> begnügen kann. Bambeck zieht aus seinem Material ein Resümee, das sich mit volkssprachlichen Zitaten bekräftigen läßt: „Der Fuchs gilt demnach in der kirchlichen allegorischen Tradition weithin als Sinnbild für den Ketzer, den raffinierten Gegner der Kirche“ (S.43).

Williram von Ebersberg deutet die Füchse des Hohenliedes auf die Häretiker<sup>51</sup> und in einer anonymen mndt. Hoheliedparaphrase werden sie auf die *unnutzen dancken* hin ausgelegt.<sup>52</sup>

Ergiebiger sind andere Texte als die Hoheliedauslegungen selbst, wenn sie damit auch in Verbindung stehen, wie der vor 1486 von einem Augustinerchorherren verfaßte Großtraktat ‚Wyngaerden der sele‘,<sup>53</sup> da sie zeigen, wie sich die Bildlichkeit und die theologische Deutung eines Bibelverses aus dem Kontext gelöst hat und ein eigenes ‚Leben‘ neu entwickelt. Das XXXV. cap. des zweiten Teiles dieses Traktates ist dem Thema gewidmet, *woe wy unsen wyngarden sullen hoeden unde bewaren ut leefden* (S.401,20f.). Es heißt dann, den Inhalt der folgenden Ausführungen zusammenfassend (S.402,26 ff.):

Waerlike unses heren cruce ist der ynnighen menschen armborst, over all vull bolten unde pylen teghen alle voeghelen, vossen unde baeren, wulven, lewen, slanghen, lyndwormen unde aller bosen beesten anloep in den wynhoff der gheestelicheit, daer se begheren te verslynden de druyen der ynnicheit, der vrolicheit, der mynlicheit.

Über die Gefahren, die durch den Fuchs drohen, wird ausgeführt (S. 404,26–405,15):

Item, als de vos der loesheit komet in den wynhof, soe machstu em schyeten mytten pyle unde bolten des ghespannen boghen, anden cruce merkende dyns verlosers truwichheit.<sup>54</sup> Och kenne doch daer synen aerbeyt, syn lyden, syn mynnen, syn dorsten, nicht um syns selves vordel noch um dyn verdenst, mer allene ut syn allermeeste mynlicheit, um dyn allermeeste salicheit in tijt unde in ewicheit. Claerlike daermede salstu dryven den vos der loesheit uten hof dyner gheestelicheit, alsoe dattu dyne kleynen werken doest unde dyne kleyne lyden draghest puerlike allene ut dyns verlosers mynlicheit unde nicht um ydelheit in dy selven of voer den luden, noch um gheen dyns selves vordel in tijt of in ewicheit. Inden boeke der leefsten staet: Vanget uns doch de kleyne vossen, de unsen wyngaerden verderven. Natuerlike de vos is listich, cloeck unde loes. He graft kulen in de eerden by den wynstock unde scrubbet de eerde vanden wortelen. Als de wortelen dan in der lucht bloet ligghen unde verdorren, so wort all de wynstock soer unde vergaet in synen bladeren, in synen bloemen, in syn vrucht, over all doet. Aldus is de eghensoekelicheit wonderliken schadelick in den wynhof der geestelicheit.

Etwas später werden die einleitend noch nicht genannten zwei Tiere Hund und Schwein hinzugefügt (S. 406,21 ff.):

Item, aldus machstu oick schyeten mytten selven boghen des cruces den hond der tornicheit, dat verken der unreynicheit,

wobei eine frühere Stelle wiederholt wird (S. 370,10 ff.).

Wichtig für unseren Zusammenhang ist, wie hier das *demoliri* des Weinbergs durch ein Aushöhlen, Untergraben, Freilegen der Wurzeln erläutert wird und nicht etwa damit, daß die Füchse die Weintrauben oder Weinstöcke beschädigen.<sup>55</sup> Der Fuchs wird nicht auf den Ketzer und Häretiker allgemein gedeutet, sondern auf den einzelnen Menschen und seine Verstrickung in die täglichen Sünden: „die Eigensüchtigkeit ist dem geistlichen Leben (Weinberg) schädlich, der Weinstock geistlichen Lebens muß sterben, wenn die Erde der Demut von den Wurzeln der Andacht entfernt wird“,<sup>56</sup> „im Gedenken an Christi Kreuzestod“ soll der Mensch „seine Werke allein aus Liebe zum Erlöser“ vollbringen. Das Wesen des Fuchses ist gemäß seinem Namen nicht nur seine ‚Schnellfüßigkeit‘,<sup>57</sup> sondern auch seine Bosheit, List und Fähigkeit, seine Opfer zu töten: *vulpes quasi vulnerantes pessime*.<sup>58</sup> Etymologie und Typologie ergänzen sich hier besonders gut zur Wesensbeschreibung des Namenträgers.

Besonders aufschlußreich ist eine Passage in Hugos von Trimberg ‚Renner‘, da Hugo nicht vom Hoheliedvers ausgehend zu Ketzern, Häretikern usw. kommt, sondern gewissermaßen den umgekehrten Weg geht. Hugo denkt an die guten, alten Zeiten, schimpft über die triste Gegenwart, insbesondere mißfallen dem Schulmeister Neuerer des Schulunterrichts und eitle Gelehrte – und um diese abzuqualifizieren, fallen ihm die kleinen Füchse des Hohenliedes ein:<sup>59</sup>

Schuolbuoch, der nu nieman gert,  
Wärn hie vor liep unde wert  
Bi minen ziten in sehzic jären,

- 16090 Dô die liute einveltic wâren:  
 Sô gënt nu niuwe künste her vür,  
 Bî den ich wênic iht guotes spür  
 Denne hôchfart und gîtikeit  
 Und schöne gemâlte glichenheit.
- 10095 Des endecristes vorrenner  
 Und rehtes gelouben zetrenner  
 Sint manigerleie gelêrte liute,  
 Die bî uns gënt ûf erden hiute.  
 Des sprichet der wise S a l o m ô n
- 16100 In der M i n n e n b u o c h e dâ von:  
 „Vâhet uns diu kleinen fûhselin,  
 Diu gotes wîngarten schedelich sîn!“  
 Daz ist diu heilige kristenheit,  
 Der tuont si heimlich manic leit.
- 16105 Vil wonders ist in der M i n n e n b u o c h e,  
 Man muoz ez aber mit flize suoche.

Die Deutung selbst ist traditionell und nicht besonders aufschlußreich, um so beachtenswerter ist, daß diese Verse wie kaum ein anderer Text deutlich machen, in welchem Maße die übliche Deutung von Cant. 2,15 frei verfügbar und gedankliches Allgemeingut war. Ärgerte sich der altgewordene Lehrer über Modernitäten seiner Kollegen, dann fielen ihm zum aburteilenden Vergleich die kleinen Füchse des Hohenliedes ein.

„Fuchs, du hast die Gans gestohlen ...“ – durch dieses Kinderlied ist uns heute die Kombination von Fuchs und Gans allgemein geläufig. Im Mittelalter ist sie bei weitem nicht so gängig, kaum im Sprichwort<sup>60</sup> und in der Fabel<sup>61</sup> verbreitet, unwesentlich für das Tierepos. Fuchs und Hahn bzw. Henne sind statt dessen das gängige Paar, das auch in der bildenden Kunst häufiger ist<sup>62</sup> als das Paar Fuchs und Gans.<sup>63</sup> Das ist auch aus dem Alltagsleben der Zeit gut erklärbar, wurden doch Gänse, die ein Weiderecht hatten, gehütet und konnten so nicht so leicht Beute des Fuchses werden wie die frei und unbewacht herumlaufenden Hühner.<sup>64</sup>

Im Gegensatz zur Literatur<sup>65</sup> ist im Bild ganz außerordentlich verbreitet das Motiv vom Fuchs, der den Gänsen predigt; er tritt dabei nicht nur als ‚Symbol des Todes‘ auf, sondern auch ‚als Häretiker‘,<sup>66</sup> der seine Zuhörer verführt:

Die große Verbreitung der Bilder dieser Fabel in der ganzen mittelalterlichen bildenden Kunst spricht dafür, daß diese Szene mit ihrer allgemein sprichwörtlichen Wahrheit dem Betrachter nicht nur etwas vom Teufel in der Truggestalt des hinterlistigen Fuchses erzählen wollte, der in dieser Gestalt mit derselben Bedeutung auch in der Bibel erscheint, sondern daß diese Bilder zu den von der Kirche immer wieder angewandten Aufklärungsmaßnahmen in ihrem Kampf gegen die Ketzer gehört haben und im Fuchs den Ketzer und Irrlehrer zeigen wollten, der im Begriff ist, die leichtgläubigen Christen erfolgreich zu betrügen und zu verführen.<sup>67</sup>

Der Fuchs, der Gottes Weinberg zerstört, indem er ihn unterwühlt<sup>68</sup> und sich in den Löchern verkriecht, und der Fuchs, der die Gans davonträgt, treffen sich in der Deutung auf den Ketzer, Häretiker usw., der die Existenz der Kirche und des einzel-

nen Gläubigen gefährdet. Der Meister des Schweriner Altars hat seine beiden Füchse direkt unter das Kreuz Christi plaziert. Einen deutlicheren Hinweis konnte er kaum geben, daß man diese Tiere so verstehen sollte, wie es die Schrift- und Bildtraditionen vorgegeben haben: Die Füchse, – mit Bambecks Worten (wie Anm. 49, S. 48) – „die Häretiker, haben ihre Höhle mitten im corpus Christi aufgemacht.“ Der Gans im Fuchsmaul kommt hier wohl kaum ein eigenständiger ‚geistlicher Sinn‘ zu, da sie nur als Opfer des Fuchses auftritt und von ihm nicht losgelöst betrachtet werden kann.

Von einer Vision berichtet die Hl. Birgitta, in der *Cristus unser herr hat geredt mit sand Birgitten, das er wölle pflanczen einen newen weingarten, daz ist einen newen orden*.<sup>69</sup>

Hie redet unser herre Jesus Cristus czu seiner newen gemaheln sand Brigitten, das sie sülle sein ein weinstock dez ob genanten weingarten, daz ist ein ursprung, stiffterin und pawerin des e genanten ordens sand Salvatoris, davon werden kumen vil ander fruchtperer pflanczen.

Nach einer Deutung des ‚Weingarten‘ heißt es weiter:

Aber ich clage nu, das die gruntfesten und faistigkait sölicher weingarten zubrochen und czustört sein. Die wachtter slaffen, und die dieb gen darein, und die *wurczeln* werden auß gegraben von den moltwerffen. Die weinreben sein dürrer worden, und die sprüßlinge sind von dem winde nyder geworffen. Darümb das der wein nicht allerdinge ab gee, so wil ich mir von newem pflanczen einen weingarten, darein du bringen und tragen wirst die weinreben meiner wort.

Hier sind aus was auch immer für Gründen, gewiß aber keinen realen, Naturbeobachtung entstammenden, die Maulwürfe<sup>70</sup> an die Stelle der Füchse getreten. Die Deutung insgesamt aber kann ihre Ähnlichkeit mit der der Füchse des ‚Hohenliedes‘ nicht verbergen.

Zur Überleitung zu meinem nächsten Punkt, den Ebern bzw. Schweinen, sei Brun von Schonebecks ‚Hohelied‘ herangezogen.<sup>71</sup> Ich möchte die längere Partie in extenso vorstellen, denn sie zeigt musterhaft, wie assoziativ ein Begriff den anderen nach sich zieht, wie gleiche Begriffe einen Bibelvers in einen zweiten zwanglos übergehen lassen, wie gerade bei einer insgesamt punktuellen Bibelexegese ein konkordantes, übergreifendes Bibelverständnis ermöglicht wird, indem vermittels der für Assoziationen bereitstehenden Wörter, Zeichen, Sachen und Bilder ein die ganze Bibel überziehendes Beziehungsgeflecht geknüpft wird, das jeden Vers mit mehr oder weniger zahlreichen anderen Versen verbindet, sozusagen verhakt. Für unser modernes eher kontextbestimmtes und ganzheitliches Vorgehen bei der Textlektüre und Textinterpretation ist diese mittelalterliche Art, sich von einem Vers zum anderen gewissermaßen treiben zu lassen, nicht leicht nachvollziehbar.

Brun interpretiert einzelne Verse des Hohenliedes, und zwar nicht in der Reihenfolge des biblischen Textes. V. 9473 beginnt die Behandlung von Cant. 2,15 und sie endet V. 9589; trotz ihres Umfanges sei die Stelle vollständig mitgeteilt, ist sie doch zu aufschlußreich für das Auslegungsverfahren und mittelalterliches Bibelverständnis überhaupt:

- die brut sprach abir: slifet,  
di kleinen vuchse uns begrifet
- 9475 der itslicher vorterbet hat  
unsin wingarten der gebluet stat.  
*capite nobis vulpeculas quae vineam  
nostram  
demolliunt vinea enim nostra iam  
floruit.*  
dise rede bedute ich uch alsam,
- 9480 mir enwerde den di zunge lam.  
der wingarte, als ich han gelesen und  
geseit,  
der bezeichent uns di kristenheit.  
di vuchse bezeichnen di valschen  
propheten,  
di da mit ihren bosen gereten
- 9485 gotis kristenheit durchswachen  
und recht zu unrechte machen  
dort in dem vinstern heimelichen.  
des mag man di wol gelichen  
dem vuchse und des vuchses art.
- 9490 seht wie iz um den vuchs ist gekart.  
wen so den vuchs der hunger bestet,  
zwaschen zwo wegenscheiden her get,  
her leit sich uf den rucke sin zur stunt  
und tut uf wit sinen munt,
- 9495 also her bleben si tot.  
so kumt ein vogel durch not  
und wenet iz si ein todez as,  
alsus ich an dem buche las,  
und bicket im vaste um *sin* houbet,
- 9500 wen her im so nahe kumpt geloubet,  
so begrifet her in mit sime sluch  
und vrizzet in in sinen buch.  
die rede ist war und nicht gelogen.  
sus wirt der arme vogel betrogen
- 9505 von des bosen vuchses listen,  
der al dort leit in den misten.  
sich also tun di ypokriten hute  
und trigen stark di lute  
mit irre valschen ketzerie.
- 9510 di ypokriten ich noch zie:  
sie sprechen war wol tusunt wort,  
zu jungest an ir rede ort  
so mengen si valsch dar zu,  
dar umme ich mich vil dicke mu,
- 9515 wen si vorkeren gar di schrifte,  
di mit des heiligen geistes gifte  
got der werlde gegebn hat.
- ich sage wie iz um ir lebin stat:  
si glichen sich gar guten luten  
und ensint doch nicht gotes truten,  
si beten me der werlde zu sehene  
wen um ir sunde zu vlehene.  
sich, desen meren glichet wol  
ein kurz wort daz ich sprechen sol:
- 9525 *penna struthionis similis est herodii et  
accipitris et tamen volare nequit.*  
daz sprichet alsus: des struzes vedere  
glichet sich wol dem sperwere  
und dem valken gihet ditz mere,
- 9530 ich sage uch daz offenbere,  
und enmag doch vligen nicht,  
also di ware schrift uns gicht.  
seht ditz sage ich uch zu dute:  
der vogel glichet sich den luten
- 9535 di da uzene vil gut schinen  
und innen glichen sich den swinen.  
hie von ist war daz di brut sprach,  
also mir daz buch cantica jach,  
daz si mit irme bosen zarten
- 9540 hete vorterbet gotis wingarten.  
di selben rede orkundit David  
in dem salme do her quid:  
*exterminavit eam aper de silva et singu-  
laris fera depastus est eam.*
- 9545 ein wilder eber von deme walde  
hat si vorwustet mit gewalde  
und ein grimmez tir hat si vrezzen.  
die rede han ich sus gemezzen,  
daz der eber mag der trache wesen,
- 9550 von dem ich in apokalypsi han gelesen,  
den Sente Johannes in Pathmo sach,  
do her offenbar alsus jach:  
seht ein groz roter trache geloubet,  
der hete zehen horn und houbet.
- 9555 seht diser trache ist der sterne,  
von dem in dem selben quaterne  
Sente Johannes offenbar jach,  
do her alsus zu der werlde sprach:  
*stella magna de caelo cecidit in terram et*
- 9560 *factae sunt aquae maris quasi absinthum.*  
ein stern vil uf der erde nider  
von dem hemel so herte sider,  
do wart daz wazzer von dem valle  
bitter also wermute betalle.
- 9565 waz dise spehe rede bedute  
daz sage ich an vil guten luten,  
wen ich tun iz ouch vil gerne.

	der eber trache und sterne bezeichent, also min munt giet,	9580	in dem heiligen ewanglio: <i>attendite a falsis prophetis qui veniunt ad vos etc.</i>
9570	ketzer juden und valsche diet, di da mit irre valschen lere gote han getan groze unere, wen ir bosez valschez zarten		keret uch von den valschen propheten, di da komen also gene teten, ir kleider schinen uzen schafin
	vorterbete den edelen wingarten,	9585	und sint in den herzen wolfin.
9575	den Jhesus Kristus der vil gute gepflanzt hete mit sime blute. wie lange sal man si ouch liden? Sinte Marcus bat si uns miden, do her offenbar schreib also	9585	seht durch daz sprach di brut: slifet, di kleinen vuchse us begrifet, der itslicher vorterbet hat unsen wingarten der gebluet stat.

Nach dem einleitenden Cant.zitat erfolgt eine erste Deutung von Weingarten = Christenheit (V. 9482) und der Fuchse = falsche Propheten (V. 9483). Mit V. 9490, geradezu einem Gelenkvers, wird zur näheren Wesensbestimmung des Fuchses übergeleitet, für die Brun den bekannten Bericht des ‚Physiologus‘ benützt (bis V. 9506).<sup>72</sup> Danach folgt die Auslegung (V. 9507–9522) auf „die Gleisner, die unter viel Wahres Falsches (Ketzerisches) mischen und so die Leute betrügerisch verführen.“<sup>73</sup> V. 9523f. leitet Brun über zu einem neuen Bibelvers: Job 39,13, der lateinisch zitiert, dann übersetzt wird.<sup>74</sup> Über die Deutung des Straußes auf die Ketzer, deren Äußeres und Inneres nicht übereinstimmen,<sup>75</sup> kommt Brun auf die Schweine, die nach dem Hohenlied Gottes Weingarten zerstört haben sollen. Offenbar hat hier Brun die später (V. 9581 ff.) einigermaßen korrekt zitierten Wölfe im Schafspelz und die Fuchse des Hohenliedes, die später ebenfalls richtig zitiert werden (V. 9586 ff.), mit den Schweinen ‚kontaminiert‘, um so auf Ps. 79,14 (V. 9543 f.) zu kommen. Der wilde Eber aus dem Wald läßt Brun an den zehnköpfigen Drachen der Apokalypse denken (Apoc. 17,3 ff.), der ebenso rot ist wie der Fuchs, und von dem er auf den fallenden Stern der dritten Posaunenvision (Apoc. 8,10 f.) kommt. V. 9565 faßt er *dise spehe rede* zusammen: Eber, Drache und Stern bedeuten Ketzer, Juden und Irrlehrer. Mit der Wiederholung des Reimes *zarten:wingarten* (V. 9539 f. und 9573 f.) leitet Brun zurück auf die Stelle, an der er Wolf, Fuchs und Eber zu einem Pseudo-Bibelzitat montiert hatte. Jetzt werden, nachdem der Eber ja biblischem Wortlaut entsprechend ‚belegt‘ war, auch die beiden anderen Stellen fast richtig (V. 9578 ist statt Matthäus fälschlich Marcus genannt) ‚nachgeschoben‘. Damit ist Bruns ‚Interpretation‘ von Cant. 2,15 in seiner paraphrasierenden Hohelieddichtung beendet: Beginn (V. 9473–9476) und Ende des Abschnittes (V. 9586–9589) stimmen wörtlich überein, rahmen und runden das Ganze ab.

Wichtig in meinem Zusammenhang ist, daß für Brun von Schonebeck der Eber des Psalms und der Fuchs des Hohenliedes etwas Gemeinsames haben müssen, was den einen Vers an den anderen anhakte. Dieses tertium comparationis ist, daß beide Tiere Verderber von Gottes Weingarten sind.

Doch bevor ich auf dieses gemeinsame Dritte eingehe, will ich mich erst den Schweinen bzw. Ebern des Schweriner Altars zuwenden.

## IV

**Abb. 3:** Kreuztragung und Kreuzigung sind auf dem Schweriner Altar durch ein Buschwerk in der Art einer Baumhecke voneinander getrennt. Rechts der Hecke wächst direkt am Kreuz über der Fuchshöhle ein Baum, unter dem ein Tierkopf hervorschaut, der nicht näher zu spezifizieren ist; der spitze Kopf weist am ehesten auf ein Schwein. Links neben dem Adamsschädel ragen aus einem weiteren Erdloch zwei Vorderläufe heraus, bei denen nicht zu sagen ist, zu welchem einem Tier sie gehören, da auch die Schweine nicht als Paarhufer dargestellt sind. Ganz im Vordergrund, unter den Wurzeln eines Apfelbaumes, sieht man aus einer Höhle die Köpfe zweier Schweine bzw. Eber etwa zur Hälfte herauslugen. Vor dem Stadttor, aus dem die den kreuztragenden Christus begleitende Menge herausdrängt, und das mit einer Figur des Hl. Georg geschmückt ist, stehen mehrere Apfelbäume, die ebenfalls untertunnelt sind. Auf der rechten Seite der Baumgruppe sieht man nur die hintere Hälfte eines in der Höhle verschwindenden Tieres, in dem linken Erdloch sind es zwei, die ihre Köpfe aus ihm hervorstecken, und links hat ein weiteres sogar das Stadttor untergraben und zeigt sich zur Hälfte.

Die Apfelbäume sind wegen der Früchte identifizierbar.<sup>76</sup> Ich bin mir allerdings unschlüssig, ob den deutlich abgesetzten Apfelbäumen am Stadttor und an dem Beginn der Baumhecke ein besonderer *sensus spiritalis* abverlangt werden kann, da es bei der übrigen nicht zu identifizierenden Flora nicht möglich ist. Wenn man es wollte, böte insbesondere die Hoheliedexegese reichlich Material, vor allem damit, daß man in dem Apfel am Baum Christus, den neuen Apfel, sah, der am Kreuz hing.<sup>77</sup> Doch denke ich, daß es besser ist, diesen Gedanken nicht weiter nachzugehen, um nicht durch übermäßige Spekulationen und Häufen von Sinnträgern meine Deutungen von Fuchs und Eber zu überlagern und damit letztlich zu desavouieren.

Die Identifizierung der genannten Tiere ist hier, wie auch auf den übrigen drei Altären, nicht so ohne weiteres vorzunehmen, da, wie bereits betont, Naturtreue als Beurteilungskriterium ausfällt.

Im Gegensatz zu dem Fuchs und dem Hund auf dem Anklamer Altar fehlt den Schweinen eine Andeutung des Fells der Tiere. Die spitzen Köpfe sind zwar auffällig. Doch vergleicht man sie mit solchen Darstellungen, auf denen vom Thema her zwingend Schweine vorgeschrieben sind, so sieht man, daß weder die spitzen Köpfe noch der ungeringelte Schwanz ohne Parallelen sind, daß die Ohren charakteristische Formen haben, und daß sogar das Fehlen der typischen Eberzähne häufiger vorkommt. Hier sind insbesondere die Darstellungen zu nennen, die im Rahmen der Monatsbilder der Schweinezucht und dem Schweineschlachten gewidmet sind (Oktober, November, Dezember),<sup>78</sup> und die Planetenkinderbilder des Saturn,<sup>79</sup> dazu kommen die Jagdbücher, aber auch Darstellungen des Gleichnisses vom verlorenen Sohn und vom Hl. Antonius, dessen ständiger Begleiter ein Schwein ist.<sup>80</sup>

Im Vergleich zu den Schweinemastbildern mit Schweinen unter Bäumen und den Illustrationen der Jagdbücher, die Schweine in der Suhle zeigen, fällt auf, wie außerge-

wöhnlich untypisch es ist, Schweine in Höhlen darzustellen, die ja überdies – aber das ist für das Mittelalter ohne allzu große Bedeutung – auch nicht zu ihren natürlichen Aufenthaltsorten gehören.<sup>81</sup> Nicht so sehr die Darstellung der Schweine als Tiere fordert zu einer spirituellen Deutung auf, sondern vornehmlich ihre Darstellung als Höhlenbewohner bzw. als Urheber der Höhlen, dazu ihr Vorhandensein auf und am Kalvarienberg.

Die Deutung der Schweine auf dem Schweriner Altar ist durch das Buch Wilfried Schouwinks sehr erleichtert,<sup>82</sup> so daß es hier genügt, auf es zu verweisen. Die entscheidende Bibelstelle, Ps. 79,14, die den Eber zum Weinbergzerstörer macht, ist schon genannt worden. Eine Deutung des Ebers zielt also ebenso wie die des Fuchses auf den Ketzer, den Häretiker und Irrlehrer, den verstockten, böswilligen Ungläubigen.

Auch in der Art des Weinbergzerstörens gibt es Ähnlichkeiten zu der des Fuchses: „Die vier Ausdrücke innerhalb des Verses: ‚des Zerstörens, des Fressens, des Ebers und des *ferus singularis*‘ verursachten verschiedene Abwandlungen. Besonders angenehm war dem 12. Jahrhundert der ‚*ferus singularis*‘, der durch eine beliebige Drachengestalt wiedergegeben werden konnte; das ‚*depastus est*‘ wurde ausgedrückt durch das Fressen von den Früchten und Blättern, das ‚*exterminavit*‘ durch das Aufwühlen oder Abbeißen von der Wurzel. In der Gattung der Pflanze blieb man nicht streng beim Weinstock stehen.“<sup>83</sup>

Ich möchte noch auf eine Darstellung eines Schweines aufmerksam machen, deren Deutung sich, wie ich meine, mit der der Schweine des Schweriner Altars trifft, die Geburt Christi Meister Bertrams auf dem Buxtehuder Altar in Hamburg. Vor dem Stall sitzt Maria, schräg vor ihr das Christuskind in einem Korbgeflecht, das an den Zaun des *hortus conclusus* erinnert. Rechts davor liegt angebunden der Ochse, links daneben steht der Esel, und im linken unteren Eck unterwühlt ein Schwein die geflochtene Korbwand. Ich bin sicher, daß dieses Schwein an dieser Stelle nicht nach Eicheln gräbt, sondern ein Zeichen ist für den, der nicht nur daran zweifelt, daß der wahre Gott wahrer Mensch geworden ist, sondern der dieses Fundament christlichen Glaubens auch noch untergräbt.<sup>84</sup>

Die Füchse und Schweine auf dem Schweriner Altar verbindet ihr zerstörerisches Werk. Dieses ist es, was auch ihr ansonsten nicht einsichtig zu machendes Nebeneinander auf dem Kalvarienberg erklärt. Der Künstler und sein theologischer Berater, der Auftraggeber, der Testamentvollstrecker<sup>85</sup> oder welche andere Instanz man noch in Anspruch nehmen mag, waren so bibelkundig und vertraut mit Bibelexegese, daß sich für sie – wie für Brun von Schonebeck, den Magdeburger Laien und Konstabler – Fuchs und Schwein als zwei Träger eines geistigen Sinns ergaben und zusammenschlossen.

## V

Ich habe mehrfach von Fuchs und Ebern als den Zerstörern des Weinberges Gottes gesprochen, so daß die Gleichung ‚Weinberg Gottes und Kalvarienberg‘ zu erörtern ist; sie ist allerdings derartig geläufig, daß ich mich hier sehr kurz fassen kann.<sup>86</sup> Zunächst ist hier das Gleichnis von den bösen Weingärtnern (Mt. 21,33 ff. und Parallelen) zu nennen. Die Tötung des vom Weinbergherren ausgesandten Sohne ist als Gleichnis der Passion Christi verstanden worden, und damit, gemäß dem oben skizzierten ‚konkordanten‘ Bibelverständnis, mit allen anderen Stellen in Zusammenhang gebracht worden, an denen von Wein, Weinstock, -rebe, -keller usw. die Rede ist.<sup>87</sup> Insbesondere die komplexe und im Mittelalter zum Bild verdichtete Vorstellung von ‚Christus in der Kelter‘ hat die Zusammenschau von Golgotha und Weinberg befestigt, zumal bei Mt. 21,33 von der Kelter im Weinberg gesprochen wird.

In der oben zitierten Passage aus Bruns von Schonebeck ‚Hohelied‘ heißt es, daß der Weingarten verdorben wird,

den Jhesus Kristus der vil gute  
gepflanzt hete mit sime blute (V. 9574f.).

In diesen zwei Versen ist ein Großteil der mit dem Komplex ‚Weinberg – Golgotha‘ verbundenen Vorstellungen auf engsten Raum zusammengezwängt. Das Bild vom Kreuz als Weinstock findet in Texten und Bildern vielfältigste Ausformungen. Genannt sei der (Pseudo-?) Bonaventurasche Tractat ‚Vitis mystica seu tractatus de passione domini‘; „es wird hier die ganze Passion auf Grund des Johanneischen Gleichnisses unter dem Bilde des Weinstockes dargestellt: die Beschneidung des Weinstockes bedeutet die verschiedenen Mysterien der Erniedrigung Christi, die Umgrabung (circumfossio) die Nachstellungen der Juden und die Wunden des Herrn, das Aufbinden Jesu Fesseln und Marter; die Blätter der Rebe sind die Worte Christi am Kreuz usw.“<sup>88</sup> Eine leicht getönte Federzeichnung zeigt Christus am Kreuz, das als Weinstock aufgefaßt ist.<sup>89</sup> In den Trieben befinden sich auf beiden Seiten sechs Brustbilder von nimbierten Männern, wohl den 12 Aposteln. Auf der linken Seite des Kreuzes steht gebückt Gottvater und hackt am Kreuzstamm, rechts steht ebenfalls gebückt Maria und begießt den Kreuzstamm aus einer Kanne. In derartigen Bildern war die Verbindung von ‚Weinberg‘ und ‚Golgotha‘ in mannigfachen Variationen und Brechungen überaus geläufig und verbreitet.

Eber und Fuchs, die den Weinberg zerstören, sind demnach alttestamentliche Typen für den Antitypus Christus am Kreuz, der von den Juden getötet worden ist. „*Psalmus vox Christi*“<sup>90</sup> – wenn in einem Passionstraktat die Christus bespeienden Juden (Mt. 26,67) beschrieben werden: *vnd hattend si denn wöl trinken, daz si von fülle kein sinn hattend als die swin*,<sup>91</sup> dann ist auch dieses Detail nur ein Beispiel dafür, daß „nicht nur das AT von Christus her begriffen, sondern umgekehrt das figürlich verstandene AT zur Interpretation des NT benutzt wird, indem ja die real verstandenen Figuren nicht nur eine allegorische Erklärung bieten, sondern auch eine histori-

sche Erfüllung im NT finden.“<sup>92</sup> Passionstraktat und Passionsaltar sagen in Bild und Wort mit der gleichen ‚Realfigur‘ das gleiche aus.

## VI

Aber die Psalmen sind nicht nur die *vox Christi*, sondern auch die *vox Ecclesiae*.<sup>93</sup> Ich hatte oben bereits darauf hingewiesen, daß die biblische Typologie dahingehend ausgeweitet worden ist, daß der Typus nicht nur in der Zeit vor Christus liegen muß, sondern auch dem weiteren Verlauf der Heilsgeschichte entnommen werden kann. Diese Ausweitung scheint mir für das Verständnis der Tiere auf dem Schweriner Altar von Bedeutung zu sein.

Im Gegensatz zum allegorischen Bibelverständnis sollte das typologische christozentrisch orientiert und heilsgeschichtlich gebunden sein: „Der Psalter ist für die Kirche der Märtyrer ein Christusbuch, dessen Lieder um den am Kreuz erhöhten Kyrios kreisen, sei es, daß sie von Ihm, sei es, daß sie zu Ihm, sei es, daß Er selbst in ihnen zum Vater redet, wobei das ‚zu Ihm‘ die tragende Mitte ist: Psalmus vox de Christo/Psalms vox Ecclesiae ad Christum/Psalms vox Christi ad Patrem“.<sup>94</sup>

Christus hat sich für die Sünder geopfert, ist von den Juden getötet worden, Inbegriff der blind Verstockten, die ihr Heil, ihre Rettung und Erlösung nicht erkennen wollten, die sich als Blinde im Glauben selbst verflucht haben (Mt. 27,25). Aber: Ketzer, Häretiker, Irrlehrer, Sünder, Juden<sup>95</sup> aller Art gibt es in der Heilsgeschichte der Kirche bis zum Jüngsten Gericht weiter.

Die weinbergzerstörenden Fuchs und Eber sind also auch als Typen aus der Zeit der Kirche zu verstehen. Der Weinberg, verstanden als die Kirche,<sup>96</sup> deren Fundament ständig Ungläubige, Sünder und falsche Propheten untergraben, verweist ebenso auf Christus als die Mitte, wie der Weinberg des Hohenliedes und des Psalms, den Fuchs und Eber untergraben.

Jeder Beschauer des Schweriner Altars möge vor diesen Menschen, für die sich Christus vergebens hat ans Kreuz nageln lassen, auf der Hut sein. Ihnen nachzustellen, sie aus dem Weinberg Gottes, der Kirche, zu vertreiben, damit Christus, der Weinstock, unbeschädigt seine Wurzeln schlagen, seine Reben tragen kann, jedes Mitglied also seiner Kirche: das ist an jeden Einzelnen Mahnung und Aufruf der Tiere des Kalvarienberges ebenso wie der Passion Christi auf dem Schweriner Altar.

Sicut ecclesiarum praelatis incumbit ad capiendas vulpes parvulas, quae demolirum [!] vineam domini moliantur, prudenter et diligenter intendere ...<sup>97</sup>

schrrieb Innozenz III. am 12. Juli 1199 an den Bischof und das Kapitel von Metz, und zeigt damit deutlich genug, wie aktuell der Typus aus Cant. 2,15 gewesen ist. Die Bannandrohungsbulle Papst Leo X. gegen Luther vom 15. Juni 1520 begann: „Erhebe Dich Herr ... ein wildes Schwein will Deinen Weinberg verwüsten“, wohl doch wegen des Bezuges auf Psalm 79,14 und nicht, weil „der körperschwere Papst von einem Pferde herab gern der Sauhatz zusah.“

„Lasset uns die Füchse fangen, die kleinen Füchse“ – die Heilsgeschichte reicht bis in die Gegenwart der Schule, wie schon der *magister* und *rector scholarum* Hugo von Trimberg erkannt hat.

## VII

Ich glaube zwar, dem Vorhandensein von Fuchs und Eber auf dem Schweriner Altar mit einer einfachen und schlüssigen Deutung gerecht geworden zu sein. Wenn aber diese Deutung so naheliegend ist, wie ich annehmen möchte, dann muß man einigermassen befremdet sich fragen, warum es eigentlich keine Parallele, ja kaum eine nur entfernt verwandte Darstellung gibt, sieht man einmal von den Reliefs in Anklam, Ratzeburg und Lübeck ab.<sup>98</sup>

Obwohl sich der ‚Erfinder‘ der Tierdarstellungen auf den vier Altären insgesamt im Rahmen des christlichen geistigen Tierversständnisses und der geistlichen Tierinterpretation bewegt, so ist ihm doch etwas durchaus singuläres, ganz individuell erscheinendes geglückt,<sup>99</sup> im Gegensatz z. B. zu dem immer wiederkehrenden Skorpion auf den Fahnen der Juden auf Passionsdarstellungen, aber auch der Römer (s. LCI IV, 170 ff.). Um so dringlicher stellt sich die Frage, was den Bilderfinder geleitet hat, ob es Modelle gegeben hat, die für ihn vorbildlich gewesen sind, ob es Denkmuster gegeben hat, durch deren Anregung, Anwendung und Abwandlung zugleich er zu seinen Tierdarstellungen gekommen ist.

Ich kann diese Frage nicht so eindeutig beantworten, wie ich es gerne hätte, doch will ich einen Lösungsvorschlag versuchsweise vorlegen, mit allen Risiken einer Arbeitshypothese.

*Christus umgeben von Tieren:* Für diese Bildformel bietet die typologische Deutung des Alten Testaments mehrere Modelle an. Zum einen: Christi Triumph über den besiegten Tod und Teufel (Ps. 90,13):

Super aspidem et basiliscum ambulabis  
Et conculcabis leonem et draconem.<sup>100</sup>

Zwar können die vier Tiere reduziert werden, auf zwei oder gar eins,<sup>101</sup> es kann sogar nur das Kreuz zwischen den Tieren stehen bleiben, und es können, wie im Psalter Roberts de Lisle, sich die Tiere unter den Füßen der thronenden Maria mit dem Christusknaben auf dem Schoß befinden. Doch ist das Bildmotiv für das erste Drittel des 15. Jahrhunderts selten bezeugt.<sup>102</sup> Die allerdings so ausgeprägte liturgische Bindung und Verwendung von Psalm 91 (90) zeigt: man darf jeder Zeit damit rechnen, daß das Bildmotiv ‚Christus umgeben von Tieren‘ von dieser Stelle her angeregt und gespeist werden kann. Aber insgesamt herrscht die Darstellung vor, die Christus als Triumphator zeigt, der auf oder über den besiegten Tieren steht, also nicht so gut zu dem leidenden Christus paßt.

Zum anderen ist eine sehr schwierige und umstrittene Stelle zu nennen, Hab. 3,2, die in dem für meine Frage wichtigen Wortlaut nicht in der Vulgata steht, aber durch

das ‚Nikodemusevangelium‘, Erörterungen der Kirchenväter und durch liturgische Verwendung als bekannt vorauszusetzen ist:<sup>103</sup>

Inmitten zweier Lebewesen wirst du erkannt werden.

Aber diese Stelle ist zu eng mit Is. 1,3 und der Geburt Christi im Stall verbunden, als daß man sie als Anreger für ‚unsere‘ Passionsszenerie in Anspruch nehmen sollte. Zwar taucht der Habakukvers auch in der Karfreitagsliturgie auf, wird dann aber auf „Christus inmitten ‚zweier Lebewesen‘ (der beiden Schächer)“ gedeutet.<sup>104</sup>

Zum dritten ist der 21 (22) Psalm zu nennen, in dem sich das Leiden des Psalmisten durch Gefährdungen der Feinde in einer Fülle von Tierbildern äußert:

- 13 circumdederunt me vituli multi  
tauri pingues obsederunt me  
14 aperuerunt super me os suum  
sicut leo rapiens et rugiens  
17 quoniam circumdederunt me canes multi ...  
21 erue a framea animam meam  
et de manu canis unicum meam  
22 salva me ex ore leonis  
et a cornibus unicornium humilitatem meam.

Der 21. (22.) Psalm ist nun nicht nur ein Psalm unter vielen, sondern das Sterbegebet Christi (Mt. 27,46), mit dem er die typologische Psalmendeutung (*Psalmus vox Christi*) selbst eingeleitet hat.<sup>105</sup> Die typologische Deutung von Psalm 21 (22) bildet darüber hinaus die Grundlage für viele Details der Passionsdarstellungen: „Wir kommen also zu dem merkwürdigen Ergebnis, daß die Kreuzigung der christlichen Tradition zwei Hauptquellen hat: den 21. Psalm und den 56. Psalm: die Psalmen des Karfreitags und des Ostertags“.<sup>106</sup> In der Osterliturgie und z.B. in den geistlichen Spielen zeigt sich dieses Psalmenverständnis am eindrucksvollsten und wirkungsmächtigsten.

Es wäre also zu überlegen, ob sich nicht der Meister und sein theologischer Berater durch den Passionspsalm haben anregen lassen können. Stiere, Löwe, Hund, Einhorn wären ‚ersetzt‘ worden durch Fuchs und Eber. Der Leidenspsalm schlechthin stellte den Psalmisten dar zwischen ihn angreifenden Tieren. Damit verweist er auf Christus, der von den Juden gekreuzigt worden ist, auf die Feinde, die die Kirche gefährden. Dieses ‚Modell‘ wäre für den Schweriner Altar aufgegriffen und abgewandelt worden, indem zwar aus der biblischen Tierwelt andere *figurae* gewählt worden wären, der Sinn aber des ‚Modells‘ dadurch nicht wesentlich verändert worden wäre. Es würde zu weit gehen zu sagen, daß z.B. Löwe und Einhorn durch Fuchs und Eber ‚ausgetauscht‘ worden seien. Aber daß sie als bekannte, einheimische, dennoch biblisch legitimierte ‚Naturdinge‘ an die Stelle der fremden treten können, halte ich für gut möglich. Vergleichbar ist, wenn Jans Enikel (ed. Ph. Strauch) „beim zehnten gebot (v. 9127) an stelle des esels (Exod. 20,17) schweine und an stelle der *asinae* und *cameli* des Hiob (1,14.17) v. 13225. 13247 schweine und pferde nennt ...“ (S. LXXVII). Denn entscheidend ist, daß alle vier Tiere, *in malam partem* gedeutet, *figurae* oder Typen

des Bösen, auf Christus hingeordnet sind. Die aktiv handelnden Tiere, der die Gans raubende Fuchs, der Höhlen wühlende Eber, sind ebenso Typen des Antitypus ‚Christus, von den Juden gekreuzigt‘, wie Stiere, Hund, Löwe und Einhorn des 21. (22.) Psalms.

Einhorn<sup>107</sup> rechnet zu den bildlichen Darstellungen, die sich an Psalm 21 anschließen, eine Bamberger Bildertafel (um 1460–1470):

Bildertafel mit 15 hochrechteckigen Einzelbildern in fünf Reihen untereinander, in der Mitte der Salvator Mundi (Rückseite: Predigt des Johannes Capistran, Inv. 62), um 1460–1470. Als erstes Bild der zweitletzten Reihe Christus und die Tiere, in hügeligem Gelände vor belaubten Bäumen stehen, den Hirtenstab in der Linken. Aus dem Kreuznimbus scheinen Elefant, Turteltaube, Pelikan, Phönix und ein Lamm herauszuwachsen, vom Boden her fallen den Guten Hirten Hund, Bär, Löwe, Einhorn, Wolf und Fuchs an; Löwe und Einhorn sind an beherrschender Stelle l. und r. im Vordergrund angeordnet, das Einhorn reißt mit dem Maul am Gewand Christi. Zwischen den Bäumen eine l. zum Bildrand hin schreitende Jungfrau mit einem Lamm, r. eine Schafherde. Die Rechte Christi weist auf die Jungfrau.

Zwar erinnert die Darstellung etwas an die von Gott bei der Erschaffung der Tiere in Bildern des Sechstageswerkes, doch unterscheiden die angreifenden Tiere der Bildertafel diese Komposition deutlich von jenem Kompositionsschema, selbst wenn es auch im Paradies nicht stets friedlich zugegangen ist, wie z. B. Beutler (wie Anm. 84), S. 35 f. betont.

Nach dieser Tafel hat um 1480–1489 ein Geselle Wilhelm Pleydenwurffs in der Wohlgenuts-Werkstatt zu Nürnberg eine ziemlich genaue Zeichnung angefertigt, die dann als Vorlage für den Holzschnitt der Pleydenwurff-Werkstatt zu dem ‚Schatzbehälter‘ des Franziskaners Stephan Fridolin diente.<sup>108</sup>

Durch Vermittlung der Gesellenzeichnung und wohl eigene Anschauung ist die Bamberger Bildertafel dem Verfasser des Schatzbehalters bekanntgeworden; in Absprache mit den Meistern wurden Bild und Meditationstext aufeinander abgestimmt. Unter den 96 blattgroßen Holzschnitten von Wolgemut und Pleydenwurff befindet sich auf Blatt 124' *Die sechsundsechzigist figur* (von Pleydenwurff und Geselle) zu dem Abschnitt *Von der zucht der sitten cristi*. Sie zeigt Christus und Tiere, jedoch mit folgenden Veränderungen: ein Weg zieht sich ringförmig um die Hauptgestalt, die Bäume bleiben unbelaubt, eine Eule, weitere Vögel, das Lamm bei der Jungfrau und der Hund kommen hinzu; die hinweisende Rechte Christi wird zu einem behutsamen Gesprächs- und Segensgestus umgestaltet; der Löwe rückt auf die rechte Seite neben das Einhorn, dessen Maul geschlossen bleibt. Im Text werden die Tiere symbolisch gedeutet: Elefant (*tapferkeit*), Turteltaube (*iunckfrewlikeit*), Lamm (*senftmuetikeit*), Pelikan (*trew*); die sechs Tiere, die Christus vom Boden her anfallen *bedeuten die eigenschaft seiner feind*: Hund (*neidig*), Fuchs (*arglistig*), Bär (*begyryg der süssigkeit des fleischs*), Wolf (*grimmig*), Schwein (*unrein*; nicht dargestellt), Löwe (*hohtragēd*) und Einhorn (*gewappet mit gewalt als ein eynhornn*).

Für den Vergleich mit dem Schweriner Altar ist bemerkenswert, daß Fridolin, der das ikonographische Programm der Illustrationen seines Werkes entscheidend mitgestaltet hat, zu dem Fuchs der Vorlage auch noch das Schwein hinzugesellt hat. Aus dem angreifenden Löwen und Einhorn sind sechs bzw. sieben Tiere geworden:

Die tier. die an den herren fallen. reissen vnd peissen. bedeuē die eigenschaft seiner feind. der iudischen bischoffen. vnd der andern. die yne verfolgten. vnd durchechten. die neidig vnd vnschamhaftig waren. als die hund ...<sup>109</sup>

Von der ursprünglichen Bildformel, die in der erweiterten Form auf der Bamberger Tafel noch deutlich ist, ist bei Fridolin nichts mehr übrig geblieben. Man sieht vielmehr, in welchem Ausmaße die am Anfang stehende Bildidee abgewandelt, zu einer regelrechten Menagerie erweitert und im Detail umgeordnet werden kann. Hält man es mit Einhorn für wahrscheinlich, daß die Bamberger Bildtafel von der ins Bild gesetzten sprachlichen Metaphorik des 21. (22.) Psalms ihren Ausgang genommen hat, dann ist es nicht weniger berechtigt, auch den Schweriner Altar in die Nachfolge dieses Psalms zu stellen, dem er das Modell für die Komposition abgegeben hätte. Bei Fridolin wäre die Zahl der Tiere, die Christus anfallen und umlagern, beträchtlich vermehrt, sowie in *bonam* und *in malam partem* gedeutet worden, auf dem Schweriner Altar wäre die ursprüngliche Zweizahl der Tierarten beibehalten worden, es wäre aber die Zahl der zwei Tierarten erheblich erweitert worden: vermutlich zwei Füchse, vielleicht acht Schweine; bei dieser Verteilung könnte eine Rolle spielen, daß im Gegensatz zum Schwein der Fuchs kein Herdentier ist. Das gleiche Modell wäre nach zwei verschiedenen Richtungen hin so erweitert und modifiziert worden, daß nur noch der gemeinsame Ausgangspunkt die strukturelle Ähnlichkeit beider Bilder verdeutlicht bzw. überhaupt erkennbar und vergleichbar macht.

Vergleiche aus einer Predigt über das Sechstageswerk des Nikolaus von Straßburg (ed. F. Pfeiffer), XII, S.298, 23–26: *Des sehten tages dô mahte er diu grimmen tier in dem walde; daz waz daz er den boesen juden verhangte, daz siu als grimme hunde und löwen über in wurden*; hier findet sich eine weitere Variante von einem auswählenden Bezug auf Psalm 21.

Zum Schluß sei noch auf ein Gedächtnisbild in St. Marien zu Berlin aufmerksam gemacht, das um 1590 entstanden sein soll, und dessen Beschreibung ich hier in aller Ausführlichkeit zitieren möchte:<sup>110</sup>

Nur wenige Jahre später muß ein befremdliches Gedächtnisbild entstanden sein, das heute unter der Orgelempore hängt; der Bildgedanke entstammt wohl dem Themenkreis Lucas Cranachs d. J. In der schmalen Predella ist das unbekanntes Stifterpaar festgehalten, rechts und links von Christus in der Kelter, einem schönen Symbol aus altkirchlicher Tradition. Im Hauptbild ist der Gedanke des Weinbaus – als einer in der Bibel wie im Mittelalter gleich hoch geachteten Kulturleistung – sinnbildhaft ausgewertet. Dies geschieht aber nun nicht nach den Möglichkeiten, wie sie etwa das Matthäusevangelium anbietet, sondern in peinlich konfessionalistischer Form. Im rechten Bildteil nämlich sind Mönche, katholische Geistliche und Prälaten systematisch damit beschäftigt, den ihnen anvertrauten Weingarten radikal zu zerstören. Fuchs, Bär und Steinbock, Schweine [vier Stück] und Schlangen unterstützen sie oder nisten sich in der Wüstenei ein. [Auf der linken Seite korrespondiert ein weißes Lamm mit einem Heiligenschein]. Wie anders auf der linken Bildhälfte, dessen Weingarten sich durch einen festen, von bösen Mönchen freilich schon wieder bedrohten Zaun im alten Bild des Hortus conclusus darstellt! In ihm wirken segensreich evangelische Geistliche, denen Engel zur Hand gehen. Während die Prälaten [richtig: ein Mönch, ein Kardinal, ein Geistli-

cher mit Kardinalshut im Priestergewande] der anderen Seite ihren Brunnen mit Unrat zuschütten, schöpfen zwei porträtähnlich gegebene Pastoren aus dem ihren reines frisches Wasser für die so mustergültig gepflegten Reben. Am oberen Bildrand erscheint Christus, das Kreuz segnend nach der linken, der protestantischen, Bildhälfte gerichtet.

Wenn auch das Epitaph mehr als 150 Jahre von dem Schweriner Altar getrennt ist, und wenn auch in der Zwischenzeit konfessionelle Polemik, die sich u. a. im reformatorischen Bilderkampf ausgetobt hat, das kritische Potential der Typologie hinsichtlich der Zeit der Kirche in den Hintergrund treten ließ, so zeigt dieses Erinnerungsbild doch etwas deutlich: Man muß am Ausgang des 16. Jahrhunderts u. a. von Fuchs und Eber als den biblischen Weinbergzerstörern gewußt haben und man konnte diese Bedeutung der Tiere so aktualisieren, daß sie die Gefahr sichtbar machen konnten, die der jungen evangelischen Kirche, dem neuen Weinberg Gottes, durch Mönche und Klerus drohte. Ähnlich hat der Meister des Schweriner Altars seine Botschaft gemeint; er konnte sie aber noch typologisch verschlüsselt belassen und brauchte den Tieren nicht die Aufschlüsselung in Form von Menschen seiner Gegenwart, vor denen es sich zu hüten galt, hinzuzufügen.

Aber bei aller Ausführlichkeit, die ich Fuchs und Eber auf dem Schweriner Sandsteinrelief gewidmet habe, sollte man nicht übersehen, daß sie nur ‚Nebenfiguren‘ der Passionsdarstellung sind, keine ‚Hauptakteure‘.<sup>111</sup> So wie in mittelalterlichen Stundenbüchern die Randillustrationen Bezug auf das Hauptbild und den Text haben und diesen dann z. B. durch typologische Entsprechungen eine zusätzliche Dimension verleihen können, so möchte ich auch die Tiere auf dem Altar verstanden wissen: Sie sind zwar nur Randbilder zum Hauptbild, aber sie sind deutlich mehr als nur Rankenwerk und Ornament. Will man ‚die vergessene Bildersprache christlicher Kunst‘<sup>112</sup> wirklich verstehen, dann geht das nicht ohne ein gewisses umständliches und umfängliches Heranziehen von Texten, die nicht als Quellen der Bilder mißverstanden werden sollten. Aber der Tatsache, daß vielfach mittelalterliche bildliche Werke insgesamt oder im Detail durch das Wort angeregt sind, etwas ‚bedeuten‘ und nicht allein durch das Auge erfaßt werden können, sollte man sich nicht verschließen, ebenso wenig der Erkenntnis, daß der Weg vom Wort zum Bild oft der direkteste und einsichtigste ist, der zum Verstehen des Bildes führt. Aber bei der heutigen verbreiteten Skepsis der Kunsthistoriker gegenüber dem ikonographischen Ansatz, Bilder zu befragen, ist es vielleicht bereits fachfremde Hybris, auf einen solchen Grundkonsens zu hoffen.

## VIII

Abb. 4: Bei den noch verbleibenden drei Altären kann ich mich viel kürzer fassen, da z. B. die Schweine auch auf ihnen auftauchen und keiner neuen Deutung zu bedürfen scheinen; doch ist immerhin zu bedenken, daß neuer ‚Kontext‘ veränderte Deutung bzw. Deutungsansätze zur Folge haben kann.

Das kleinere Anklamer Relief, das nach Pescatore (wie Anm.5) am Anfang der vier Reliefs steht, sei als nächstes betrachtet, wiederum nur in Bezug auf seine Tiere.

Abb. 5: Während Pescatore (wie Anm. 5) das Schwein, das aus einem Erdloch im Wurzelwerk des einzigen Baumes, der ganz im Vordergrund links vor dem Kreuz steht, mit einer grünen Schlange im Maul den Kopf in Richtung auf das Kreuz hinausstreckt, gar nicht erwähnt (S. 14), hat sie den Hund dagegen ausführlich gewürdigt (S. 10):

Auch der Pintscher, der am Kreuz emporbellt, verdient als ungewöhnlich hervorgehoben zu werden. Wohl sind auch sonst gelegentlich Hunde bei der Kreuzigung eingeführt worden, schon ehe auf späten figurenreichen Werken das Leiden des Herrn den Vorwand zu mehr genremäßiger Darstellung bot. Zum Beispiel tummeln sich drei Windspiele auf Meister Konrads Kreuzigung in Nieder-Wildungen. Manchmal erscheint auch Maria Magdalena unter dem Kreuz in Begleitung eines Hundes, wie wir uns auch auf unserem Relief den Pintscher sachlich erklären können. Doch ist es dann, da seine Herrin eine Modedame ist, ein feingliedriges Luxushündchen, und stets dienen die Hunde ausschließlich dazu, eine leere Stelle des Bildfeldes zu beleben, zu dem Vorgang der Kreuzigung werden sie nicht in Beziehung gesetzt. Wie hier dagegen die Klage des struppigen kleinen Geschöpfes zum Ausdruck gebracht ist, das kündigt uns schon des Meisters feine Beobachtung und Vorliebe für die Tierwelt, der wir auf allen seinen Arbeiten wieder begegnen werden.

Diese interpretierende Beschreibung scheint mir in mehreren Punkten anfechtbar zu sein, in zwei Punkten stimme ich Pescatore zu: Zum einen bei der Identifizierung des Tieres mit einem Hund, zum anderen darin, daß sie die Position des Hundes als „ungewöhnlich“ hervorhebt. Die im Anhang genannten Belege machen insbesondere deutlich, wie singulär die Hundedarstellung des Anklamer Altars ist. Es soll keineswegs behauptet werden, daß auf allen im Anhang aufgeführten Darstellungen die Hunde einen spirituellen Sinn hätten. Da aber die Hunde meist den Juden, Schergen etc. zugeordnet sind, sind in die oben und unten dargelegten Zusammenhänge zumindest ohne Wahrscheinlichkeit eine Reihe der hier genannten Denkmäler einzugliedern.<sup>113</sup>

In der genannten Plazierung des Hundes sehe ich, vergleichbar der des Fuchses auf dem Schweriner Altar, die Berechtigung, in dem Hund mehr zu sehen als ein Mittel, „eine leere Stelle des Bildfeldes zu beleben“. Weiterhin kann ich dafür kein Anzeichen finden, daß es sich bei der Gebärde des Hundes um eine „Klage“ handelt: Er springt bellend oder wohl eher mit einem Knochen im Maul am Kreuzstamm empor – mehr gibt die bildliche Darstellung an Möglichkeiten zur Deutung nicht her.

Gemäß der oben zitierten Verse aus dem 21. Psalm:<sup>114</sup>

- 17      quoniam circumdederunt me canes multi  
         concilium malignantium obsedit me  
         foderunt manus meas et pedes meos
- 21      erue a framea animam meam  
         et de manu canis unicum meam

und deren typologische Deutung auf die Kreuzigung Christi ist es auszuschließen, daß der Hund auf dem Anklamer Altar als ‚klagendes‘ „struppiges kleines Geschöpf“ verstanden werden darf.

Wenn in dem Passionstraktat ‚Christi Leiden in einer Vision geschaut‘ (ed. F. P. Pickering, S. 65,33),<sup>115</sup> der aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt, die Christus peinigenden Juden als *hunde* bezeichnet werden, so geht eine solche sprachliche Metapher ebenso auf den Psalmenvers zurück, wie die bildliche Darstellung.<sup>116</sup> Etwas später heißt es in dem Traktat (ed. F. P. Pickering, S. 74,6 ff.):

Sy vurten in mit schalle, mit stoissen, mit iagen, mit dryuen als doeuende hunde die eyenen wulf iagent.

In einem anderen Passionstraktat, ‚do der minnenklich got‘ (ed. A. V. Schelb), wird die ‚minnende Seele‘ aufgefordert:<sup>117</sup>

Nun gedenk, wie die bösen Iuden vf wustend vber in als wütend hund, vnd wurfent in nider vf die erden vnd trottet vf sini himelschen gelid mit iren vnreinen schühen vnd alles, daz si im ze vnrenen getün mohten.

In der ‚Urstende‘ Konrads von Heimesfurt, die wohl aus dem 1. Drittel des 13. Jahrhunderts stammt,<sup>118</sup> werden die Juden mit Hunden gleichgesetzt, die mit Schweinen kämpfen – ein Nebeneinander, auf das in Hinblick auf den Anklamer Altar noch einzugehen sein wird:

730 Ich geliche si anders niht  
wan als dâ man hunde siht  
vehten mit swînen,  
rohen und grînen,  
treten und winchelsehen,  
735 in zorne fiurîn ougen schehen,  
grisgrammen und limmen.  
mit grîulichen stimmen  
drungen si in der schrangē entwer.  
‘wâ ist nû sîn vater? ob er  
in vor dem tôde welle ernern,  
740 sô chome! und die uns in hiute wern,  
die vâhet swâ man si sehe,  
daz den ir reht ouch geschehe!’

Da es im hohen Mittelalter nicht mehr anging, den Psalmvers so zu verbildlichen wie im frühen Mittelalter: „Christus von einer Schar Übeltäter mit Hundeköpfen umringt“,<sup>119</sup> blieb nur die hinreichend geläufige und verbreitete Methode, Personen oder Personifikationen durch Attribute zu charakterisieren. Gerade Tiere waren für diese Attribute besonders beliebt: So ist vor kurzem der Ritter auf Dürers Kupferstich ‚Ritter, Tod und Teufel‘ nicht zuletzt auf Grund der negativen Bedeutung des Hundes<sup>120</sup> nicht als Tugendheld, sondern als „Tod- und Teufelskomplize, ein Anti-GEORG“ interpretiert worden.<sup>121</sup>

Der Sinn von Kindern, die auf Bildern von Passionsszenen im Spätmittelalter auftauchen, erschöpft sich gewiß nicht darin, ein getreues Abbild der Bevölkerung Jerusalems zu geben. Sie entstammen vielmehr der typologischen Exegese von IV Reg. 2, 23, der Verspottung des Elias durch Kinder. So besteht z. B. im ‚Heidelberger Passionsspiel‘ (ed. G. Milchsack) der XXXII. Spielabschnitt (S. 210 ff.): *Sequitur prefigu-*

*ratio derisionis facte Ihesu in coronatione* aus vier Szenen mit *Helias* und *Helizeus*, darunter auch der mit Heliseus Verspottung durch die Kinder (S.215f.).<sup>122</sup> Ebenso wenig kann es Sinn der Hunde auf Passionsdarstellungen sein, ‚Tiere und Tierhaltung in der Stadt‘ zu illustrieren. Sie stehen für die Juden, die Christus gekreuzigt haben: „spiritualia sub metaphoris corporalium“ (Anm.12). Daß der Anklamer Hund den Kreuzesstamm anspringt, nicht um ‚Männchen‘ zu machen, sondern, so wird man sagen dürfen, um ihn zu attackieren, unterstreicht nur noch das typologische Verständnis des Hundes, zumal diese Darstellungsweise eines Hundes bei der Kreuzigung in den im Anhang nachgewiesenen Kreuzigungsbildern keine Parallele hat.

## IX

Die oben in Abschnitt IV versuchte Deutung der Schweine des Schweriner Altars gilt im Wesentlichen auch für die Anklamer Tafel. Da ich die Schlange im Maul des Schweins nicht eindeutig und überzeugend zu deuten vermag,<sup>123</sup> so bleibt noch das Nebeneinander von Hund und Schwein auf dem Kreuzigungsrelief zu erklären, bzw. eine Erklärungsmöglichkeit dafür vorzuschlagen.

Auch für diesen Fall liefert die Bibel alles nötige Material, denn zweimal werden Hund und Schwein nebeneinander genannt:

- Mt. 7,6            *Nolite dare sanctum canibus  
neque mittatis margaritas vestras ante porcos  
ne forte conculcent eas pedibus suis  
et conversi dirumpant vos.*<sup>124</sup>
2. Petr. 2,22      *canis reversus ad suum vomitum et  
sus lota in volutabro luti.*<sup>125</sup>

Dieser Vers ist Abschluß und Resümee einer das ganze Kapitel umfassenden Warnung vor lasterhaften Irrlehrern, deren verwerfliches Tun in allen Einzelheiten geschildert wird:

2. Petr. 2,1        *fuerunt vero et pseudoprophetae in populo  
sicut et in vobis erunt magistri mendaces  
qui introducent sectas perditionis  
et eum qui emit eos Dominum negant  
superducentes sibi celerem perditionem.*

Die gemeinsame Deutung von Fuchs und Eber, die für den Schweriner Altar aus der Auslegungsgeschichte der entsprechenden Verse erschlossen werden mußte und die sich aus dem *tertium comparationis* beider ergab, ist für Hund und Schwein bereits im NT vorgegeben, so daß ich mich hier kurz fassen kann.

Auch in der mhd. Literatur werden Hund und Schwein gelegentlich nebeneinander genannt, so vom Wilden Alexander (ed. KLD II,14, 8f.):

dô streit mit eime hunde ein swîn,  
ez wolte verre kiuscher wesen.<sup>126</sup>

Friedrich von Sonnenburg (ed. A. Masser), 25,9f. schimpft über die schlechte Bewirtung durch einen ‚edlen‘ Herren:

Sin kezzelkrut, sin spisebrot, sin boesen zuberwin,  
diu bringe er vür die hunde hin oder aber vür diu swin.

Schließlich sei noch ein Lübecker Wiegendruck, um 1480, zitiert, für den ein Anonymus, vielleicht Johann von Lübeck, zwei Schriften Jan Hus' von 1412 ins Niederdeutsche übertragen hat.<sup>127</sup> Ab dem cap. 56 [recte 58, Bl. p.iiiijva] wird das achte Gebot behandelt, dabei im 61. Kapitel *de andere sunde der tunghen*. In diesem Kapitel heißt es (Bl. q .i. ra) über die Verleumder:

Unde de schriff liket den achterkozer eineme hunde. einem swine / vnde einer slanghen. Eineme hunde. wente ane synen schaden bellet he vakene vorgheues. vnde wente syn slechte to rid he. vnde bid wen andere hunde sik beginnen to ritende vnde to bitende Uan dissen hunden secht christus dor den propheten dauid. Uele hunde hebben my vmmedaen. Unde in deme euangelio mathei in deme .vij. secht he. Gheuet nicht dat hillighe den hunden. vnde sunte iohannes in syner apenbaringhe apocalipsis in deme .xxij. Driuet sodane hunde uth der stad der hillighen kerken segghende. uth gij hunde /gij vorgiffighen. O wo gantz vele sint disser hunde ...

Im Folgenden werden noch Jeremias, Gregors ‚Moralia‘, der Galatherbrief, Augustin bemüht, um mit den Hunden die Korruption des Klerus von Haupt bis zu den letzten Gliedern zu belegen. Bl. q .i. va geht der Text zum nächsten Tier über:

To deme anderen male lijkert de schriff de achterkozere den swinen. To deme ersten dar vmmē. wente alze dat swin eth sin slechte. lijkertwijs eth ock de achterkozer sin slechte. synen broder. synen sone. vnde ok sinen vader. vnde sundergen alze ein douendich hunt. so bith he unde eth sik suluen. Darumme secht der here ihesus vnde vorbut. mathei in dem .vij. [...] To deme anderen male synt se darumme alse swyne / wente alze de swyne leuer ruken den dreck wen ander dinck. likerwis de achterkozere vorlaten de doghtsamen werke des neghesten [...] vnde alze de swine myt der snuten grauen in dem drecke. alse se depest moghen. likerwijs de achterkozer. alze he alder depest kan aff langhen de sunde. so woltert he se myt der tunghen. vnd alze dat swin vorlatende dat reine water. vnde woltert sik mit luste in deme drecke. likerwijs de achterkozer / vorlatende de reinen doghede. so woltert he sick in den sunden. vnde alze de swine to deme ersten de snuten stoten in den dreck. likerwijs de wonlike achterkozer. wor he kumpt mank de lude. [...]

Nach einer Anspielung auf Mc. 5,12f. schließt der Abschnitt mit einer Verfluchung (Bl. q .i. vb):

We dissen soghen vnde dissen vetten swinen. we wert se broghen. bernen vnde kaken.

Als dritter Vergleich für den Verläumder dient die Schlange, danach geht der Autor auf die Lügner und Betrüger ein, nicht ohne die Tier-Trias nochmals zu verwenden (Bl. q .ij. raf.):

O wo sware were id mit deme hunde. mit deme swine vnde mit der slanghen to der tafelen to sittende. vnde uthē eineme vate to ethende.

All diese Beispiele machen deutlich, wie selbstverständlich es für einen zeitgenössischen Betrachter gewesen sein muß, mit Hilfe seiner Bibelkenntnis die Tiere des Anklamer Kalvarienberges als Typen der Widersacher Christi und der Kirche in seiner eigenen Zeit zu verstehen.

## X

**Abb. 6:** Als drittem möchte ich mich dem Ratzeburger Altar zuwenden. Das Sandsteinrelief ist in einem Holzrahmen gefaßt, der die Inschrift trägt: DIESE KUNSTREICHE SCHONE PASSION TAFEL IST AUS EINEM STEINE GEHAUEN. Überhaupt müssen alle vier Tafeln zu ihrer Zeit ästhetische Anerkennung und Wertschätzung gefunden haben, sind sie doch im Verlauf von rund 200 Jahren nach ihrer Entstehung in größere Altarwerke als Mittel- und Herzstück integriert worden. Die Schweriner Platte wurde 1495 in den von Bischof Konrad Loste gestifteten Hochaltar eingebaut; 1634 ist die Ratzeburger Tafel durch den Domdechanten Hartwig von Bülow in einen spätgotischen Schnitzaltar, der aus der Zeit von 1490 stammt und 1552 stark zerstört worden ist, hineingesetzt und mit 12 Silberfiguren der Apostel umgeben worden. Bei der Anklamer Tafel stammen die Seitenflügel mit Gethsemanedarstellung und Auferstehung aus dem 17. Jahrhundert,<sup>128</sup> und zu der Erweiterung des Lübecker Reliefs s. o. Anm. 37 und 38.

**Abb. 7/8:** Was die Tiere des Kalvarienberges betrifft, so ist der Ratzeburger Altar am dünnsten besiedelt, nur drei Schweine sind auszumachen. Im Vordergrund, am Ende der für den Meister so typischen Baum- und Buschreihe, die Kreuztragung und Kreuzigung trennt, also an dem gleichen Platz wie auf der Schweriner Tafel auch, gibt es sie in Erdlöchern zwischen dem Wurzelwerk. Das Schwein auf der der Kreuzigung zugewandten Seite sieht so aus, als ob es auf der Seite läge. Der Oberkörper ist im Profil zu sehen, die Läufe sind den Wurzeln abgewandt. Auf der anderen Seite des Wurzelwerkes schaut ein zweiter Schweinekopf heraus, das Hinterteil eines dritten Tieres sieht man aus einem Loch etwas weiter links in Richtung auf das Tor hinausragen.

Auch hier eine typologische Deutung des Schweines oder Ebers vorzunehmen, ergibt sich nicht aus einer hervorgehobenen Stellung der Tiere in der Komposition des Altars. Sie voraussetzen zu dürfen, scheinen mir einerseits die ikonographischen Parallelen des Meisters der bemalten Kreuzigungsreliefs nahezu legen, insofern sie bisher besprochen worden sind, andererseits, ebenso wie auf den anderen Altären auch, das Leben der Schweine in den Erdlöchern. Aber bereits das Vorhandensein der Schweine an sich ist so außer- und ungewöhnlich, daß diese Existenz eine Deutung beinahe herausfordert.

Ich möchte daher auch auf dem Ratzeburger Passionsaltar den Eber im Weingarten Gottes dargestellt sehen und dessen zerstörerisches Tun zur Zeit Christi, aber auch in der Zeit der Kirche. Doch fehlt diesem Stück die Evidenz der Schweriner und Anklamer Tafel, weil eine zweite Tierart fehlt, die die Deutung stützen könnte, die aber – das sei betont – dadurch auch nicht widerlegt wird.

Ist die unterschiedliche Zahl der Tiere auf dem Schweriner (110×160 cm) und Anklamer (123×93 cm) Relief vielleicht durch die jeweilige Breite bedingt, so kann für die Ratzeburger Tafel, die 101×142 cm mißt (die Lübecker 117×166 cm),<sup>129</sup> diese Erklärung nicht gelten; es wäre Platz genug vorhanden gewesen für mehr als die drei Schweine.

## XI

**Abb. 9:** Ist es bei dem Ratzeburger Altarrelief die geringe Zahl der Tiere, die einer isolierten Deutung Widerstand entgegensetzt, so liegen die Verhältnisse bei dem Lübecker gerade umgekehrt. Bei ihm macht die große Zahl der Tiere, die Schwierigkeit der Beschreibung und Identifizierung der Tiere, sowie ihre z. T. sehr versteckte, in keinem Fall eine Bedeutung sichernde Anbringung eine gemeinsame Auslegung kaum möglich.

**Abb. 10:** Aus den Wurzeln des Apfelbaumes vor dem Stadttor sieht man links ein Schweinevorderteil, rechts ein -hinterteil, die wohl zu einem Tier zusammengehören. Dieser Ausschnitt ähnelt dem entsprechenden auf dem Schweriner sehr, nur daß hier sich nur ein Schwein – vielleicht auch zwei Schweine – tummelt.

**Abb. 11:** Vor den Füßen des kreuztragenden Christi steckt ein weiteres Schwein seinen Kopf sowie die beiden Vorderläufe aus einem Erdloch heraus. Insoweit ähneln die Lübecker Tiere ihren Artgenossen auf den drei anderen Altären.

Auf dem Schweriner und Ratzeburger Altar war jeweils nur die die Baum- und Buschhecke im Vordergrund schließende Gruppe von Schweinen ‚bewohnt‘, jedenfalls was die Wurzeln betrifft. Auf dem Lübecker Altar sind die Baumreihen rechts und links der Kreuzigung reich bevölkert und gerade nicht unter den Wurzeln von Schweinen, außerdem wächst das Gehölz auf geklüfteten Felsen.

Links vorn neben der Hecke, die Kreuzigung und Kreuztragung trennt, liegt hingehockt ein Tier, das ich als Pudel bezeichnen möchte: Das Vorderteil ist reichgelockt, das Hinterteil glattgeschoren,<sup>130</sup> der Schwanz, wie bei heraldischen Löwen usw., durch die Beine geschlagen und über das Hinterteil gelegt.

**Abb. 12:** In der nächsten Baumgruppe, etwas unterhalb des roten Schuhs des vordersten Kriegsknechtes und nur von der Seite der Kreuztragung aus zu sehen, sitzt eingeschmiegt zwischen Fels und Baum ein Tier, mit langgezogener (etwas lädiertes) Schnauze, runden Ohren und einem Mittelscheitel, das auf die Kreuzigung schaut; am ehesten handelt es sich um einen Affen.

**Abb. 13:** Zwischen dieser Baumgruppe und der nächsten darüberliegenden kauern auf glattem Fels zwei Tiere, das vordere wohl wieder ein Pudel, der dem ersten recht ähnlich ist. Über ihm wohl ein Affe, wieder mit Mittelscheitel und einem durch die Beine gezogenen Schwanz wie die beiden Pudel auch. Das erste Tier schaut auf die Kreuztragung, das zweite eher in Richtung Kreuzigung.

„Das Mittelalter unterscheidet, der Antike folgend, 5 Arten [sc. von Affen]: 1. *ceropitheci* (Meerkatzen) mit Schwanz; 2. *cynocephali* (Paviane) mit hundartigem Kopf; 3. *sphinges* (Schimpansen) mit ausgebildeten Brüsten; 4. *satyri* (Orangs) von

angenehmen Äußeren und lebhaften Bewegungen; 5. gallitriches (bei Plinius callithrix = Pinseläffchen) mit bärtigen Gesichtern, und breiten Schwänzen“.<sup>131</sup> Gemäß dieser Einteilung wird man die beiden Tiere als ‚Paviane‘ bestimmen, doch besteht da naturgemäß keine beweisbare Eindeutigkeit.

Abb. 14: Die rechts von Bäumen und Stauden bewachsene Felsklippe ist ebenso wie die linke bevölkert. Auf einer Platte unten, etwa in der Höhe des Knies des am weitesten vorn stehenden Soldaten, hat sich ein Tier, dem Kreuz das Hinterteil zugewendet, gelagert. Da die Schwanzlosigkeit des Affen immer wieder als sein Hauptcharakteristikum hervorgehoben worden ist,<sup>132</sup> dürfte es sich um einen weiteren Affen handeln.

Abb. 15: Auf der nächsten Felsplatte, neben dem Kopf des gleichen Soldaten, sitzt im Blattwerk versteckt ein Affe, erkennbar an dem ausgeprägten Stirnwulst, der an einer Frucht nagt, die er in beiden Händen hält; diese ist wohl als Apfel zu interpretieren,<sup>133</sup> da sie für eine Nuß zu groß ist, welche häufig in Zusammenhang mit Affen gebracht wird.<sup>134</sup>

Abb. 16/17: Am oberen Ende des Felskammes, direkt am Fuß des geflochtenen Zaunes, der die Auferstehungsszene umgrenzt, und neben den Köpfen der Personen aus der dritten Reihe zwingen sich unter einem Baum hindurch zwei Affen. Ihr schwanzloses Hinterteil recken sie dem Gekreuzigten entgegen. Der obere der beiden Affen hat seinen einen Arm um die Schulter des anderen gelegt,<sup>135</sup> der untere hält in beiden Händen je eine kleine Frucht, u. U. Nüsse.

Pescatore (wie Anm. 5) weiß zu der „vermehrten Durchbildung der Einzelheiten“ auf dem Lübecker Altar nur anzugeben, daß „auch ganz besonders amüsante Tiere (...) zwischen den Bäumchen herumklettern, einige affenähnliche, andere Stacheltiere. Nicht nur ihrer Form, auch ihrer Bewegung und ihrem Treiben nach sind sie zu charakterisieren versucht“ (S. 46 mit Anm. 2). Wieso Pescatore die Hunde als ‚Stacheltiere‘ beschreibt, ist mir unerfindlich.

Der Versuch einer Deutung der Tiere dieses Altars gestaltet sich aus sachlichen und methodischen Gründen sehr viel schwieriger als bei den drei bisher behandelten Altarreliefs. Wenn ich nämlich für die Tiere des Lübecker Altars eine Deutung zu finden versuchte wie bisher auch, d. h., wenn ich die Deutungen, die ich für die Tiere des Schweriner, Anklamer und Ratzeburger Altars vorgeschlagen habe, auch für die des Lübecker fruchtbar machen wollte, dann gälte es, eine einheitliche, gemeinsame typologische Deutung von Schwein, Hund und Affe zu finden, die den bisherigen prinzipiell ähnelte.

Da der Affe in der Bibel nur an zwei parallelen Stellen vorkommt (3 Kg. 10,22; 2 Chr. 9,21), wo er neben Gold, Silber, Elfenbein und Pfauen genannt wird, die den exotischen Reichtum König Salomons verdeutlichen, ist die einschlägige Bibelexegese<sup>136</sup> für meine Frage nicht ergiebig und hilft nicht wie in den vorhergehenden Fällen weiter.

Eine typologische Deutung des Affen entfällt also, und damit auch die Möglichkeit, dem Affen mit der gleichen exegetischen Methode ‚zu Leibe zu rücken‘ wie es bei den Tieren der Altäre in Schwerin und Anklam möglich war. Wenn ich jedoch nicht die Forderung nach einer einheitlichen exegetischen Vorgehensweise erfüllen kann, so

sollte wenigstens auf einem gemeinsamen Auslegungsziel beharrt werden, um die Deutung nicht in die Beliebigkeit abgleiten zu lassen. Doch auch diese, in ihrem Anspruch bereits entscheidend reduzierte Forderung scheint mir nur einigermaßen gewaltsam erfüllt werden zu können.

Es gibt zwar einige wenige Beispiele dafür, daß der Affe so verstanden worden ist, wie ich die Schweine bzw. Eber, den Fuchs und den Hund bereits interpretiert habe:<sup>137</sup>

Vnd sind die Affen inn der Christlichen Kirchen die gleißnerische Heuchler / welche sich von aussen wie ware Christen erzeigen / aber inwendig deß Glaubens mangeln. Wie *Osiander* schreibt. *Simiæ in regno Christi sunt hypocritæ, piorum opera externè imitantes.*

*Hieronymus* in 2. cap. *Esaiæ* sagt von den Schiffen Salomonis vnd Josaphat / Dieser hab sich zum Gottlosen König zu Samaria gesellet / jener aber sich mit den Ausländischen Heydnischen Weibern vergriffen / vnd in Abgötterey gerahten / welches *Hieronymus* auff die Heyden vnd Ketzer in der Kirchen deutet / vnd bey den Affen spüre man *similitudinem rationis humanæ*, die sich wol als Menschen wollen erzeigen / aber doch da sey kein verstand vnd vernunft.

*Rabanus* sagt in *Glossa. Per Simias actus humanos imitantes, sed bestialiter viuentes significantur, qui ex gentibus ad fidem veniunt: qui fidem tenere videntur, & operibus negant.* Das ist / Die Affen sind die bekehrte Heyden / die zwar mit dem Munde rühmen jhren Glauben / aber nicht mit einem Christlichen leben an tag geben vnd beweisen.

*Chrysostomus* in der ander auslegung Matthei vom Schaffsbeltz: *Simia hominis habet membra, & per omnia hominem imitatur, nunquid propterea dicenda est homo? Sic & hæresis omnia Ecclesie habet, & imitatur mysteria, sed non sunt Ecclesie.* Affen sind die Ketzer / welche wol vermeinen den Glauben zu haben / sind aber doch nit gleubige / ob sie wol alle Geheimnis der Kirchen haben vnd brauchen / so wenig ein Aff ein Mensch ist / ob er gleich dem Menschen alles wil nachthut.

Wenn Leibbrand resümiert: „Im allgemeinen steht der Affe für den ungläubigen, ketzerischen Menschen, d. h. für den Sünder“ (S. 117), so ist daran zweierlei nicht korrekt: Nicht alle Sünder sind auch Ketzer und Häretiker, und für diese steht der Affe gerade nicht „im allgemeinen“, wenn auch Hermann Heinrich Frey (Leipzig 1595) allein auf diese sich beschränkt hat; er ist in dieser Eindimensionalität sehr untypisch, außerdem hat er ungewöhnlich wenig Belege im Vergleich mit anderen Abschnitten. Denn die hauptsächlichen Deutungen des Affen gehen nicht in diese Richtung. Da repräsentiert der Affe den Teufel, den Sünder, Laster wie *luxuria, gula, accedia, vanitas* etc. „Der Affe symbolisiert also, gerade auch in Graphik und Malerei, das Sündhafte insgesamt, die Sünder im Einzelnen und den Menschen in seiner sündigen Verkettung.“<sup>138</sup>

Ich halte es für wenig angebracht, mir ganz vereinzelte oder ganz spezifisch-kontextgebundene<sup>139</sup> Tierdeutungen herauszusuchen, deren Verbreitung nicht hinreichend gewährleistet oder gesichert ist; man muß sich vielmehr an gängige, d. h. entschlüsselbare Zeichen der Bildersprache halten, darf in der Regel nicht mit einer privaten ‚Arkansprache‘ des Künstlers rechnen (s. u. Anm. 150).

Eine zweite verbreitete Möglichkeit, die Tiere des Lübecker Altars zu deuten, möchte ich ebenfalls ausschließen: Die Erdlöcher bewohnenden Schweine sind so zu deuten wie auf den drei anderen Altären auch, da dieses auffällige und wirklichkeits-

widrige Detail ein spirituelles Verständnis herausfordert und ein solches ja auch nahe liegt (s. o.). Die Hunde und Affen dagegen würden mit der Eingangs zitierten Forschung als ‚realistische‘ und ‚natürliche‘ Hecken- und Felsbewohner zu verstehen sein, zwar ohne wirklichkeitsabbildenden Anspruch, doch auch ohne tieferen Sinn und geistige Bedeutung. Ich meine nämlich, daß alle drei Tierarten eine einheitliche Deutung umfassen muß, da sie weder durch hervorgehobene Position, besondere Attribute oder andere Merkmale so charakterisiert werden, daß eine jeweils unterschiedliche Behandlung und Deutung zu rechtfertigen wäre.

Ein weiterer methodischer Weg, den Lübecker Altar zu verstehen, wäre, ihn nicht *sub specie* der drei anderen zu betrachten, sich also auf den Standpunkt eines ‚normalen‘ Betrachters zu stellen, der die Altartafeln in Schwerin, Anklam und Ratzeburg nicht kennt. Obwohl drei der vier Altäre in einem relativ engbegrenzten Raum stehen, der eine weitergehende Kenntnis ermöglichte, so wäre eine solche Sehweise aus der Sicht des Rezipienten immerhin denkbar.

Auf diese Art und Weise wäre der Weg frei gemacht, die drei Tierarten symbolisch-allegorisch zu verstehen, gemeinsam und einheitlich oder gar je spezifisch. Man könnte sie als Verkörperungen von Teufeln verstehen, die Christus bis in den Tod verfolgten, wie z. B. das ‚Redentiner Osterspiel‘ (ed. B. Schottmann, V. 373 ff.) einem größeren Publikum sie sinnfällig vor Augen gestellt hat. Man könnte sie als ‚Personifizierungen‘ ansehen, von Lastern, wie *gula*, *luxuria*, *ira*, *invidia*, oder von lasterhaften Menschen, wie dem ungläubigen und verbitterten Longinus, den spottenden Juden, den verdorbenen Würfelspielern, die Christus nachgestellt und zu Tode gequält haben.

Auf dem linken Flügel des Aachener Altars ist die ‚Ecce Homo‘-Szene dargestellt<sup>140</sup> mit Details, die hier interessant sind: Auf der ersten Stufe der Treppe, auf der oben Christus und Pilatus stehen, sitzt ein reich gekleidetes Kind (s. Anm. 122), das die Leine eines gefesselten Affen hält, der auf der dritten Stufe sitzt und das Kind laust; oben, auf der fünften Stufe liegt noch ein weißer Hund. Den Affen deutet man an dieser Stelle als „Symbol des Satans“. Aber da man Affe, Hund und Kind in eine gemeinsame Deutung einbeziehen sollte, könnte man die Drei auch als Symbole des sündigen Menschen in drei verschiedenen Ausprägungen verstehen, die der Erlösung bedürfen und sie angesichts Christi Opfertod erwarten.

Janson versteht den gefesselten Affen auf einem ‚Ecce Homo‘-Stich Israels van Meckenem in Analogie zu Christus: „Christ and the ape may by said to have been neighbours in captivity.“<sup>141</sup> Vergleichbar damit wäre es, wenn es in dem Passionstraktat ‚Christi Leiden in einer Vision geschaut‘ anlässlich der Gefangennahme Christi heißt:<sup>142</sup>

Eynre zouch in mit den oren Als he eyn aff ader eyn doir were. Sy wurffen eme ir seile an synen hals vnd bunden eme syne hende mit eyne seile ouer eyn ander.

Für diese und wohl noch andere Bild-Erklärungen ließen sich vermutlich Belege finden, die mehr oder weniger unverbindlich und subjektiv zusammengelesen, die ei-

ne oder andere Seh- und Deutungsweise stützen könnten, die keineswegs unplausibel sein müssen, die aber kaum eindeutig für das spezifische Denkmal zu beweisen sind.

Doch aufs Ganze gesehen, widerstrebt es mir, die vier Altäre, deren Zusammengehörigkeit im Sinne der Konzeption des Meisters, des Werkstatt-Meisters oder seines Beraters offenkundig ist, auseinanderzureißen und verschiedenartigen Deutungsansätzen zu unterwerfen, und auf diese Weise die gewonnene Plausibilität der Deutung für den Schweriner und Anklamer Altar gewissermaßen zu konterkarieren.<sup>143</sup>

Eine weitere vielfach praktizierte Möglichkeit, auf methodische Weise dem hier vorliegenden Dilemma zu entgehen, könnte man darin sehen, die relative Chronologie, welche auf Pescatore zurückgeht (vgl. o. Anm.5), in eine Entwicklung des Stils des Meisters der bemalten Kreuzigungsreliefs umzubiegen. Die Kriterien sind die gleichen. Das sechste Kapitel: „Reihenfolge der Entstehung“ versieht Pescatore (wie Anm.5) verräterisch genug mit dem Untertitel „Entwicklung des Meisters in seinen Reliefs“ (S.42). Es sind ausschließlich ästhetische Kategorien – man könnte auch von Anmutungen sprechen –, unbefragte Prämissen und argumentationslos vorgetragene Werturteile wie „einheitliches Ganzes“ (S.47), „in dem erhöhten Streben nach Einheitlichkeit liegt das Fortschrittliche“ (S.45), „verfehlt Perspektive“ (S.45 Anm.1) usw., die hier zum Tragen kommen und die nicht mehr die unsrigen sein sollten. Eine Schöpferästhetik, die sich insbesondere in der organologischen Auffassung vom Kunstwerk geäußert hat, hat ihre Überzeugungskraft und Verbindlichkeit verloren, die stilistische ‚Entwicklung‘ eines Künstlers im Mittelalter zu strukturieren.

Abgesehen von dieser grundsätzlichen Frage nach der Berechtigung und Angemessenheit ästhetischer Kategorien des 19. Jahrhunderts für mittelalterliche Kunstwerke ergeben sich noch zusätzliche Probleme und Fragen, die Pescatore (wie Anm.5) Teils nur erwähnt, Teils auch diskutiert. So geht sie davon aus, daß die vier Altäre nur von der Hand eines einzigen Meisters stammen, die Annahme von „Werkstatt-Arbeit“ wird ebenso ausgeschlossen, wie die Inanspruchnahme einer „Hilfskraft“ (S.38). Fälle jedoch, bei denen man durch günstige Quellenlage den Produktionsvorgang genau zu überschauen vermag, bestätigen ein solches Werturteil nicht, denn das ist die Zuweisung an die „Persönlichkeit des Künstlers“ (Pescatore [wie Anm.5], S.46) letzten Endes doch. Für Arbeiten an dem Michaelsaltar der Trierer Pfarrkirche St. Gangolf sind zwei Meister bezahlt worden, dazu ein Knecht und weitere Handwerker. An dem Altar selbst aber ist weder ein Meisterwechsel auszumachen noch eine Zuweisung von einzelnen Figuren oder Partien an den einen oder anderen möglich, vorausgesetzt, daß beide tatsächlich Hand an den Altar gelegt haben.<sup>144</sup> Dieser in Trier aus Sandstein der Metzger Gegend gefertigte Altar mit Maßen von rund 90×180 cm<sup>145</sup> ist in der Größe den vier Altären einigermaßen vergleichbar, seine Herstellung dauerte knapp fünf Monate.<sup>146</sup> Es ist gewiß nicht richtig, von diesem Fall auf die Herstellungsdauer der vier Altäre zu schließen, es ist aber ebenso unbeweisbar, wenn Pescatore (wie Anm.5) behauptet: „die Herstellung hat sich bei ihrer minutiösen Durchführung sicherlich über eine Reihe von Jahren erstreckt“ (S.42). Die fortschreitende künstlerische Entwicklung ist ja auch ihr eigentliches Anliegen, und die nur in zwei oder drei Jahren

stattfinden zu lassen, ist nicht besonders überzeugend, sie muß daher gewissermaßen gestreckt werden. Können wir über den Zeitraum der Herstellung der vier Altäre und ihre Reihenfolge keine auch nur Wahrscheinlichkeit beanspruchende Aussage machen, so werden damit auch Generalisierungen der landläufigen, trivialen Vorstellungen von der Entwicklung vom Jugend- zum Altersstil fragwürdig, Beobachtungen sind nicht mehr eindeutig im Sinne einer kontinuierlichen Entfaltung künstlerischen Vermögens bei zunehmendem Alter interpretierbar, vorausgesetzt, daß eine Entwicklung wirklich zu konstatieren ist. Für Heinrich Laufenberg, der von um 1390 bis 1460 lebte, hat Burghart Wachinger festgestellt, „daß gerade der Haupttypus der Neujahrslieder durch mehr als zwei Jahrzehnte nur variiert und durchgespielt wird, aber nicht einer Entwicklung unterworfen ist.“ Und allgemeiner:<sup>147</sup>

Alle verschiedenen Typen sind nun bei Laufenberg im wesentlichen von Anfang an nebeneinander vorhanden. Der seltene Glücksfall einer chronologisch geordneten Handschrift verhilft hier im wesentlichen nur zu der ernüchternden Erkenntnis, daß sich Laufenberg's Dichtung im Lauf von dreißig Jahren nur in untergeordneten Merkmalen gewandelt hat. Als Anzeichen einer ‚Entwicklung‘ bemerkenswert scheint mir bei den hier behandelten Typen vorerst lediglich, daß die Lieder mit kühner, experimentell wirkender Sprach- und Zitatmontage (...) erst spät, zwischen 1438 und 1443, anzusetzen sind.

Philologische Experimente, aus den Liedercorpora der mittelhochdeutschen Minnesänger chronologisch geordnete, biographisch bestimmte Zyklen, ja ‚Liebesromane‘ zu konstruieren, gelten sämtlich als gescheitert und im Grundsatz mißglückt;<sup>148</sup> und mit den Zyklen sind auch die Merkmale stilistischer Entwicklungen der Dichter hinfällig. In der Charakterisierung der dichterischen Entwicklung Reinmars: „Sie zeigt ein beständiges Wachsen der Kunst, Gedanken und Empfindungen in sprachlich vollkommener Form zu variieren, einem Thema stets neue Wirkungen abzugewinnen und in den Rahmen des einzelnen Liedes immer mehr Motive ungezwungen hineinzukomponieren“, stimmt Carl von Kraus in erstaunlicher Weise mit der *Pescatores* ‚unseres‘ Meisters überein.

Außerdem müssen wir uns eingestehen, daß wir über das Lebensalter des Meisters nichts wissen. Es ist zwar nicht ohne Bedeutung, ob er die vier Reliefs als junger Mann, unfertig, aber noch offen für Einflüsse, experimentierfreudiger vielleicht als ein Älterer oder ob er die Altäre nach fertigen Schemata und festgelegten Vorstellungen gearbeitet hat. Daß jedoch wachsende künstlerische Qualität mit höherem Alter Hand in Hand geht, ist eine durchaus unbewiesene These,<sup>149</sup> denn auch umgekehrte ‚Entwicklungen‘ sind hinreichend bezeugt.

Um nun aus dem Gesagten für den hier zur Debatte stehenden Fall die Schlußfolgerung zu ziehen: Ich halte es nicht für gerechtfertigt, die Schwierigkeiten, die die Tiere des Lübecker Altars dem Verständnis entgegensetzen, dadurch aus dem Wege zu räumen, daß ich auf Grund der Tierwelt und ihrer Deutbarkeit eine neue Reihenfolge der Altäre festlegte, wobei ich die Kategorie der stilistischen Vervollkommnung durch die der spirituellen Stimmigkeit mit fortschreitender Kompliziertheit ersetzte.

Ich ginge im Prinzip nicht viel anders vor als die von mir kritisierte Pescatore (wie Anm. 5), wenn ich z.B. für die folgende relative Chronologie plädierte: Am Anfang steht der Lübecker Altar mit seiner ungeordneten Tierwelt. Der Meister hat diese Ausschmückung der Landschaft aus der zeitgenössischen Kunst übernommen, dabei aber seinen ersten Versuch gemacht, den Naturdetails einen spirituellen Sinn zu geben, nämlich bei den Schweinen bzw. Ebern in den Höhlen; denn dieses Faktum bleibt eine erklärungsbedürftige Besonderheit. Hunde und Affen dagegen sind noch ganz traditioneller ornamentaler Staffage ohne eigene Bedeutung verpflichtet, wie sie auch Randall (wie Anm. 17), S. 50 belegt. Es ist ein erster, noch unausgeglichener Versuch des jungen Meisters, die Tiere als Zeichen im Buch der Natur umzuinterpretieren, der nur im Ansatz erfolgreich war, insgesamt aber als zwiespältig und nicht überzeugend zu beurteilen ist. Auf diesen geglückten Teil erster Bemühung um Spiritualisierung der Natur wird die Vielfalt beim Ratzeburger Altar radikal vereinfacht, nur der einzige Sinnträger des Lübecker Altars wird beibehalten, sogar etwa an gleicher Position. Auf dieser Grundlage baut der Meister auf und findet zwei Modelle, nach denen er verfahren kann, um aus dem Ornament Bedeutungsträger zu entwickeln, um aus Bestandteilen der Natur Zeichen des ‚Buches der Natur‘ zu machen. Noch verhältnismäßig einfach wurde auf dem Anklamer Relief eine Bibelstelle ins Bild gesetzt, nicht zuletzt durch neue Positionen der Tiere verdeutlicht. Fortgeschrittener, komplizierter, weil gelehrter, erfahrener und geübter verfährt der gealterte Meister bei dem Schweriner Altar, da bei ihm verschiedene Bibelstellen die *signa* Eber und Fuchs liefern, die erst die gemeinsame Auslegung, wie sie in exegetischer Literatur und in der Dichtung belegt ist, zu einer spirituellen Einheit zusammenschließt.

Ich könnte aber auch den Ratzeburger Altar ans Ende der Stilentwicklung setzen: Reduktion aufs eindeutig Identifizierbare und Wesentliche, Stilisierung aufs Einfache als Zeichen des Altersstils!

Da die vier Altäre in irgendeiner Reihenfolge entstanden sein werden, könnte es sich in der Tat so verhalten haben, wie ich es eben hypothetisch in den Raum gestellt habe. Doch halte ich einen derartigen Argumentationsgang von zu vielen unbeweisbaren, nicht beschreib- und bewertbaren Prämissen belastet, so daß man das Prinzip der gedanklich-stilistischen Entwicklung als Grundlage einer auch nur relativen Chronologie für Werke des Mittelalters bei Seite lassen sollte.

Ehrlicher scheint es mir zu sein, es bei einem *non liquet* zu belassen, und selbst eine Entscheidung für eine der erstgenannten Lösungen wäre trotz aller Risiken noch das kleinere Übel: Die nicht wenig gewaltsame Abtrennung des Lübecker Altars von den übrigen dreien, die immerhin mit einem Hinweis auf den *modus recipiendi* gerechtfertigt werden könnte; oder die Zusammenschau aller vier Altäre, allerdings ohne hinreichend überzeugende Parallelen in der Literatur in Bezug auf die Lübecker Tafel, dafür aber im Vertrauen darauf, daß typologische und allegorische Deutungen, da sie ja auf vergleichbaren Denkformen beruhen und aufbauen, im Spätmittelalter doch auch ineinander übergegangen sein könnten und nicht so streng unterschieden wären, wie oben angenommen worden ist.

Einerseits sollte der Zwang zum eindeutigen, klar konturierten und greifbaren Ergebnis nicht so stark werden, daß er Vermutbares zum Bewiesenen und Mögliches zum Tatsächlichen werden läßt, andererseits aber sollte die für uns heute nicht mehr komplikationslos zu verstehende Bildersprache mittelalterlicher Kunstwerke nicht dazu verleiten, in diesem Tatbestand mehr zu sehen als die Begrenztheit unseres heutigen Wissens, wenn ich einmal davon absehe, daß Kunstwerke stets einen Rest von Unerklärlichen behalten. Vielfältige Bemühungen, Fragen, Antworten und Ergebnisse hinsichtlich eines Werkes sind noch lange kein Beweis dafür, daß alle gleichermaßen richtig sind, daß diese Vieldeutigkeit im Kunstwerk angelegt ist, und diese jene widerspiegeln.<sup>150</sup> Unsere Aporien soll man nicht in die Werke der Vergangenheit transponieren, sondern bei uns belassen, wo sie ihren ‚Sitz im Leben‘ haben.

Die Möglichkeiten geistlicher Interpretation von Tieren auf mittelalterlichen Kunstwerken sind hinreichend genau definiert, zureichend fest umrissen und an klar formulierte Bedingungen geknüpft. Die Grenzen spiritueller Sinngebung von Tieren auf mittelalterlichen Kunstwerken sind enger gezogen, höher und anspruchsvoller angesetzt, als man es meist in der Praxis wahr haben will. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, Deutobold, Symbolizetti, Allegorowitsch und Mystifizinsky das Handwerk in etwas erschwert zu haben.

## Anhang

Zum Vergleich will ich einige Passionsdarstellungen hier aufführen, obwohl sie meist nach den vier Sandsteinreliefs liegen. Den Belegen kann man entnehmen, daß Hunde öfters zur Verspottung Christi, zu ‚Ecce homo‘, zur Kreuztragung etc. gehören als zur Kreuzigung selbst.

1. Die bereits von Pescatore genannte Darstellung Konrads von Soest, Kreuzigung. Das Mittelbild des Hochaltars der Stadtkirche in Nieder-Wildungen ist abgebildet von Carl Georg Heise, Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg, Leipzig 1918, Abb.12, vgl. Pieper (wie Anm.6), Abb.22; Roth (wie Anm.12), Abb.5: vor der Gruppe der Juden 3 Hunde.
2. Meister von Schöppingen, Kreuzigung. Mitteltafel des Passionsaltars der Wiesen-Kirche zu Soest, s. Heise, Abb.27: 2 Hunde vor dem kreuztragenden Christus; vgl. Alfred Rohde, Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung im ausgehenden deutschen Mittelalter (Schöpfung. Beitr. z. einer Weltgesch. religiöser Kunst 10), Berlin 1926, Abb.12.
3. Passionsaltar in Wismar, Neue Marienkirche, ehemals St. Georgenkirche, s. Zaske (wie Anm.9), Abb.152: 1 Hund zu Füßen des Centurio.
4. Zu Derick Baegert s. o. mit Anm.13.
5. Hans Raphon, Kreuzigungsaltar, Halberstadt, Dommuseum, 1 Hund, der sein Geschäft verrichtet, im Vordergrund vor den Juden, s. Zaske (wie Anm.9), Abb.156; Hans Georg Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen, München 1974, S.300–305, hier S.302. Ebd., S.542–552 Hans Raphon, Dreizehn Tafeln eines Passionsaltars, auf der Kreuzigungstafel sitzt auf der Seite der Juden ganz vorne in der Ecke ein Hund.
6. Conrad Laib, Kreuzigung, vor einem Ritter 1 Hund, s. Roth (wie Anm.12), Abb.7.
7. Meister Franke, Kalvarienberg, 1 Hund, s. Pieper (wie Anm.6), Abb.25 [Fragment].
8. Johann Koerbecke, Kreuztragung des Langenhorster Altars, 1 Hund, s. Pieper (wie Anm.6), Abb.36.

9. Kalvarienberg des Färberaltars, Erfurt, Barfüßerkirche, 3 Hunde vor den Juden, s. Werner Kloos, Die Erfurter Tafelmalerei von 1350–1470. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Mitteldeutschlands (Forschgn. z. dt. Kunstgesch. 13), Berlin 1935, Abb. 37. Ebd., Abb. 30 Kreuzigung, linker Flügel vom Einhornaltar, Erfurt, Dom, im Vordergrund ein Hund der zu dem stark zurückgesetzten Kreuz Christi hinaufblickt und der zu denen gehört, die um Christi ‚Rock‘ würfeln und streiten.
10. Martin Schongauer, Die große Kreuztragung, 2 Hunde, s. Marianne Bernhard, Martin Schongauer und sein Kreis. Druckgraphik. Handzeichnungen, München 1980, S. 47; vgl. Israel van Meckenems gegenseitige Kopie, ebd., S. 326.
11. Martin Schongauer, Ecce Homo, 1 Hund vor den Stufen liegend, s. Bernhard, S. 64.
12. Lüneburg, Goldene Tafel, um 1418, Kreuzigung, 1 Hund direkt vor dem Kreuz Christi stehend, aber dem Kreuz abgewandt, s. Horst Appuhn, Meisterwerke der niedersächsischen Kunst des Mittelalters, Bad Honnef 1963, Abb. S. 125.
13. Jörg Ratgeb, Herrenberger Altar, Kreuzigung. Bei der Kreuztragung 1 Hund im Hintergrund. Im Vordergrund Kreuzigung, am Boden Eidechse, Käfer, Hirschkäfer, Amsel (?), Rebhuhn, Meise (Papagei?), s. Wilhelm Fraenger, Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg, Dresden <sup>2</sup>1980, Abb. 90–92.
14. Meister der hl. Sippe, Darstellung im Tempel. Im Vordergrund 1 Hund mit Löwenmähne und glatt geschorenem Hinterteil, der Schwanz durch die Beine geschlagen wie beim heraldischen Löwen, s. Pieper (wie Anm. 6), Abb. 3 – ganz wie der eine Hund auf dem Zirkelbrüderaltar in Lübeck.
15. Hans Hesse, Hochaltar der Stiftskirche zu Ebersdorf, Christus vor Pilatus, 2 Hunde; Verspottung und Dornenkrönung, 2 Hunde; Pilatus wäscht sich die Hände, 1 Hund; s. Ingo Sandner, Hans Hesse. Ein Maler der Spätgotik in Sachsen, Dresden 1983, Abb. 24, 31, 33, Abb. 27, 28 die Vorlagen aus Lucas Cranachs d. Ä. Holzschnittzyklus von 1509.
16. Jaromír Homolka, Majster Pavol z Levoče (Meister Paul von Leutschau), Bratislava 1973, Abb. 75 Geißelung (ein Häscher sitzt angelehnt an einen Hund); 79 (Dornenkrönung und Verspottung, 2 Hunde knurren sich an); 84 (Detail); 94 Christus vor Pilatus (1 Hund); 101 Kreuztragung (1 Hund bellt Christus an), 106 (Detail). Die Vorlagen waren wie bei Nr. 15 Cranachs ‚Passionsholzschnitte‘ (s. S. 50).
17. Salzwedel, Marienkirche, Mittelstück des Passionsaltars, um 1510, ein Hund schnuppert an den Knochen der ‚Schädelstätte‘, s. Pia Roland, Kirchen in Salzwedel (Das christliche Denkmal 131/132), Berlin 1987, S. 28 f.
18. Xanten, St. Viktor-Dom, Märtyreraltar, Antwerpen 1525; linke Seite, 1 Flügel: Dornenkrönung und Verspottung, im Vordergrund allein und herausgehoben ein liegender Hund.
19. Kalkar, St. Nicolai-Kirche, Hochaltar; linker Seitenflügel, Innenseite: Vorführung Christi vor Pilatus, in der Mitte im Vordergrund hockt sehr markant ein Hund, s. Guido de Werd, Die St. Nicolaikirche zu Kalkar, München <sup>2</sup>1986, Abb. 11, 20.
20. Der Aachener Altar, Mittelteil: Volkreicher Kalvarienberg, s. Ernst Günther Grimme, Der Aachener Domschatz, Aachener Kunstblätter 42 (1972), Abb. 155, Nr. 128, S. 131–133, hier S. 132: Im Vordergrund ziemlich in der Bildmitte „unterhalb des Kreuzes ein Hund, der sich gegen den Stich einer Wespe wehrt, sowie ein Totenschädel, auf dem ein Schmetterling sitzt – ein memento mori“.
21. ‚Ecce homo‘ vom Meister der Guhrauer Passion, 1513, unter Christus ein Pudel, der sein Vorderteil auf die erste Stufe des Thrones lehnt, s. Anna Ziomecka, Ślaskie malarstwo gotyckie. Muzeum narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1986, Nr. 30, S. 83 f. [jeweils polnischer und deutscher beschreibender Text].
22. Kreuzigung in dem Pariser Stundenbuch aus der Werkstatt des Gillet Hardouyn aus dem Jahre 1510, Faksimile-Ausgabe mit einer Einleitung von Csaba Csapodi, Budapest 1985, fol. 25; allerdings findet sich eine ähnlich hervorgehobene Stellung eines Hundes auch

fol. 56v, wo die ‚Gefräßigkeit‘ dargestellt wird. Hier paßt der Hund zur Szenerie und deren Bedeutung im Gegensatz zu fol. 33, der Anbetung der Drei Könige, auf der der Hund im Vordergrund kaum eine geistige Bedeutung hat.

23. Hans Brüggemann, Bordesolmer Altar, Handwaschung: Vor Pilatus liegt auf der ersten Stufe des Thrones ein Pudel zu Füßen des Richters, s. Horst Appuhn, *Der Bordesolmer Altar und die anderen Werke von Hans Brüggemann, Königstein/Ts. 1983, Abb. S. 9.*
24. Meister des Aachener Altars (ca. 1480–1520): Auf der Mitteltafel Kreuzigung mit volkreischem Kalvarienberg; hinter dem Kreuzesbalken steht ein großer weißer Hund, s. Walker Art Gallery. *Foreign Schools. Catalogue. Plates, Liverpool 1966, Abb. S. 130.*
25. Hans Memlings Lübecker Altarschrein, linker Flügel: Kreuztragung, im Vordergrund neben einem tänzelnden Schergen ein Hund, s. Wittstock (wie Anm. 8), S. 137, Nr. 86.
26. Nachfolger des Schottenmeisters, Kreuzigung Christi, um 1485, St. Florian (O. Ö.), Stiftskirche, vor dem Kreuz, auf der Seite der Juden sitzt ein Hund, den Blick von Christus abgewandt, s. *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters (wie u.)*, Abb. 42.
27. Meister der Veitslegende, Christus vor Kaiphas, um 1480, Wien, Österr. Galerie, zu Füßen eines Schergen, der Christus festhält, ein Hund, ein weiterer auf der Stufe des Priesterthrons neben dem Teppich, s. *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters (wie u.)*, Abb. 47.
28. Albrecht Altdorfer, Sebastiansaltar, Handwaschung Pilati, 1509, St. Florian (O. Ö.), Stiftsgalerie, neben dem sitzenden Pilatus im Vordergrund hat ein Hund sich gelagert, s. *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters (wie u.)*, Abb. 49; vgl. S. 63.
29. Kalvarienberg in St. Sebald, Nürnberg 1430/40, im Vordergrund auf der Seite der Juden ein Hund, der zum Kreuz gewendet ist, s. Herbert Paulus, *Die ikonographischen Besonderheiten in der spätmittelalterlichen Passionsdarstellung Frankens. Eine Untersuchung hinsichtlich der Wechselbeziehungen zwischen Tafelmalerei und zeitgenössischer geistlicher Literatur (Predigt, Andachtslied und Gebet), Würzburg 1952, Abb. VIII.*
30. Der Meister des Halepagen-Altars (Wilm Dedeke), Passionsaltar, ganz im Vordergrund vor einem Juden ein Pudel, s. Gmelin, S. 204–213, hier s. 206.
31. Meister der Braunschweiger Sippentafeln, um 1520, Kreuzigung, auf der Seite der Juden ganz vorne in der Ecke ein Hund mit einem Knochen, s. Gmelin, S. 417–420, hier S. 418.
32. Meister des Sinziger Kalvarienberges, Sinzig, St. Peter, Kalvarienberg, neben Maria ein Hund, der auf eine Kinnlade blickt, s. Hans Martin Schmidt, *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln (Beitr. zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland 22), Düsseldorf 1978, Abb. 177.*
33. Schlettstadt, Humanistenbibliothek, Eingangshalle, Meister des Maltesterkreuzes Wilhelm Stetter, †1552, ‚Ecce Homo‘ 1547: Auf der Stufe, die zu Christus und Pilatus emporführt, steht ein weißer Hund direkt zu Christi Füßen und blickt ihn an.
34. Meister der Ursula-Legende, Kreuzigung Christi, um 1480, s. Frank Günter Zehnder, *Katalog der altkölnner Malerei (Kataloge des Waltraf-Richartz-Museums 11), Köln 1990, Nr. 473, S. 370 ff, Abb. 255.* Der Hund steht ganz vorn rechts und schnüffelt an einem Totenkopf. Die dreifache Deutung des Hundes: „hier vielleicht ein Symbol der Anfechtung des Bösen, ein Zeichen der Hölle und Pendant der Verdammnis“ (S. 372) ist zwar phantasiereich, aber dennoch kaum belegbar und somit nicht überzeugend.  
Vgl. generell zum Vorkommen von Hunden auf Passionsdarstellungen Georg Wacha, *Tiere und Tierhaltung in der Stadt sowie im Wohnbereich des spätmittelalterlichen Menschen und ihre Darstellung in der bildenden Kunst*, in: *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters*, WSB 325 (Veröffentlichungen des Inst. f. mal. Realienkunde Österreichs 2), Wien <sup>2</sup>1980, S. 229–260, hier S. 232 f. mit Abb. 133, wo aber ‚Symbolik‘ nur vermutet, nicht belegt wird. Peter Dinzelsbacher, *Judastraditionen (Raabser Märchen-Reihe 2), Wien 1977, weist S. 31 darauf hin, daß beim Abendmahl des öfteren ein Hund oder eine Katze Judas zugeordnet seien, womit eine negative Charakterisierung angestrebt sein dürfte.*

## Anmerkungen

- 1 S. Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe Bd. VIII: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L. A. v. Arnim und Clemens Brentano Teil III, hrsg. v. Heinz Rölleke, Stuttgart 1977, S.264 ‚Abendgebet‘: „Abends wenn ich schlafen geh, vierzehn Engel bei mir stehn ...“. Vgl. ebd. Bd.IX,3, S.474 Röllekes Kommentar zu diesem Lied.
- 2 S. Friedrich Gorissen, Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar, Berlin 1973, S.1032–1039.
- 3 S. z. B. Achim Masser, Das Evangelium Nicodemi und das mittelalterliche Spiel, ZfdPh 107 (1988), S.48–66, bes. S.54f. Zum ‚Griff ans Handgelenk‘ vgl. RByzK II, 940–944 v. Walter Loeschke.
- 4 S. die Très Riches Heures des Jean Duc de Berry im Musée Condé Chantilly, Faksimile München <sup>2</sup>1974, fol.108r, Nr.91. Beide Darstellungen gehen zurück auf die ‚Visio Tnugdali‘; vgl. Tondolus der Ritter, hrsg. v. Nigel F. Palmer (WPD 13), München 1980, Z. 785 ff.
- 5 S. Anni Pescatore, Der Meister der bemalten Kreuzigungsreliefs. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Plastik im 15. Jahrhundert (Stud. z. dt. Kunstgesch. 206), Straßburg 1918, S.42–50. Walter Paatz, Die lübeckische Steinskulptur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Veröffentlgn. z. Gesch. der Freien und Hansestadt Lübeck 9), Lübeck 1929, S.19 bekräftigt ausdrücklich diese relative Chronologie.
- 6 S. Paul Pieper, Das Westfälische in Malerei und Plastik (Der Raum Westfalen Bd.IV: Wessenzüge seiner Kultur, Teil 3), Münster/W. 1964, S.144.
- 7 S. Paatz (wie Anm.5), S.17.
- 8 S. Jürgen Wittstock, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck: Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Die Sammlung im St.-Annemuseum (Lübecker Museumskataloge 1), Lübeck 1981, S.25.
- 9 S. Nikolaus und Rosemarie Zaske, Kunst in Hansestädten, Leipzig 1985, S.166.
- 10 S. z. B. den Sammelband Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert, hrsg. v. W. Prinz/A. Beyer, Weinheim 1987; Reindert Falkenburg, Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life, Amsterdam/Philadelphia 1988.
- 11 S. meine Aufsätze: Der Hund, der Eidechsen, Schlangen und Kröten verbellt. Zum Treppeaufgang der Kanzel im Wiener Stephansdom, Wiener Jb. f. Kunstgesch. 38 (1985), S.115–132 und: Gab es im Mittelalter Fabelwesen, Wirkendes Wort 38 (1988), S.156–171. Wenn auch recht apodiktisch geraten, so sind die Bemerkungen grundsätzlicher Art von Gustav Roethe, Die Gedichte Reinmars von Zweter, Leipzig 1887, Nachdruck: Amsterdam 1967, S.282f. immer noch sehr beachtenswert.
- 12 S. als besonders eindrucksvolles Beispiel Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting (Icon Editions 2), New York 1971, Kap. V: Reality and Symbol in Early Flemish Painting: „Spiritualia sub metaphoricis corporalium“ (vgl. dazu S.142). S. auch Herard Spilling, Die Visio Tnugdali. Eigenart und Stellung in der mittelalterlichen Visionsliteratur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts (Münchener Beitr. z. Mediävistik und Renaissanceforschung 21), München 1975, S.209f.; Elisabeth Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters (Philolog. Stud. und Quellen 2), Berlin <sup>2</sup>1967, S.132ff.; Aloys Butzmann, Bild und Frömmigkeit im 15. Jahrhundert. Der Sakramentsaltar von Dieric Bouts in der St.-Peters-Kirche zu Löwen, Paderborn 1990, cap. II,10 ‚Disguised symbolism auf der Mitteltafel‘, S.65–120. Kenntnisarm und unbefriedigend ist z. B. Peter Jezler, Tierdarstellungen, Auftraggeber und Bildbetrachter, Unsere Kunstdenkmäler 40 (1989), S.366–383, der von den Implikationen seines Themas keine Ahnung zu erkennen gibt.

- 13 S. Elisabeth-Maria Baxhenrich-Hartmann, *Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund. Studien zur Kunst- und Dominikanergeschichte Dortmunds in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Monographien zur Gesch. Dortmunds und der Grafschaft Mark 8), Dortmund 1984, S. 85 f; die sexuelle Handlung des Affen hat die Verfasserin nicht erwähnt, vgl. zu ihr Leibbrandt (wie Anm. 49), S. 120 f. Zu den Hasen vgl. das wenig erfreuliche Buch von C. A. Wertheim Aymès/P. van Schilfgaarde, *De Symboliek van Haas en Anjer vanaf de oudste Beschavingen tot op heden*, Wassenaar 1972, bes. S. 79 ff. Auf dem ehemaligen Heiligentaler Altar in der Lüneburger Nikolaikirche finden sich bei der Verurteilung des Hl. Andreas im Vordergrund Hund und Affe beieinander, s. Heise (wie Anm. 113), S. 98 ff.
- 14 S. N. und R. Zaske (wie Anm. 9), Abb. 83,84.
- 15 S. Pia Wilhelm, *Kloster Wienhausen. Bd. III: Die Bildteppiche, Wienhausen o. J.*, S. 44 f. der Elisabeth-Teppich, S. 26 f. der Jagd-Teppich I; Horst Appuhn, *Kloster Wienhausen, Wienhausen 1986*, Abb. 49.
- 16 S. Ronald Michael Schmidt, *Die Handschriftenillustrationen des ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach*, Wiesbaden 1985, Bildbd. S. 34, 37. Fol. 102r: ein Hirsch trinkt Wasser an einem See.
- 17 S. Gorissen (wie Anm. 2), S. 857 ff.; Lilian M. C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley/Los Angeles 1966; allerdings ist es an Hand der Abb. kaum möglich, der Frage nach Text-Bild-Beziehungen nachzugehen.
- 18 Auch Pescatore (wie Anm. 5) hat S. 118 Anm. 4 darauf hingewiesen.
- 19 Darauf rekurriert Pescatore (wie Anm. 5) mehrfach, s. S. 10, 37 f., 42, 46.
- 20 Vgl. Anm. 11 und die ganz unzulänglichen Deutungen von Walter Hirschberg, *Frosch und Kröte in Mythos und Brauch*, Wien/Köln/Graz 1988, S. 123 f., und Adolf Reinle, *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, S. 46; in beiden Büchern ist nicht einmal der Sachverhalt korrekt beschrieben. Vgl. Peter Schmidt, *Aby M. Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke* (Gratia 20), Bamberg 1989, insbesondere S. 37 ff., wo er u. a. auch dem Vorwurf begegnet, der der Ikonographie immer wieder mit mehr oder weniger Recht gemacht wird, nämlich dem der Willkürlichkeit (S. 45 f.). Weniger ergiebig ist Siegfried K. Lang, *Die geisteswissenschaftliche, ikonographisch-ikonologische und strukturalistische Methode der Bildbetrachtung* (Schriftenreihe der Hochschule f. Bildende Künste Braunschweig 1), Braunschweig o. J. [1982].
- 21 S. LCI III, 339; vgl. o. Anm. 103.
- 22 S. Roth (wie Anm. 12), S. 88; vgl. u. Anm. 29. Antonio Vivarini (1415–1476/84) *Leben-Jesu-Altartafel mit der zitierten Kreuzigung befindet sich in Venedig, Ca' d' Oro. Je 2 mal 3 Bilder sind in zwei Zeilen um die Mittelafel mit der Kreuzigung auf volkreichem Kalvarienberg angeordnet. Vgl. u. Anm. 111.*
- 23 All die genannten methodischen Probleme findet man bereits vorbildlich dargestellt bei Émile Mâle, *Die Gotik. Kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich*, Stuttgart/Zürich 1986, S. 53 ff. ‚Der Spiegel der Natur‘ (Erstausgabe 1898).
- 24 S. Kurt Ruh, *Zur Theologie des mittelalterlichen Passionstrakts*, *Theol. Zs. d. theolog. Fakultät der Universität Basel* 6 (1950), S. 17–39. Für die Auswirkungen des typologischen Psalmenverständnisses auf die bildende Kunst vgl. die immer noch lesenswerte und anregende Dissertation von Adolph Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des 12. Jahrhunderts*, Berlin 1895, die in ihrer methodischen Reflektiertheit und ihren sachlichen Kenntnissen heutzutage nur viel zu wenig beachtet wird.
- 25 Frederick P. Pickering, *Das gotische Christusbild. Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen*, *Euphorion* 47 (1953), S. 16–37. Vgl. Roth (wie Anm. 12), S. 132 f.; Alpers (wie Anm. 29), S. 46 f.

- 26 Vgl. z. B. Ernst Englisch, *Deutsche Predigten als Vermittler zwischen Gelehrtenkultur und Volkskultur*, in: *Volkskultur des europäischen Spätmittelalters*, hrsg. v. P. Dinzelsbacher/H.-D. Mück (Böblinger Forum 1), Stuttgart 1987, S. 147–158; vgl. ebd., S. 159–175 Ute Monika Schwob, *Formen der Laienfrömmigkeit im spätmittelalterlichen Brixen*; Hartmut Bookmann, *Wort und Bild in der Frömmigkeit des späteren Mittelalters*, in: *Pirkheimer Jb.* 1 (1985), S. 9–40. Auf einen recht aufschlußreichen gegenteiligen Fall habe ich Beitr. 109 (1987), S. 140 aufmerksam gemacht.
- 27 S. Hartmut Hofer, *Typologie im Mittelalter. Zur Übertragbarkeit typologischer Interpretation auf weltliche Dichtung* (GAG 54), Göppingen 1971, S. 113, insgesamt S. 110–117.
- 28 Vgl. Hilbert Weddige, *Einführung in die germanistische Mediävistik*, München 1987, S. 82f. Vgl. auch den von Volker Bohn hrsg. *Sammelband Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik* (es 1451, N. F. 451), Frankfurt 1988; die Ausweitung des Begriffs ‚Typologie‘ auf jegliche Art figuraler Beziehungen, die in manchen Beiträgen gehandhabt wird, halte ich nicht für nützlich. Ungemein anregend sind die Ausführungen zur Typologie von Wolfgang Kemp, *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987, S. 56 ff.; und immer noch sehr beachtlich die von Herbert Grundmann, *Studien über Joachim von Fiore. Mit einem Vorwort zum Neudruck*, Darmstadt 1975, S. 33–40, S. 199–207.
- 29 Vgl. Christoph Gerhardt, *Die Metamorphosen des Pelikans* (Trier. Stud. z. Lit. 1), Frankfurt a. M./Bern 1979, S. 113–115; Jürgen W. Einhorn, *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters* (MMS 13), München 1976, S. 50, 103; Klaus Alpers, *Untersuchungen zum griechischen Physiologus und den Kyraniden*, in: *Vestigia Bibliae. Jb. d. Dt. Bibel-Archivs Hamburg* 6 (1984), S. 13–87, bes. S. 42 ff.; Grenzmann (wie Anm. 71), S. 183; Johannes Kibelka, *der ware meister. Denkstile und Bauformen in der Dichtung Heinrichs von Mügeln* (Philolog. Stud. und Quellen 13), Berlin 1963, S. 261 ff., bes. S. 265 f. Zum Nebeneinander von Typen des AT (Jonas, Simson, Sohn der Witwe von Sarepta), des NT (Jüngling von Naim) und aus der Natur (Löwe) beispielsweise zum Antitypus Auferstehung s. Renate Kroos, *Drei niedersächsische Bildhandschriften des 13. Jahrhunderts in Wien* (Abh. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen. Phil.-hist. Kl. 3. F. 56), Göttingen 1964, S. 72–74; Barbara Klössel-Luckhardt, *Studien zur Bildausstattung des Goslarer Evangeliars*, Greven 1983, S. 64–68, 103–107; Lucy Freeman Sandler, *The Peterborough Psalter in Brussels and Other Fenland Manuscripts*, London 1974, Abb. 50 mit S. 115; Elisabeth Soltész, *Das Corvinus Graduale. Einleitung und Bildbeschreibung*, Hanau 1982, S. 58. Vgl. insgesamt die Typologie in der Helmarshausener Buchmalerei, oder die ‚Concordantiae caritatis‘ des Ulrich von Lilienfeld.
- 30 S. Wolfgang Fleischer, *Untersuchungen zur Palmbaumallegorie im Mittelalter* (Münchner German. Beitr. 20), München 1976; VL 2VII, 277–287; eine gewisse Verwandtschaft zum ‚Palmbaumtraktat‘ findet sich in einem ‚Klopfan-Spruch‘, s. Codex Weimar Q 565, bearb. v. Elisabeth Kully (Dt. Sammelhss. des späten Mittelalters. Bibliotheca Germanica 25), Bern/München 1982, S. 162–167, der in der Übersicht des VL fehlt.
- 31 S. Nigel Harris, *The Latin and German ‚Etymachia‘. Introduction, Edition and Commentary*, Diss. phil. Oxford 1988. Ich danke dem Verf., daß er mir seine noch unveröffentlichte Arbeit zugänglich gemacht hat. Anklänge an den ‚Etymachietraktat‘ finden sich in den Fresken zu Leutschau und deren Versen, s. Gerhard Eis/Rainer Rudolf, *Altdeutsches Schrifttum im Nordkarpatenraum* (Veröffentlgn. d. Südostdt. Kulturwerks. Reihe B 12), München 1960, S. 71–74; Daniela Hammer-Tugendhat, *Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien* (Theorie und Gesch. d. Lit. und d. schönen Künste 58), München 1981, S. 14 f. Vgl. auch Stephan Cosacchi, *Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim am Glan 1965, S. 450 zu einer Serie von sieben Lastertieren, in der das Schwein für die *gula* steht.

- 32 S. Paul Vandenbroeck, *Bubo significans*. Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in der niederländischen und deutschen Bildardarstellung und bei Jheronimus Bosch. I, in: Koninklijk Museum vor schoone Kunsten Antwerpen, Jb. 1985, S. 19–135; Herbert Friedmann, *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art* (The Bollingen Series 7), Washington 1946. Vgl. Brunson Yapp, *Birds in Medieval Manuscripts*, London 1981; Gertrud Roth-Bojadzhiev, *Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerie*, Köln/Wien 1985, ein Buch, vor dessen Text nur in aller Form gewarnt werden kann.
- 33 S. Karl Löber, *Agaleia*. Erscheinung und Bedeutung der Akelei in der mittelalterlichen Kunst, Köln/Wien 1988, S. 199 ff. ‚Typologie und Allegorien‘; vgl. Lottlisa Behling, *Zur Morphologie und Sinndeutung kunstgeschichtlicher Phänomene*. Beiträge zur Kunstwissenschaft, Köln/Wien 1975.
- 34 S. Georg Dehio. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Die Bezirke Neubrandenburg, Rostock, Schwerin*, bearbeitet von der Arbeitsstelle für Kunstgeschichte, Berlin 1968, S. 12; ebenso wird datiert in: *Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR: Bezirk Neubrandenburg*, bearbeitet von einem Kollektiv der Arbeitsstelle Schwerin, Gesamtedaktion Heinrich Trost, Berlin 1982, S. 52 (mit Abb.); außerdem wird die Tafel als „Arbeit von vorzüglicher Qualität“ bewertet. Ein besonders prominentes Beispiel für die „Grenzen stilkritischer Datierungsmethoden“ bietet die Neudatierung des Kreuzes aus St. Georg auf Grund einer holztechnischen Untersuchung, s. Ulrike Bergmann, *Schnütgen-Museum. Die Holzkulpturen des Mittelalters (1000–1400)*, Köln 1989, S. 126 ff. Aber auch in der Germanistik führen Datierungen, die allein mit Hilfe stilistischer Beobachtungen und deren Einordnung in allgemeine literaturgeschichtliche Zusammenhänge vorgenommen sind, zu überaus befremdlichen ‚Klaffungen‘, nicht nur von Jahren und Jahrzehnten, sondern von Jahrhunderten: Vgl. z. B. eine ‚Christophoruslegende‘ (VL <sup>2</sup>I, 1232 ff.), eine Legende der ‚Margareta von Antiochien‘ (VL <sup>2</sup>V, 1243, VI) oder ‚Die Maze‘ (VL <sup>2</sup>VI, 249).
- 35 S. Dehio (wie Anm. 34), S. 358. Vgl. Friedrich Schlie, *Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogthums Mecklenburg-Schwerin*. Bd. II: *Die Amtsgerichtsbezirke Wismar, Grevesmühlen, Rehna, Gadebusch und Schwerin*, Schwerin <sup>2</sup>1899, S. 552: „zwischen 1430 und 1440 entstanden“; Adolf Friedrich Lorenz, bearb. v. Gerd Baier, *Der Dom zu Schwerin* (Das christliche Denkmal 9), Berlin <sup>5</sup>1981, S. 24 „zwischen 1420 und 1430“; Horst Ende, *Der Dom zu Schwerin* (Kunstdrucke), Leipzig 1983, Abb. 5: „um 1440“; Thomas Helms/Margot Krempien/Helmut Schultz, *Schwerin. Stadt zwischen Seen und Wäldern*, Bremen 1990, S. 51 „von ca. 1440“.
- 36 S. Georg Krüger, *Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Freistaates Mecklenburg-Strelitz*, Bd. II: *Das Land Ratzeburg*, Neubrandenburg 1934, S. 97 „aus der Zeit von 1430“, ebenso Heinz-Dietrich Groß, *Dom und Domhof Ratzeburg*, Königstein/Ts. <sup>3</sup>1978, S. 67.
- 37 S. Max Hasse, *Lübeck Sankt Annen-Museum: Die sakralen Werke*, Lübeck 1970, S. 100 ff.
- 38 S. Wittstock (wie Anm. 8), S. 92. Zur Problematik, Werke der bildenden Kunst nach Wappen auf den Werken zu datieren, s. Schmid (wie Anm. 85), S. 92; Karl-August Wirth, *Auf den Spuren einer frühen Heilsspiegel-Handschrift vom Oberrhein*, in: *Jb. d. Zentralinst. f. Kunstgesch.* 1 (1985), S. 115–204, hier S. 122–124.
- 39 Vgl. Pescatore (wie Anm. 5), S. 59 ff.; Pieper (wie Anm. 6), S. 144. Vgl. auch das Vorwort von Karl Clausberg, *Der Erfurter Codex Aureus in Pommersfelden* (Ms. 249/2869). *Biblische Historie im politischen Gewand?*, Wiesbaden 1986, S. 9–14 ‚Kunstwissenschaftlicher Konkurs auf den Trümmern der Stilgeschichte?‘, und S. 77–81 ‚Für ein anderes Mittelalter mit einer erneuerten Stil-Psychologie‘.
- 40 Vgl. Josef Nadler, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, 4 Bde. Berlin <sup>1</sup>1938–41; o. habe ich den Titel der älteren Auflagen zitiert.

- 41 S. Fritz Peter Knapp, Gibt es eine österreichische Literatur des Mittelalters?, Sprachkunst 14 (1983), S.73–81 [die Frage wird positiv beantwortet]; Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750), unter Mitwirkung von F. P. Knapp, hrsg. v. H. Zeman, Graz 1986.
- 42 Vgl. Pieper (wie Anm.6), S.3ff., wo er den Begriff ‚westfälsch‘ methodisch abzusichern sucht. S. Wolfgang Schmid, Altäre der Hoch- und Spätgotik (Geschichtlicher Atlas der Rheinlande. Beiheft XII,1). Köln 1985, S.19ff. zur Kritik an der methodischen Konzeption der ‚Kunstdlandschaften‘. Vgl. auch den vielversprechenden Versuch, den herkömmlichen Begriff der ‚Literaturgeographie‘ zu überdenken und grundsätzlich neu zu bestimmen: Thomas Klein, Zum Verhältnis von Sprachgeschichte und Literaturgeschichte in der gegenwärtigen Mittelgermanistik, DU 41 (1989), S.91–103, bes. S.96ff.
- 43 S. Pescatore (wie Anm.5), S.12.
- 44 S. Pieper (wie Anm.6), S.135; Pescatore (wie Anm.5), S.62f.
- 45 S. Dietrich Schmidtke, Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100–1500), Diss. phil. FU Berlin 1968, S.294f.; Konrad von Meigenberg, Das Buch der Natur, hrsg. v. Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861, Nachdruck: Hildesheim 1962, S.163,19ff.; Frederic C. Tubach, Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales (FFC 204), Helsinki 1969, Nr.449, 2168, 2171; Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Braunschweig 1978, S.25f.; Harris (wie Anm.31), S.366–370 § 44; Hans Zuchhold, Des Nikolaus von Landau Sermone als Quelle für die Predigt Meister Eckharts und seines Kreises (Hermaea 2), Halle/S. 1905, S.18,23ff. (mit geistlicher Auslegung auf Christus – Dachs, Teufel – Fuchs).
- 46 Vgl. Franz Unterkircher, Tiere. Glaube. Aberglaube. Die schönsten Miniaturen aus dem Bestiarium [der Bodleian Library, Oxford], Graz 1986, S.34, wo die Köpfe von sieben Füchsen aus der Erde heraus schauen, die dem Schweriner recht ähneln. Vgl. Klingender (wie Anm.63), Abb.220b, dazu S.388.
- 47 Vgl. grundlegend Kenneth Varty, Reynard the Fox. A Study of the Fox in Medieval English Art, Leicester 1967, obwohl er so gut wie kein Material aus Deutschland heranzieht; Jan Goossens, Die Reynaert-Ikonographie (Texte zur Forschung 47), Darmstadt 1983. Im übrigen sind Darstellungen von Füchsen ohne Gans oder Hahn/Huhn im Maul gar nicht so häufig, vgl. o. Anm.14 oder Heinrich Bergner, Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1906, Bd. II, S.595ff.; Sternzeichen aus einem alten Schicksalsbuch. Zwillinge. Mit 34 Miniaturen [des Cpg 832] hrsg. v. Bernhard D. Haage (Insel TB 608), Frankfurt 1982, Nr.18; S. Ferrali, Der Silberaltar des Hl. Jakobus in der Kathedrale von Pistoia. Illustrierter Führer, Pistoia o.J., Abb.24: Baumbewachsenes Felsenmassiv im Hintergrund, ein Fuchs springt an einem Baum empor, vor dem Weinblätter liegen, der andere schaut von der Klippe herab. Eine symbolische Deutung ist für die Hintergrundszenerie der Berufung von St. Jakobus nicht wahrscheinlich.
- 48 S. Marcel Thomas, Das höfische Jagdbuch des Gaston Phébus. Die 40 schönsten Bildseiten aus Ms. français 616 der BN Paris, Graz 1979, S.62, Taf. XI: Im Zentrum der Darstellung läuft ein Fuchs mit einer Gans im Maul auf eine Höhle zu; ein zweiter lauert, halb im Höhlenloch verborgen, einem Vogel auf, der auf einem Baum sitzt. Vgl. Das Jagdbuch des Roy Modus, nach der Hs. Fr. 12399 der BN in Paris vom Jahr 1379 übersetzt von Max Haehn, Gevelsberg 1975, S.61f.
- 49 S. Manfred Bambeck, Das Sprichwort im Bild. ‚Der Wald hat Ohren, das Feld hat Augen‘. Zu einer Zeichnung von Hieronymus Bosch (Akademie der Wiss. und der Lit. Abhlg. d. Geistes- und Sozialwiss. Kl. 1987, 10), Mainz/Stuttgart 1987. Diese Abhandlung ist aus dem Nachlaß herausgegeben worden und trägt deutliche Züge des Unfertigen; aber die Materialsammlungen sind ungemein wertvoll, auch wenn man sich der Deutung nicht anschließen mag; Jürgen Leibbrand, Speculum bestialitatis. Die Tiergestalten der Fastnacht und des Kar-

nevals im Kontext christlicher Allegorese (Kulturgeschichtl. Forschgn. 11), München 1989. S. 112–198 findet sich ein ausführlicher Tier-Katalog mit reichen Literaturangaben, bei denen allerdings die philologischen und die kunstgeschichtlichen Arbeiten zu wenig erfaßt und benützt sind. Zum Fuchs s. S. 143–147. Vgl. noch Hermann Grauert, *Magister Heinrich der Poet in Würzburg und die römische Kurie* (Abhdlgn. d. Bayerischen Akad. d. Wissensch. philos.-philolog. und histor. Kl. Bd. 27), München 1925, S. 246–248, 413; *Novus Physiologus*. Nach Hs. Darmstadt 2780, hrsg. v. A. P. Orbán (Mlat. Stud. und Texte 15), Leiden 1989, V. 408–443, bes. 434 ff. Dieser Text zeigt vorbildlich, was an neuen Deutungen und ‚Eigenschaften‘ in dem alten ‚Rahmen‘ Physiologus untergebracht werden kann. Das Erscheinungsbild speziell des Fuchses in den Fabeln, Exempeln, Tierepen und ganz allgemein im ‚Aberglauben‘ ist naturgemäß von dem, wie es sich in der Biblexegese präsentiert, nicht grundsätzlich verschieden, und insbesondere in den ‚Moralisationen‘ der Fabeln etc. nähert sich die Deutung des Fuchses der der Typologie sehr. V. 335–360 der Fabel vom kranken Löwen (wie Anm. 120) möge hier als Beispiel für Vieles dienen, was im Einzelnen hier nicht dokumentiert werden muß. Vgl. Enzykl. d. Märchens V, Sp. 447–478. Im Lex. d. Ma. fehlt ein Lemma ‚Fuchs‘, allerdings ohne großen Schaden, da die Tier-Lemmata dieses Lexikons durchgehend uninformativ sind.

- 50 Vgl. z. B. auch Hans-Walter Stork, *Bible moralisée. Cod. Vind. 2554 der ÖNB*. Transkription und Übersetzung (Saarbrücker Hochschulschriften. Kunstgeschichte 9), St. Ingbert 1988, S. 92, 77 b, wo Ri. 15,4 f. gedeutet wird: „Daß die Füchse an den Schwänzen gebunden waren und das Feuer trugen und das Korn zerstörten und Samson es (er-)duldet, bedeutet die Häretiker und die Ungläubigen, die unter den Ketten der Teufel sind, die die guten Christen verbrennen und vergiften, und Jesus Christus, der alles sieht, erduldet es.“ S. ferner Heinz Meyer/Rudolf Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen* (MMS 56), München 1987, Sp. 827.
- 51 S. The ‚*Expositio in Cantica Canticorum*‘ of Williram Abbot of Ebersberg 1048–1085. A Critical Edition by Erminnie Hollis Bartelmez, Philadelphia 1967, S. 8, 45. Willirams Hoheliedauslegung ist in gut 20 Handschriften, auch noch im 15. Jh. überliefert. Williram wird noch zitiert von Hermann Heinrich Frey, *Therobiblia. Biblisch Thier-, Vogel- und Fischbuch, mit Vorwort und Registern* hrsg. v. Heimo Reinitzer (*Naturalis Historia Bibliae* 1), Graz 1978, Bl. 293 b. Frey behandelt den Fuchs Bl. 292 b–302 b, Cant. 2, 15 Bl. 293–295, Vgl. Einl. S. LXXXV\*.
- 52 S. Johanna Lürssen, *Eine mittelniederdeutsche Paraphrase des Hohenliedes* (Germanist. Abhln. 49), Breslau 1917, Nachdruck: Hildesheim/New York 1977, S. 188 f. Vgl. VL <sup>2</sup>IV, 84–87. Diese Hoheliedauslegung ist in sieben Hss. mndt. und ostmndl. überliefert im 15. Jh., entstanden ist sie in der ersten Hälfte des 15. Jh. im ostfälisch-ostelbischen Raum.
- 53 S. Wyngaerden der sele. Eine asketisch-mystische Schrift aus dem 15. Jahrhundert. Niederdeutsch von Johannes Veghe, Fraterherr in Münster, hrsg. v. Heinrich Rademacher, Hiltrup 1940. Der Traktat ist Veghe fälschlich zugeschrieben, s. Dietrich Schmidtke, *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie* (*Hermaca N.F.* 43), Tübingen 1982, S. 17 f. Vgl. Kurt Schmidt, *Der lüstliche Würtzgarte. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mystik im Spätmittelalter*, Diss. phil. Greifswald, Wildenfels i. Sa. 1931, S. 38 ff. „Blumen, Früchte, Kräuter, Bäume und Vögel des Gartens müssen als Symbole zur Veranschaulichung des Lebens Christi in diesem Garten dienen. Diese allegorische Evangelienharmonie wird in folgenden Stationen erzählt ...“ (S. 38); vgl. VL <sup>2</sup>V, 1085 f.
- 54 Zu dem Vergleich Kreuz – Armbrust, der ebenfalls typologischem Denken entstammt, vgl. Frederick P. Pickering, *Literatur und Darstellende Kunst im Mittelalter* (Grundlagen der Germanistik 4), Berlin 1966, S. 182–192 ‚Harfe und Bogen‘, bes. S. 191 f.

- 55 Diese Deutung wird durch die Illustration im ‚Hortus Deliciarum‘ nahegelegt, s. Herrad of Hohenbourg, *Hortus Deliciarum*, edd. Rosalie Green/Michael Evans/Christine Bischoff/Michael Curschmann (Studies of the Warburg Institute 36), London/Leiden 1979, Kommentarbd. S.203, 368–371. Die Füchse werden von Herrad traditionell auf die *hereticos et scismaticos* ausgelegt. Vgl. Taf. VII bei Josef Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch* (Byzant. Arch. 2), Leipzig 1899, Nachdruck: Groningen 1969, dazu S.24. Heyne (wie Anm. 64), S.114 Anm.70 zitiert ein *carmen* Wandalberts, in dem sich Anweisungen zum Schutz der reifen Trauben im Weinberg finden, u. a. vor den *vulpes dolosas*.
- 56 Vgl. Schmidtke (wie Anm.45), S.295 und besonders S.598. Schmidtkes Arbeit verdanke ich einen großen Teil meiner Belege, selbst wenn sie gelegentlich nur unkommentiert registriert sind.
- 57 S. Isidor, *Etym.* (ed. W.M. Lindsay), XII, II, 29: *vulpes dicta, quasi volupes*; ebenso bei Konrad von Mure, *De naturis animalium*, hrsg. v. Árpád Peter Orbán (Editiones Heidelbergenses 23), Heidelberg 1989, V. 1421 f.
- 58 S. Thomas Cisterciensis, in *Cantica*, PL 296, 316 B; zitiert nach Paul Michel, *Etymologie als mittelalterliche Linguistik*, in: A. Schwarz/A. Linke/P. Michel/G. Scholz Williams, *Alte Texte Lesen* (Uni TB 1482), Bern/Stuttgart 1988, S.207–260, hier S.217.
- 59 S. Hugo von Trimberg, *Der Renner*, hrsg. v. Gustav Ehrismann (BLVSt 247, 248, 252, 256). Tübingen 1908–1911, Nachdruck: Berlin 1970/1971; vgl. VL <sup>2</sup>IV, 268–282. Zu V. 16094 vgl. Mt. 23,27.
- 60 Zu dem Kinderlied von 1824 s. Franz Magnus Böhme, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig 1897, S.466, der auch auf die große Popularität des Liedes hinweist. Nichts Passendes findet sich z.B. bei Samuel Singer, *Sprichwörter des Mittelalters*, 3 Bde., Bern 1944–1947.
- 61 Nicht verzeichnet bei Christian Ludwig Küster, *Illustrierte Aesop-Ausgaben des 15. und 16.Jahrhunderts*, Diss. phil. Hamburg 1970. Nur eine Fabel Michel Beheims verzeichnen Gerd Dicke/Klaus Grubmüller, *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen (MMS 60), München 1987, Nr.185, S.214, Nr.187, S. 215–218 ‚Fuchs und Hahn‘; Nr.193, S.220f. ‚Fuchs und Henne‘. Vgl. *Enzykl. d. Märchens* V, 486–489.
- 62 S. z. B. Randall (wie Anm.17) S. 100f. ‚Fox and Cock‘ und ‚Fox and Fowl‘ mit zahlreichen Nachweisungen; Tubach (wie Anm. 45), Nr. 2171, 2173, 1132. Vgl. Bambeck (wie Anm.49), S. 40–48, bes. S.48. Zu Physiologusillustrationen des Fuchses mit Vögeln im Maul s. Hermann Menhardt, *Der Millstätter Physiologus und seine Verwandten* (Kärntner Museumschriften 14), Klagenfurt 1956, S.67, Abb.13–16; *Le proprietà degli animali: Bestiario moralizzato di Gubbio*. *Libellus de natura animalium*, hsg. v. Annamaria Carrega/Paola Navone, presentazione di Giorgio Celli (Testi della cultura italiana 5), Genova 1983, S.311 Abb. (mit Auslegung des Fuchses auf den Teufel).
- 63 S. Randall (wie Anm.17), S.101 ‚Fox and Goose‘ mit deutlich weniger Belegen als für Fuchs und Hahn/Huhn; Francis Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, ed. by E. Antal/J. Harthan, Cambridge/Mass. 1971, S.394f., Abb.226 (Bestiarium), S.417 Abb. 250: Der Fuchs predigt den Vögeln als Bischof, daneben Fuchs mit einer Gans im Maul, von einer Frau verfolgt; Gorissen (wie Anm.2), S.878 (mit 3 Belegen aus Stundenbüchern); Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig 1926, Nachdruck: Graz 1968, Nr.1080 (Beleg aus Leutschau, s.o. Anm.31). Zu dem Paar Fuchs und Gans vgl. auch Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges. 50 Blätter aus der Sammlung des Schloßmuseums Gotha, hrsg. v. Hermann Meuche, *Katalog von Ingeburg Neumeister*, Leipzig 1976, Textabb.1, S.13, dazu S.11f., 111f. ‚Fuchshatz‘ mit einem Text Sebastian Brants, Flugblatt 41, dazu S.106 ‚Kampf der Gänse gegen die Füchse‘.

- 64 S. Moriz Heyne, Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrhundert. Ein Lehrbuch. Bd. II: Das deutsche Nahrungswesen von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrhundert, Leipzig 1901, S. 190.
- 65 Vgl. Wera von Blankenburg, Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter, Köln 1975, S. 272f.
- 66 S. LCI II, 63f.
- 67 S. Blankenburg (wie Anm. 65), S. 273.
- 68 In Mandevilles ‚Reisebeschreibung‘ (ed. E. J. Morrall), S. 152, 22ff. und in C.S.F. Burnett, An Apocryphal Letter from the Arabic Philosopher Al-Kindi to Theodore, Frederick II's Astrologer, Concerning Gog and Magog, the Enclosed Nations, and the Scourge of the Mongols, *Viator* 15 (1984), S. 151–167, Z. 91ff. unterwühlen Füchse die ehernen Pforten, die Alexander gebaut hatte, um Gog und Magog, den 10. Stamm oder die Roten Juden zurückzuhalten; sie zeigen den eingeschlossenen Nationen den Weg ins Freie. Wie diese beiden Texte in diesem singulären Motiv zusammengehören, ist noch ungeklärt.
- 69 S. Ulrich Montag, Das Werk der heiligen Birgitta von Schweden in oberdeutscher Überlieferung (MTU 18), München 1968, S. 214f.; vgl. Ernst Benz, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969, S. 383f., S. 616 zu einer anderen Vision Birgittas, in der Christus die Kirche als Gans in allen Einzelheiten darstellt.
- 70 Vgl. Schmidtke (wie Anm. 45), S. 347f. ohne genaue Parallele. Ebenso: Rudolf Cruel, Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter, Detmold 1879, Nachdruck: Darmstadt 1966, S. 462; Christian Hünemörder, Studien zur Wirkungsgeschichte biologischer Motive in den Pseudo-Klementinen, *Medizinhist. Journal* 13 (1978), S. 20. Der Verdacht liegt nahe, daß es sich bei den Maulwürfen in der Birgittenvision um eine Verwechslung mit den Füchsen handelt, vgl. insbesondere die o. zitierte Stelle aus dem ‚Wyngaerden der sele‘ (Anm. 53). Doch s. dagegen Harris (wie Anm. 31), S. 316f. Vgl. auch Tubach (wie Anm. 45), Nr. 3315.
- 71 S. Brun von Schönebeck, hrsg. v. Arwed Fischer (BLVSt 198), Tübingen 1893, Nachdruck: Hildesheim/New York 1973. Vgl. Albrecht Hagenlocher, Littera meretrix. Brun von Schönebeck und die Autorität der Schrift im Mittelalter, *ZfdA* 118 (1989), S. 113–163, S. 149 zu der im Folgenden zitierten Stelle, ferner Speckenbach (wie Anm. 82), S. 439. Zu *bezeichnen* als terminus technicus spiritueller Schriftauslegung (V. 9482f., 9569) s. Regina Renate Grenzmann, Studien zur bildhaften Sprache in der ‚Goldenen Schmiede‘ Konrads von Würzburg (Palaestra 268), Göttingen 1978, S. 156–186; vgl. auch Hoefler (wie Anm. 27), S. 187–193 ‚Die sprachliche Form der Typologie‘.
- 72 S. Schmidtke (wie Anm. 45), S. 294; Nikolaus Henkel, Studien zum Physiologus im Mittelalter (Hermæa N.F. 38), Tübingen 1976, S. 188f.; Tubach (wie Anm. 45), Nr. 2176. Vgl. Dikke/Grubmüller (wie Anm. 61), Nr. 206.
- 73 S. Schmidtke (wie Anm. 45), S. 294. Er macht Anm. 923 darauf aufmerksam, daß diese Auslegung seit den ‚Dicta Chrysostomi‘ neben die ursprüngliche auf den Teufel getreten ist (S. 597f.).
- 74 *et tamen volare nequit* steht nicht in der Vulgata. Diese Bemerkung findet sich aber sowohl z. B. bei Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum* [ed. H. Boese], 5,110,34 *hec avis pennas habet herodii et accipitris, sed est tarda ad volandum*, als auch in der mitteldeutschen poetischen Paraphrase des Buches Hiob (ed. T. E. Karsten), V. 14484 *und ist doch zu vligene mai*; dieser Zusatz steht hier nicht bei der wörtlichen Übersetzung, sondern in der Ausfaltung des Vergleiches durch den Dichter. Vgl. ferner Hugo von Trimberg, *Der Renner* (ed. G. Ehrismann), V. 4890ff.; *Die Pilgerfahrt des Träumenden Mönchs* (ed. A. Böhmer), V. 8022; *Die Pilgerfahrt des Träumenden Mönchs* (ed. A. Meijboom), V. 8015.
- 75 S. Schmidtke (wie Anm. 45), S. 416, wo er eine ähnliche Deutung des Straußes auf die Gleisner aus Hugos von Trimberg ‚Renner‘ und der ‚Pilgerfahrt des Träumenden Mönchs‘ zitiert (s. Anm. 74).

- 76 Vgl. (wenn auch ohne genau Entsprechendes) A. E. Brinckmann, Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei (Stud. z. dt. Kunstgesch. 69), Straßburg 1906; Ignaz Beth, Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Landschaftsdarstellung (Stud. z. dt. Kunstgesch. 130), Straßburg 1910. Allgemein vgl. Sibylle Selbmann, Der Baum. Symbol und Schicksal des Menschen, Ausstellungskatalog Karlsruhe '1984.
- 77 S. Ernst Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz/Köln 1966, S.108–116 ‚Zur Apfelsymbolik‘, bes. S.110, 112. Vgl. Kurt Ruh, Bonaventura Deutsch. Ein Beitrag zur deutschen Franziskaner-Mystik und -Scholastik (Bibliotheca Germanica 7), Bern 1956, S.169; Robert L. Füglistner, Das lebende Kreuz, Einsiedeln 1964, S.138 f.
- 78 S. Wilhelm Hansen, Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf, München 1984, S.154–163; Siegfried Epperlein, Der Bauer im Bild des Mittelalters, Leipzig/Jena/Berlin 1975, Abb.48 f.; Schouwink (wie Anm.82), S.69 ff. Vgl. Gabriele Kopp, Die Skulpturen der Fassade von San Martino in Lucca (Heidelberger Kunstgesch. Abhdlgn. N.F. 15), Worms 1981, Abb.93; Hans-Dieter Dannenberg, unter Mitwirkung von Roland Iterheim, Schwein gehabt. Historisches und Histörchen vom Schwein, Jena 1990 (mit 100 Abb.). Zum veränderten Aussehen der Schweine im Mittelalter s. Priskil (wie Anm.120), S.79.
- 79 S.A. Hauber, Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins (Stud. z. dt. Kunstgesch. 194), Straßburg 1916, Abb.17–19, S.95, 123; vgl. Paul Brandt, Schaffende Arbeit und bildende Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 2 Bde., Bd. II Leipzig 1928, Abb.109–112.
- 80 S. das Jagdbuch des Gaston Phebus (wie Anm.48), S.58 f.; das Jagdbuch des Roy Modus (wie Anm.48), 80 f., 50 f.; Margret Lemberg, Der Marburger Bilderteppich vom verlorenen Sohn, Marburg 1986, Abb. S.33 als Beispiel.
- 81 Vgl. Hansen (wie Anm.78), S.154 f. Vgl. dagegen im Jagdbuch des Gaston Phebus (wie Anm.48), S.54 f. Kaninchen, S.62 f. Fuchse, S.63 Dachse, S.64 Katzen, S.66 Ottern – jeweils in Höhlen. Die Schweine halten sich dagegen deutlich oberirdisch in Suhlen auf.
- 82 S. Wilfried Schouwink, Der wilde Eber in Gottes Weinberg. Zur Darstellung des Schweins in Literatur und Kunst des Mittelalters, Sigmaringen 1985; hier besonders S.11 ff., 89 ff.; Klaus Speckenbach, Der Eber in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: Verbum et Signum. Beiträge zu mediävistischen Bedeutungsforschung, hrsg. v. H. Fromm/W. Harms/U. Ruberg, München 1975, I, S.425–476, hier S.428 ff. mit einer material-, aspekt- und kenntnisreichen Übersicht über die Bedeutungs- und Verwendungsvielfalt des Eber-Signum, u. a. in der Nachfolge des Psalmenverses. S. auch die Übersicht bei Leibbrand (wie Anm.49), S.177–181 und RDK IV, Sp. 665–674. Vgl. Hermann Heinrich Frey (wie Anm.51), Bl.139 b. Das S.118 von Schouwink genannte ‚ausführliche systematische Verzeichnis mittelalterlicher Schweinedarstellungen‘, 16 Ss. mit 221 Nrr., enthält die vier hier behandelten Denkmäler nicht, desgleichen nicht Meister Bertrams Buxtehuder Altar (s. u.). Herrn Schouwink, Binna, danke ich für die Übersendung dieser Liste.
- 83 S. Goldschmidt (wie Anm.24), S.61.
- 84 S. Hans Plate, Meister Bertram in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1965, S.56 Abb.32. Vgl. zu den theologischen Kenntnissen, die man für Meister Bertrams Altäre voraussetzen kann, Christian Beutler, Meister Bertram. Der Hochaltar von St. Petri. Christliche Allegorie als protestantisches Ärgernis (Fischer TB 3912. Kunststück), Frankfurt 1984, bes. S.66 ff. Vgl. z.B. Herbert Zschelletzschky, Die ‚drei gottlosen Maler‘ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975, S.48 f.

- 85 Wie verschlungen die Wege zwischen dem Testament des Stifters und der Fertigstellung des Denkmals sein können, zeigt der methodisch wichtige Aufsatz von Wolfgang Schmid, *Der Michaelsaltar in der Trierer Pfarrkirche St. Gangolf. Ein spätgotisches Kunstwerk in seinem historischen Zusammenhang*, *Kurtrierisches Jb.* 28 (1988), S.23–98. Vgl. auch Kemp (wie Anm.28), Teil III: ‚Die Stifter der Erzählung‘, S. 201 ff.
- 86 Vgl. LCI IV, 486 ff. ‚Weinberg‘.
- 87 S. Alois Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter. Eine theologische und kulturhistorische Studie*. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Volkskunde des Weinbaus (Forschgn. z. Volkskunde 20/21), Düsseldorf 1936, S.51. Das Vorwort zur 2. Aufl. 1981 enthält eine Reihe methodisch wichtiger Hinweise. Im Kloster Ebstorf ist in der Kreuzgangverglasung von um 1390–1410 das Gleichnis von den bösen Weingärtnern dargestellt; eines der seltenen Beispiele für Gleichnisillustration. Im ‚*Speculum humanae salvationis*‘ dient dieses Gleichnis als Typus der Kreuztragung, s. Horst Appuhn, *Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches ‚Speculum humanae salvationis‘* (Die bibliophilen TB 267), Dortmund 1981, S.98, allerdings mit etwas abweichender Auslegung. In einem typologischen Fenster des Stendaler Domes wird die Vorlage, das *Spec. humt. salv.*, das o. Gesagte bestätigend, modifiziert: „Zwei Weinkeltern: mechanisch und mit Füßen getreten (Jes 63 und Offb 19)“, s. Der Dom St. Nikolaus in Stendal. Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Eberhard Simon, Berlin 1988, S.62, vgl. S.45 f. Zur ‚Weinrebenmadonna‘ s. LCI IV, 489f.
- 88 S. Kurt Ruh, *Studien über Heinrich von St. Gallen und den ‚Extendit manum‘-Passionstraktat*, *Zs. f. schweiz. Kirchengesch.* 47 (1953), S.210–230 und 241–278, hier S.262, vgl. 246; Albert Viktor Schelb, *Die Handschriftengruppe ‚do der minnenklich Got‘. Ein Beitrag zur spätmittelalterlichen Passionsliteratur*, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1972, S.36; dazu VL <sup>2</sup>VII, 353–355.
- 89 S. *Bibel und deutsche Kultur* 8 (1938), Tafel III, nach S.128, dazu S.116. Es handelt sich um eine Miniatur aus Ms. germ. fol. 88 der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, vom Jahre 1498, fol. 1<sup>r</sup>. Zur Handschrift s. Hardo Hilg, *Das ‚Marienleben‘ des Heinrich von St. Gallen. Text und Untersuchung. Mit einem Verzeichnis deutschsprachiger Prosamarienleben bis etwa 1520* (MTU 75), München 1981, S.17–20, u.ö., s. Register; Paul-Gerhard Völker, *Die deutschen Schriften des Franziskaners Konrad Bömlein. Teil I: Überlieferung und Untersuchung* (MTU 8), München 1964, S.8–11. Im Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters I, S.242 wird diese Zeichnung ohne ersichtlichen Grund zur Apokalypsenillustration erklärt.
- 90 S. Balthasar Fischer, *Die Psalmen als Stimme der Kirche. Gesammelte Studien zur christlichen Psalmenfrömmigkeit*, hrsg. v. A. Heinz, Trier 1982, S.22f. Vgl. Pickering (wie Anm.54), S.182 und o. Anm.24, 25.
- 91 S. Schelb (wie Anm.88), S.237, 10f., vgl. S.492.
- 92 S. Schelb (wie Anm.88), S.484ff., Zitat S.499.
- 93 S. Fischer (wie Anm.90), S.22ff.
- 94 S. Fischer (wie Anm.90), S.31.
- 95 Zur Verbreitung der Formel ‚Ketzer, Juden, Heiden‘ vgl. Walther von der Vogelweide (ed. W. Wilmanns/V. Michels) 22,16 (vgl. 16,29); der Meißner (ed. G. Objartel), XV,2,1; Freidank (ed. H.E. Bezzenger) 26,4–26,27, bes. 26,20; Alfons Weber, *Studien zur Abwandlung der höfischen Ethik in der Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, Diss. phil. Bonn, Würzburg 1936, S.86f. Zur bedeutenden Rolle, die ‚Häretiker‘ in der Exempelliteratur spielen, s. Tubach (wie Anm.45), Nrr. 2534–2557 u.ö. (s. Register); als ‚Erzählmotiv‘ ist der ‚Häretiker‘ hinreichend geläufig auch ohne aktuellen Anlaß, gerade auch im *Physiologus*, seinen Bearbeitungen und Ablegern; vgl. *Lex.d.Ma IV*, Sp. 1936. Zur historischen Situation vgl. Friedrich Baethgen, *Franziskanische Studien*, HZ 131 (1925), S.421–471, hier S.441f.; Martin Erbstößer, *Ketzer im Mittelalter*, Leipzig 1984 (‚1402 wurde in Lübeck ein von außerhalb gekommener Begarde verbrannt‘, S.198); Malcolm D. Lambert, *Medieval Heresy*,

- London 1977. Zur Umdeutung von *publicanus* zur Bedeutung ‚Ketzer‘ s. Jürgen Vorderstern, Die Fremdwörter im ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach (GAG 127), Göttingen 1974, S. 240–242; vgl. Paul Kunitzsch, DVJS 49 (1975), S. 376 f. In Fuchs und Eber ganz speziell einen Reflex auf die zu Beginn des 15. Jhs. viel berufene hussitische Bewegung zu sehen, halte ich für wenig wahrscheinlich; vgl. zu einer solchen ‚Nutzanwendung‘ Martin Schawe, Ikonographische Untersuchungen zum Göttinger Barfüßer-Altar von 1424. Der geschlossene Zustand, Diss. phil. Göttingen 1989, S. 58–61. Im übrigen handelt es sich hierbei um eine vorzügliche, überaus lesenswerte Arbeit, die mehr einlöst als der unscheinbare Titel verspricht; vgl. ferner Rudolf Sprandel, Schwankende Geschichtsbilder. Die Kölner Weltchronik (bis 1376) und die Weltchronik des Albert Stuten (bis 1456) in ihrem historiographischen Umfeld, DA 46 (1990), S. 132–163, S. 146–150, ‚Die Erfindung von Häresie und Heidentum als Mittel der Propaganda‘. – Ich hoffe, daß man in einer historischen Untersuchung mir derartige, von mittelalterlicher Theologie, von den Kunstwerken und Texten vorgegebene Aussagen nicht als modernen rassistischen Antisemitismus umdeutet.
- 96 S. neben vielen Anderen Hermann Heinrich Frey (wie Anm. 51), S. 139 b: „Der Weinberg ist die Christliche Kirchen / welche von den grausamen Verfolgern vnd listigen Ketzern verwüestet vnd zuwület wird“. Vgl. Grauert (wie Anm. 49), S. 248; Marta Marti, ‚Gottes Zukunft‘ von Heinrich von Neustadt. Quellenforschungen (Sprache und Dichtung 7), Tübingen 1911, S. 67; Wyngaerden der sele (wie Anm. 53), S. VII f.; Thomas Stör, Von dem christlichen Weingarten, in: Flugschriften der frühen Reformationsbewegung (1518–1524), Bd. I, hrsg. v. A. Laube/A. Schneider/S. Looß/H. Claus, Berlin 1983, S. 357–396; Jakob Rufs Schauspiel ‚Von des Herren Weingarten‘ von 1539 (in: Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhunderts, hrsg. unter der Leitung von Jakob Bächtold, Zürich 1890–1893, Bd. III, S. 137 ff.); Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges (wie Anm. 63), Textabbildung 15, S. 38, dazu S. 39, 118 ‚Klage Gottes über seinen Weinberg‘ von Erhard Schön, Text von Hans Sachs; Flugblatt 15: Erhard Schön, Das Gleichnis von den Weingärtnern, dazu S. 87 f. Vgl. auch Schmidtke (wie Anm. 53), passim.
- 97 „Wie es den Vorstehern der Kirchen zukommt, klug und sorgfältig zu achten auf das Fangen der kleinen Fühse, welche den Weinberg des Herren verwüsten wollen (Hl. 2,15), ...“, s. Hans Rost, Die Bibel im Mittelalter. Beiträge zur Geschichte und Bibliographie der Bibel, Augsburg 1939, S. 74. Vgl. ferner Horst Fuhrmann, Von Petrus zu Johannes Paul II. Das Papsttum: Gestalt und Gestalten, München 1980, S. 147 mit der unbiblischen, unsensiblen, aber effektvollen, gewiß nur abgeleiteten Deutung, daß mit Leo X. Bulle „dem Genius des Ortes“ gehuldigt sei; vgl. Schouwink (wie Anm. 82), S. 92.
- 98 Horst Appuhn †, Lüneburg; Horst Ende, Schwerin; Alexander Perrig, Trier; Franz J. Ronig, Trier; Dietrich Schmidtke, Heidelberg; Karl-August Wirth, München; Hans-Joachim Zimmermann, Heidelberg durfte ich mit der Fauna der vier Altäre behelligen; aber auch sie, denen ich für ihr Interesse und ihre Geduld danke, konnten mir bei der Deutung nicht weiterhelfen.
- 99 Vgl. Gerhardt (wie Anm. 29), S. 9; meinen Aufsatz Reinmars von Zweter ‚Idealer Mann‘ (Roethe Nr. 99 und 100), Beitr. 109 (1987), S. 51–84 und 222–251, hier S. 244; Reinhold R. Grimm, Paradisus Coelestis – Paradius Terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200 (Medium Aevum 33), München 1977, der S. 151 von der „Möglichkeit von Innovation in einem System geschlossener Traditionen“ spricht.
- 100 S. Balthasar Fischer, Conculabis leonem et draconem. Eine deutungsgeschichtliche Studie zur Verwendung von Psalm 91 (90) in der Quadragesima, in: Ders., (wie Anm. 90), S. 73–83; Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. Fol. 23 Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Bd. II: Untersuchungen, Stuttgart 1968, S. 121, 201; Rainer Kahsnitz, Der Werdener Psalter in Berlin Ms. theol. lat. fol. 358. Eine Untersuchung zu Problemen mittelalterlicher Psalterillustration (Beitr. z. d. Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland 24), Düsseldorf 1979, S. 194–202; Lucy Freeman Sandler, The Psalter of Robert de Lisle in the British Library,

- Oxford 1983, S.64f., Pl.16; Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. III: Die Auferstehung und Erhöhung Christi, Gütersloh 1971, S.32–41; Måle (wie Anm.23), S.62f.; LCI I, Sp. 192 (s. v. Aspis), 252 (s. v. Basilisk), 517f. (s. v. Drache), III, Sp. 116 (s. v. Löwe); Leibbrand (wie Anm.49), S. 127, 136, 153, 170; Donat de Chapeaurouge, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt 1984, S.41f. Vgl. auch den Clm 835, fol. 29r, einen lateinischen Psalter aus England, vor 1222, den thronenden Christus mit Drachen und Löwen unter je einem Fuß. Zu Christus auf Aspis und Drachen tretend als historisierte Initiale in einer Handschrift von Dionysius Areopagita ‚de coelestia hierarchia‘ s. J.J.G. Alexander/Elżbieta Temple, *Illuminated Manuscripts in Oxford College Libraries*, the University Archives and the Taylor Institution, Oxford 1985, Abb. 11.
- 101 Eine Handschrift des 8. Jahrhunderts mit Cassiodors Psalmenkommentar in der Kathedrale von Durham zeigt David, wie er mit beiden Füßen auf einer Schlange steht, die an beiden Enden einen Kopf hat. Ob Zusammenhänge bestehen mit dem triumphierenden Christus, wäre zu untersuchen.
- 102 S.G. Schiller (wie Anm. 100), S.40f.
- 103 S. Joseph Ziegler, Ochs und Esel an der Krippe. *Biblich-patristische Erwägungen zu Is 1,3 und Hab 3,2 (LXX)*, *Münchener Theolog. Zs.* 3 (1952), S.385–402; vgl. Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. I: Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verkörperung – Wirken und Wunder Christi, Gütersloh <sup>2</sup>1969, S.71; vgl. o. Anm.21.
- 104 S. Ziegler (wie Anm. 103), S. 388f.
- 105 S. Fischer (wie Anm.90), S.114, vgl. S.24 Anm.33, S.49. Vgl. Heinz Meier, *Der Psalter als Gattung in der Sicht der mittelalterlichen Bibelexegese*, *Frühmal. Stud.* 20 (1986), S. 1–24.
- 106 S. Pickering (wie Anm.54), S.192; zu Einzelheiten vgl. ebd. cap. IV: Christi Kreuzigung, S.153, 158f., 170, 172f., 177, 179, 181, 185, 187; Ruh (wie Anm.24), S.23; Einhorn (wie Anm.29), S.92–95 ‚Der Unicornis Christus und Einhorn und Löwe aus Psalm 21‘, Bei Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. II: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh <sup>2</sup>1983, s. S.254 Register.
- 107 S. Einhorn (wie Anm.29), S.95, die zitierte Beschreibung S.399f. Vgl. *Stuttgarter Bilderpsalter* (wie Anm.100), S.74f., 163f.; Heinz Meyer, *Metaphern des Psaltertextes in den Illustrationen des Stuttgarter Bilderpsalters*, in: *Text und Bild*, hrsg. v. C. Meier/U. Ruberg, Wiesbaden 1980, S.175–208.
- 108 S. VL <sup>2</sup>II, 918–922, bes. 920f. Faksimileausgabe: Michael Wolgemut/Stephan Fridolin, *Schatzbehalter* (*The Printed Sources of Western Art* 28), Oxford 1972.
- 109 S. *Schatzbehalter* (wie Anm.108), Bl. 125rb; ähnlich Bl. 125 ra. Im Zitat sind Kürzel aufgelöst. In einer Marienlegende wird ein Mönch vom Satan in Gestalt eines Stieres, Hundes und Löwen angefallen, s. Heinrich Günter, *Die christliche Legende des Abendlandes*, Heidelberg 1910, S.43; die Tiertrias wird eine Reminiszenz an die hier diskutierten Psalmenverse sein, mit der unterstrichen werden soll, daß die Anfechtung des Mönchs der Christi ähnelt.
- 110 S. Marianne Tosetti, *St. Marien zu Berlin*. Aus 700 Jahren Kirchen-Geschichte, Berlin <sup>5</sup>1987, S.22, Abb.34. In [...] einige Zusätze von mir. Vgl. *Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR: Hauptstadt Berlin I*, bearbeitet von einem Kollektiv der Abteilung Forschung, Gesamtdirektion Heinrich Trost, Berlin 1983, S.48: „Weinberg des Herrn (Allegorie nach einem Holzschnitt von Erhard Schoen) und Christus in der Kelter, Epitaph für ein unbekanntes Paar, um M. 16. Jh.“ Auf dem Anm.96 nachgewiesenen Holzschnitt Stoers fehlen die gerade in meinem Zusammenhang wichtigen Tiere auf der katholischen Seite, wie überhaupt der ganze Bildaufbau auf dem Epitaph sich völlig von dem Holzschnitt unterscheidet.
- 111 Vgl. Wach a (wie Anm.113), S.259: „In der Kunst hat die Heranziehung eines Tieres als Neben-,Figur‘ bis ins 16. Jahrhundert einen Bedeutungsgehalt, der sich dem Betrachter des 20. Jahrhunderts nur mühsam erschließt.“ Auf einer ‚Verkündigung‘ vom Mittelrhein, c. 1490 (Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen) finden sich unter einem Gestell zwei Tau-

- benpaare, eines schnäbelnd, das andere auseinanderstehend; eine Vase im Fenster auf der rechten Seite trägt die Inschrift: *Ecce virgo* (Jes. 7,14), der Saum von dem links stehenden Gabriel den selben, aber fortgesetzten Vers. Bei der Vielfalt der spirituellen Deutungsmöglichkeiten ist genau zu prüfen, wie man die Tauben auf diesem Bild verstehen soll; daß aber mit einem geistig-typologischen Verständnis zu rechnen ist, am ehesten einem mariologischen, das auf Cant. 2,14 und 5,2 aufbaut, legt nicht nur das zweimalige Jesaiazitat, sondern auch der aus der oberen rechten Ecke auf einem roten Strahlenbündel das Kreuz schulternde, herabschwebende Logosknabe nahe. Denn nichts spricht dafür, daß Marias Kammer der Maler für einen städtischen Taubenschlag gehalten hat.
- 112 S. Heinrich und Margarethe Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München 1981.
- 113 S. Anhang.
- 114 S. den Stuttgarter Bilderpsalter (wie Anm. 100), S. 74 f.
- 115 S. VL <sup>2</sup>I, 1218–1221; dort auch weitere Literaturnachweise.
- 116 S. Pickering (wie Anm. 25), S. 20 f., vgl. S. 17. Zu der Metapher s. ferner Siegfried Stein, *Die Ungläubigen in der mhd. Literatur von 1050–1250* (Libelli 108), Darmstadt 1963 (=Diss. phil. Heidelberg 1933), S. 18, 20 u. ö.; Horst Richter, *Kommentar zum Rolandslied des Pfaffen Konrad – Teil I* (Kanad. Stud. z. dt. Sprache u. Lit. 6), Bern/Frankfurt 1972, S. 312 f., zu V. 2656.
- 117 S. Schelb (wie Anm. 88), S. 244, 1 ff., vgl. S. 500 f.
- 118 S. Konrad von Heimesfurt, ‚Unser vrouwen hinvar‘ und ‚Diu urstende‘, hrsg. v. Kurt Gärtner/Werner Hoffmann (ATB 99), Tübingen 1989. Vgl. VL <sup>2</sup>V, 198–202. Die Beziehung von ‚Urstende‘ V. 13 ff. und ‚Vita beate virginis Marie et Salvatoris rhythmica‘ (ed. A. Vöglin), V. 39 ff., 1514 ff., 3654 ff., 6080 ff. ist für die Datierung der Werke bisher weder bemerkt noch ausgewertet worden: M. E. reagiert Konrad auf die ‚Vita‘.
- 119 S. den Stuttgarter Bilderpsalter (wie Anm. 100), S. 74. Doch s. ein Gegenbeispiel bei Max Hasse, *Die Marienkirche zu Lübeck*, München 1983, S. 73, das aber bezeichnender Weise nicht aus der Psalterillustration stammt, sondern aus den Lastertierdarstellungen und -personifikationen: „Danziger Paramentenschatz, Chormantel mit der Magdalenenlegende, Ausschnitt. Magdalena umgeben von bösen Lüsten in Gestalt von Menschen mit Tierköpfen. Stickerei, Danzig (?) um 1400“. Die Tierköpfe sind nicht alle sicher identifizierbar, doch handelt es sich wohl rechts um einen Hahn, Eber, Hund und Bär (Wolf?), links um einen Esel und Affen, die einen Spiegel überreichen; vgl. dazu im Allgemeinen, wenn auch insgesamt wenig befriedigend, Christine Winkler, *Die Maske des Bösen. Groteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts* (Beitr. z. Kunstwiss. 8), München 1986, bes. S. 72 ff.
- 120 S. meinen Anm. 11 zitierten Aufsatz; *Novus Physiologus* (wie Anm. 49), V. 376–407 (mit Deutungen in *bonam partem*); *Chapeaurouge* (wie Anm. 100), S. 86 f. (mit einer recht einseitigen Darstellung); Harald Dickerhof, *Canum nomine gentiles designantur. Zum Heidenbild aus mittelalterlichen Bibellexika*, in: *Secundum regulam vivere*. Fs. P. Norbert Backmund O. Praem., hrsg. v. G. Melville, Windberg 1978, S. 41–71, S. 54–56 ‚Der Heide im Tierbild‘ mit einem ‚Lexikon‘. Etwas abseits liegender: Ewald Kislinger, *Symeon Salos‘ Hund*, Jb. d. österr. Byzantinistik 38 (1988), S. 165–170; vom philologischen Standpunkt her sehr anfechtbar Peter Priskil, *Die rechtliche Sonderstellung des Hundes im christlichen Spätmittelalter*, Zs. f. klassische Psychoanalyse 3 (1985), S. 66–79, u. a. über das Hängen jüdischer Missetäter zwischen zwei Hunden mit dem Kopf nach unten (S. 73 ff.). Zu diesem ‚Brauch‘ vgl. Jacob Grimm, *Dt. Rechtsalterthümer*, <sup>II</sup>, S. 261 f.; *Der Stricker, von übelen wiben* (ed. W. W. Moelleken), Laa. nach V. 722; *Codex Karlsruhe 408* (ed. U. Schmid), S. 318, V. 86 ff.; *Sibotes ‚Frauenzucht‘* (ed. C. Sonntag), S. 53 f. Eine Fülle von Hundedarstellungen aus allen Lebensbereichen findet sich bei Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance Lfg. 8), Leipzig 1977.

- Wie man sich einen ‚klagenden‘ Hund vorzustellen hat, zeigt der dritte Holzschnitt des Blockbuchs ‚Der kranke Löwe‘, s. Richard S. Field, *The Fable of the Sick Lion: A Fifteenth-Century Blockbook*. Catalogue Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Connet. 1974, S. 10.
- 121 S. Alexander Perrig, Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei. Die ‚Apokalypse‘ Dürers und andere Werke von 1495–1513, Weinheim 1987, S. 26 f.; vgl. S. 4. Perrigs überaus anregende, neues Sehen und Verstehen eröffnende Deutungen würden viel an Plausibilität gewinnen, hätte man sie mit der zeitgenössischen Literatur etwas mehr in Verbindung gebracht, was vielfach leicht zu haben gewesen wäre, wie z. B. bei den Vorstellungen vom Antichrist.
- 122 S. Leibbrand (wie Anm. 49), S. 124; Pickering (wie Anm. 25), S. 24; ihm folgt ohne Kennzeichnung wörtlich G. Schiller (wie Anm. 106), S. 98, mit Abb. 319, 292 (vgl. Pieper [wie Anm. 6], Abb. 40; Rohde [wie Anm. 113], Abb. 22); dazu Abb. 265, 268, wozu zu vgl. ist Bruno Bushart, Hans Holbein der Ältere, Augsburg <sup>2</sup>1987, S. 88 (steinewerfendes Kind). Vgl. ferner einige Bilder mit Kindern auf Passionsdarstellungen: Meister der Goslarer Sibyllen. Hochaltar aus dem Braunschweiger Dom, ‚Ecce Homo‘ mit spottenden Kindern, um 1506, s. Zaska (wie Anm. 9), Abb. 155, Rohde (wie Anm. 113), Abb. 14, Conrad Laib, Kreuzigung, 1449; neben dem Adamschädel sitzt ein Kind auf der Erde (ähnliche Position kann auch ein Hund einnehmen), s. Roth (wie Anm. 12), Abb. 7. Bernd Notke Werkstatt, Kreuztragung, 1483, mit zwei spottenden Kindern mit Steckenpferd und Peitsche, s. Pieper (wie Anm. 6), Abb. 44. Meister Paul von Leutschau (wie Anm. 113), Abb. 86, ‚Ecce Homo‘ mit spottenden Kindern. Xanten, St. Viktor-Dom, Hochaltar (1534), linker Seitenflügel (von Barthel Bruyn): ‚Ecce Homo‘ mit 3 spottenden Kindern. Kalkar, St. Nicolai-Kirche, Hochaltar, linker Seitenflügel, Innenseite, ‚Ecce Homo‘ mit 2 spottenden Kindern, s. de Werd (wie Anm. 113), Abb. 11, 19. Jörg Breu, Kreuztragung Christi (Aggsbacher Altar), 1501, Herzogenburg (N. Ö.), Stiftsgalerie, vor Christus ein Kind, das die Finger der linken Hand in den Mund gesteckt hat und Christus anpfeift oder eine andere Spottgeste macht, s. Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters (wie Anm. 113), Abb. 55, dazu S. 71.
- 123 Ich bin mir nicht sicher, ob die Schlange, die das Schwein im Maul festhält, überhaupt zu deuten ist, ob sie mehr ist, als ein ‚Detailrealismus‘. Wenn sie aber gedeutet würde, müßte die Deutung in *bonam partem* gehen. Etwa: Der Antitypus Christus am Kreuz, von den Juden getötet, wird präfiguriert durch den Eber, der den Weinberg untergräbt und dabei die Schlange vertilgt; zu Christus, der ‚ehernen‘ Schlange, s. Schmidtke (wie Anm. 45), S. 395 ff.; aber eine solche Sinngabung scheint mir wenig plausibel. Möglich wäre es noch, die Schlange im Schweinemaul so zu deuten, daß darunter sich die gegenseitig bekämpfenden verschiedenen Ketzler zu verstehen sind, vergleichbar den sich bekämpfenden Schlangen und Eidechsen auf dem Treppengeländer der Wiener Domkanzel, vgl. o. Anm. 11; aber auch ein solches Verständnis scheint mir nicht hinreichend wahrscheinlich zu sein. So wie auf dem Schweriner Altar die Gans im Maul des Fuchses nicht selbständig und für sich genommen gedeutet worden ist, so sollte man die Schlange im Schweinemaul nicht für sich allein und losgelöst vom Schwein zu deuten versuchen.
- 124 Hermann von Lips, Schweine füttert man, Hunde nicht – ein Versuch, das Rätsel von Matthäus 7,6 zu lösen, Zs. f. ntl. Wiss. 79 (1988), S. 165–186 bringt für unsere Fragen nichts Wesentliches.
- 125 Der erste Teil des Verses zitiert Prov. 26,11. Vgl. zum zweiten Versteil Schmidtke (wie Anm. 45), S. 405 f., dazu das Exempel von Noah und dem viererlei Blut zum Düngen der Weinrebe, wie es Johannes Pauli, ‚Schimpf und Ernst‘ (ed. J. Bolte), Nr. 244 (mit der Anm.) z. B. erzählt.
- 126 In derselben Sangspruchstrophe V. lf.:
- Ein vuhs mit eime dahse streit  
umbe ir zweir einvaltikeit,

wozu o. Anm. 45 zu vergleichen ist. Zur Strophe insgesamt s. Jürgen Biehl, *Der Wilde Alexander. Untersuchungen zur literarischen Technik eines Autors im 13. Jahrhundert*, Diss. phil. Hamburg 1970, S. 43 ff. Vgl. Ulrich Fuetrer, *Lannzilet* (ed. K.-E. Lenk), Str. 1023, 4.7. In *Frauenlobs Strophe* (ed. K. Stackmann), XIII, 13 wird nur der Schweine-Vergleich aus dem Petrusbrief paraphrasiert:

du tust alsam ein tummes swin,  
Daz vür den grünen anger nimt  
die trüeben lachen und daz hor;

in Jacob Ruffs Schauspiel ‚Adam und Heva‘ (ed. H. M. Kottinger) wird darauf angespielt (V. 821–824):

Ein suw solt syn, die allwäg blyben,  
kein andern nammen ich dir giben;  
das zöugt din art und tugend an,  
die nüt dann im kaat ligken kan.

- 127 S. Jan Hus, *Dat bokeken van deme repe. De uthlegghinge ouer den louen* [Der Spiegel der Sünder]. Aus dem Tschechischen ins Niederdeutsche übertragen von Johann von Lübeck. Mit einer Einleitung von Amedeo Molnár, Hildesheim/New York 1971. Kürzel sind bei den Zitaten aufgelöst.
- 128 S. *Pescatore* (wie Anm. 5), S. 27 ff.; in: *Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR. Bezirk Neubrandenburg* (wie Anm. 34), S. 52 ist der Anklamer Altar mit den Flügeln abgebildet. Bei *Zaske* (wie Anm. 9), Abb. 76 Farbabbb. ohne die Flügel.
- 129 S. *Pescatore* (wie Anm. 5), S. 37 Anm. 1.
- 130 Vgl. das o. Anm. 113 genannten Beispiel Nr. 14. Auf ein *hō beschoren wint* spielt der Wilde Alexander (ed. KLD), I, 16, 11 (vgl. Anm. 126 und meine Bemerkungen Beitr. 112 [1990], S. 477 zu dieser Stelle) an, womit wohl ein Pudel gemeint sein dürfte als Inbegriff modischen Geckentums. Vgl. Ottokars Österreichische Reimchronik (ed. J. Seemüller), V. 7351, 13097, 16208; Jans Enikels Weltchronik (ed. Ph. Strauch), V. 27597; Seifried Helbling (ed. J. Seemüller), III, 225 ff. mit der Anm. z. St.; VIII, 795 f., wo jeweils mit der Formulierung *hōch beschorn* auf eine auffällige Frisur angespielt wird.
- 131 S. LCI I, 76; Leibbrandt (wie Anm. 49), S. 116–121, bes. S. 116 f.; *Chapeaurouge* (wie Anm. 100), S. 83 f. Zahlreiche Affendarstellungen sind nachgewiesen von Randall (wie Anm. 17), S. 48–65.
- 132 Vgl. LCI I, 76; Horst W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (Stud. of the Warburg Inst. 20), London 1952, Nachdruck: Nendeln 1976, S. 15 u. ö.; Hans Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien 1959–1967, Bd. I, S. 60 [es ist schade, daß dies treffliche Werk mit dem ersten Band beendet worden ist]; Leibbrandt (wie Anm. 49), S. 119; Schmidtke (wie Anm. 45), S. 237; Paul Michel, *Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs*, Wiesbaden 1979, S. 120; RDK 1, 202–206.
- 133 Vgl. Leibbrandt (wie Anm. 49), S. 119; Gorissen (wie Anm. 2), S. 872 f. S. o. Anm. 141.
- 134 Vgl. Schmidtke (wie Anm. 45), S. 237; Michel (wie Anm. 132), S. 121; Harris (wie Anm. 31), S. 357–359; Aurenhammer (wie Anm. 132), S. 63.
- 135 Es ist eher unwahrscheinlich, daß mit dieser Geste auf die bekannte Fabel von der Äffin und ihren zwei Kindern angespielt werden soll, vgl. Dicke/Grubmüller (wie Anm. 61), S. 18–22; Michel (wie Anm. 132), S. 120; Leibbrandt (wie Anm. 49), S. 117 f.; Janson (wie Anm. 132), S. 31 ff. u. ö.; LCI I, 76.
- 136 Vgl. Leibbrandt (wie Anm. 49), S. 117.
- 137 S. Frey (wie Anm. 51), S. 304 r; vgl. Leibbrandt (wie Anm. 49), S. 117; LCI I, 77 f.
- 138 S. Enzykl. d. Märchens I, 137–146, hier Sp. 140. Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1963, S. 522 f. ‚Der Affe als Metapher‘; Sebastian Brant, *Narrenschiff*, hrsg. v. Friedrich Zarncke, Leipzig 1854, Nachdruck: Darm-

- stadt 1964, S. XLVII f. [mit Belegen zum Affen als Bezeichnung des Narren]; Erich Welslau, *Der Affe als Nachahmer und Dieb*, Neophilolog, 64 (1980), S. 161–170; Die Sprache der Bilder (wie Anm. 45), S. 40 f., 74 f., 90 f.; Reinhold Hammerstein, *Diabolus in Musi-ca*. Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters, Bern/München 1974, S. 75–80, ‚Musizierende Affen‘; Novus Physiologus (wie Anm. 49), V. 341 ff.
- 139 So findet sich z. B. bei Konrad von Mure (wie Anm. 57), V. 1433–1452 eine der wenigen Deutungen des Affen in *bonam partem* auf die *fideles ecclesiae*, vgl. eine weitere positive Deutung des Affen bei Harris (wie Anm. 31), S. 359. Eine solche Deutung für den Lübecker Altar anzunehmen, verbietet ihre Singularität; denn für ihn hieße das: Hunde und Schweine sind so zu verstehen wie bei den anderen Altären auch; die Affen = *fideles* träten gewissermaßen als ihre Gegner auf. Aber für eine solche Interpretation gibt der Altar keinen Anlaß.
- 140 S. Grimme (wie Anm. 113), Abb. 157, dazu S. 132.
- 141 S. Janson (wie Anm. 132), S. 150. Bei dieser Deutung wird außer Acht gelassen, daß der Affe einen Apfel in der rechten Hand hält (s. o. Anm. 133), und daß Christus gerade nicht gefesselt ist. Die Leine, an der der Affe liegt, korrespondiert vielmehr mit einer, die ein neben dem Affe stehender Jude in der Hand hält.
- 142 ‘Christi Leiden in einer Vision geschaut’ (wie Anm. 115), S. 66, 9 ff. Im LCI, I, 77 heißt es dagegen: „Die Darstellungen von hockenden, gefesselten oder angeketteten Affen bedeuten den Menschen in den Schlingen der Sünde“.
- 143 „Der Fuchs als Häretiker (...) Ihm assistiert häufig ein Affe“ (LCI II, 64, Leibbrandt [wie Anm. 49], S. 119) – gerade diese Kombination taucht auf dem Lübecker Altar nicht auf.
- 144 S. Schmid (wie Anm. 85), S. 57 ff., bes. S. 62 f.
- 145 S. Schmid (wie Anm. 85), S. 59 und 28.
- 146 S. Schmid (wie Anm. 85), S. 64. Thomasin von Zirklaria hat sein Lehrgedicht ‚der welsche Gast‘ von 14742 Versen in 12 Monaten verfaßt; wie lange z. B. Wolfram von Eschenbach für den ‚Parzival‘ gebraucht hat, läßt sich mit einem Verweis auf Thomasin nicht beantworten, es kursieren da abenteuerliche Vorstellungen. Auch für die Dauer der Herstellung einer Handschrift gibt es kaum verallgemeinbare Hinweise, vgl. z. B. Wieland Schmidt, *Die vierundzwanzig Alten Ottos von Passau* (Palaestra 212), Leipzig 1938, S. 265 f.; Gesa Bonath, *Untersuchungen zur Überlieferung des Parzival Wolframs von Eschenbach* (German. Stud. 239), Lübeck/Hamburg 1971, Bd. II, S. 89; den Ausstellungskatalog Karl der Große. Werk und Wirkung, Aachen 1965, S. 214, Nr. 371; Hubert Herkommer, *Überlieferungsgeschichte der sächsischen Weltchronik* (MTU 38), München 1972, S. 112 f.; Alexandre Micha, *Überlieferungsgeschichte der französischen Literatur des Mittelalters*, in: *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, Zürich 1964, Bd. II, S. 232 f.; Wilhelm Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, Graz 1958, S. 289 ff. Kurzum: zu extrapolieren, an dieser bestimmten Handschrift habe der Schreiber 1 Monat oder 1 Jahr gearbeitet, ist vermessen. Ist keine Zeitspanne angegeben, dann kann man auch nichts nur vermuten.
- 147 S. Burghart Wachinger, *Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs*, in: *Medium aevum ‚deutsch‘*. Fs. f. K. Ruh zum 65. Geb., Tübingen 1979, S. 369 und 378. Vgl. VL<sup>2</sup>V, 614–625, bes. 623. S. auch das Werk Hermanns von Sachsenheim, VL<sup>2</sup>III, 1093.
- 148 Genannt seien Reinmar der Alte, dazu Carl von Kraus, *Die Lieder Reinmars des Alten* (Abh. d. Bayer. Akad. d. Wiss., philos.-philolog. u. hist. Klasse, Bd. XXX, Abh. 4, 6, 7), München 1919, Abh. II, S. 5, oder Hartmann von Aue, dazu Ekkehard Blattmann, *Die Lieder Hartmanns von Aue. Ein Zyklus*, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1966.
- 149 Wenn Wolframs von Eschenbach ‚Willehalm‘ als ‚Alterswerk‘ bezeichnet wird, so suggeriert ein solcher Begriff vom ‚Qualitätsurteil‘ einmal abgesehen mindestens, daß wir etwas Genaueres über Wolframs Alter wüßten. Und auf Grund welcher Vorurteile über Altersstil vermag Karl Bertau, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, München 1973, II, S. 1168, Wolframs ‚Titulrel‘ als „Spätstil-Gestammel, das sich dem bloßen Schmecken verweigert“ zu bezeichnen?

- 150 Wenig überzeugend versucht Hartmut Böhme, Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung (Fischer TB 3958. Kunststück), Frankfurt 1989, diese These zu beweisen. Vgl. Karl Clausberg, Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte (Fischer TB 3917. Kunststück), Frankfurt 1984. Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart 1894, S. 146, schließt seine ‚kunsthistorische Studie‘ mit einem Zitat Anton Springers: „Rätselbilder zu schaffen lag niemals in der Absicht des Mittelalters. Der Anschauungskreis des Zeitalters bietet den festen Hintergrund für die künstlerischen Gedanken“ – selbst wenn wir ihn nicht in allen Einzelheiten mehr kennen oder erkennen können.

Ich zimmere, so man sagt, bi dem wege,  
des muz ich manchen meister han –  
doch auch Helfer: so danke ich neben den in Anm. 98 Genannten ganz besonders Heimo Reinitzer, Hamburg und Thomas Helms, Hamburg, nicht zuletzt für die Photographien, die den Abb. zu Grunde liegen, dazu Hans-Walter Stork, Paderborn, und Wolfgang Schmid, Trier.





Abb. 1: Schwerin (Bez. Schwerin), Dom, Hauptaltar, Ausschnitt.



Abb.2: Schwerin (Bez. Schwerin), Dom, Hauptaltar, Detail.



Abb.3: Schwerin (Bez. Schwerin), Dom, Hauptaltar, Detail.





Abb.5: Anklam (Bez. Neubrandenburg), Kreuzkirche, Hauptaltar, Detail.



Abb. 6: Ratzeburg, Dom, Hauptaltar, Ausschnitt.



Abb. 7: Ratzeburg, Dom, Hauptaltar, Detail.



Abb. 8: Ratzeburg, Dom, Hauptaltar, Detail.





Abb. 10–17: Lübeck, St. Annen-Museum, Zirkelbrüderaltar, Detail.



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17