

Zeitschrift: Archäologie im Kanton Bern : Fundberichte und Aufsätze = Archéologie dans le canton de Berne : chronique archéologique et textes

Herausgeber: Archäologischer Dienst des Kantons Bern

Band: 5A/5B (2004)

Artikel: Reflexe mittelalterlicher Literatur auf Ofenkacheln aus Bern und Aarberg

Autor: Jones, Naomi

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-726479>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Reflexe mittelalterlicher Literatur auf Ofenkacheln aus Bern und Aarberg

Naomi Jones

Die Kachelfunde vom Stadtplatz in Aarberg ermöglichen Rekonstruktionen von Idealbildern mittelalterlicher Kachelöfen.¹ Dabei stellt sich die Frage nach den Bildinhalten der einzelnen Motive, ja nach den Bildprogrammen der Kachelöfen. Während sich sakrale Inhalte kunsthistorisch geschulten Archäologinnen und Archäologen relativ rasch erschliessen, fällt die Deutung profaner Motive, die vielleicht von literarischen Stoffen oder Texten inspiriert sind, ungleich schwerer. Aus diesem Grund soll hier von literaturwissenschaftlicher Seite her versucht werden, die Grenzen und Möglichkeiten der Deutung profaner Bildinhalte aufzuzeigen.² Dies geschieht anhand dreier Kachelmotive, die aus Funden aus Bern und Aarberg überliefert sind.

I. Einleitung

Die Erec-Krone

Eine goldene Krone³ aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, auf welcher der *Erec* dargestellt ist, gehört zu den frühesten Darstellungen von rein weltlichen und in der deutschen Volkssprache bekannten höfischen Erzählstoffen in der Kleinkunst. Nach seiner Hauptfigur *Erec* ist der erste Artusroman Chrétien de Troyes beziehungsweise seine deutsche Bearbeitung durch Hartmann von Aue benannt. Auch in der Wandmalerei nimmt die Darstellung von höfischen Erzählungen im deutschen Sprachraum ihren Anfang mit einem Artusstoff. Auf der Burg Rodenegg bei Brixen wurde zu Beginn des 13. Jahrhunderts der erste Teil des *Iwein* dargestellt. Diese Geschichte geht ebenfalls auf einen Roman Chrétiens und seine Bearbeitung durch Hartmann zurück.

Wird profaner Erzählstoff in ein anderes Medium übertragen, so passt man ihn dem Anlass, dem Medium und dem Trägermaterial an. Wie im Iwein-Zyklus ist auch auf dem Erec-Diadem nur das erste Abenteuer, nämlich die Brautwerbung des Titelhelden, erzählt (Abb. 1). Dies liegt zum Teil am engen zur Verfügung stehenden Raum. Der Künstler ist gezwungen, eine Kurzfassung des Stoffes so klar darzustellen, dass die Herkunft eindeutig identifizierbar bleibt. Gerade bei Stoffen des Artusromans, dessen Struktur sich durch die Doppelung auszeichnet, eignet sich die Darstellung der Initialaventure als *pars pro toto*: Der Titelheld des Artusromans erlangt in einem ersten Kursus eher durch Zufall Erfolg, Glück und Ehre in Form einer geliebten Gattin und der Herrschaft über ihr Land. Es folgt die Krise. Der noch jugendliche Ritter ist seiner neuen Rolle und seinen Pflichten nicht gewachsen. Er wird von Land und Frau getrennt und muss sich in einem zweiten

1 Vgl. den Aufsatz: Eva Roth Heege, Die Funde vom Stadtplatz in Aarberg, in diesem Band S. 103–172.

2 Naomi Jones, Die Burg des Bürgers. Das ikonografische Programm eines spätmittelalterlichen Kachelofens. Unpubl. Seminararbeit im Fach Ältere deutsche Literatur, Bern 1999.

3 Vgl. Joanna Mühlemann, Erec auf dem Krakauer Kronenkreuz – Iwein auf Rodenegg. Zur Rezeption des Artusromans in Goldschmiedekunst und Wandmalerei, in: E.C. Lutz/J. Thali/R. Wetzel (Hrsg.), Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, 199–254. Auch: Michael Curschmann, Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, in: W. Haug (Hrsg.), Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999, 367–470.

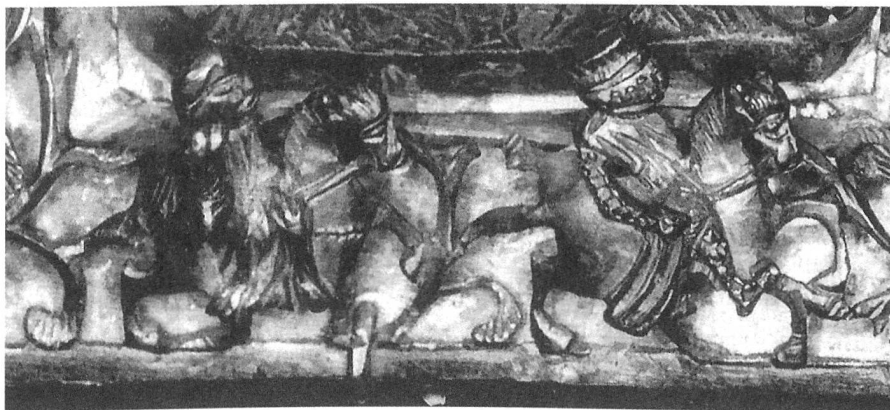


Abb. 1: Erec (rechts) führt seine Braut Enite mit dem Sperber an den Artushof. Enite trägt den Sperber, den Erec im ersten Abenteuer als Preis für ihre Schönheit erkämpft hat. Detailansicht der Erec-Krone, 2. Viertel des 13. Jahrhunderts. Kronenkreuz in Krakau, Schatz des Waweldoms.

Kursus die nötigen Fähigkeiten erwerben, um Land und Gattin zurückzugewinnen.

Die Erec-Krone wurde vermutlich für die Hochzeit der ungarischen Königstochter Kunigunde (Tochter Belas IV. von Ungarn) angefertigt.⁴ Zu diesem Anlass passt der erste Teil der Erec-Geschichte wesentlich besser als die Bussfahrt aufgrund der allzu ausschliesslich gelebten Liebe. Der zweite Teil des Stoffes ist impliziert; er erinnert so indirekt an die Gefahr der übermässigen Liebe und an die Rollen und Pflichten der Gatten, insbesondere der Gattin. Denn nachdem der junge Artusritter Erec die verarmte, aber wunderschöne Enite als seine Braut heimgeführt und geheiratet hat, verliebt er sich derart in sie, dass er seine gesellschaftlichen Pflichten vernachlässigt. Als er durch Enite vernimmt, dass am Hof mittlerweile über seinen Ehrverlust gesprochen wird, bricht er mit ihr, die nach mittelalterlichem Verständnis mitschuldig ist, zur Abenteuerfahrt und somit zur Wiederherstellung der ritterlichen Ehre auf. Auf dieser entbehrungsreichen Reise hat sich Enite als absolut treuliebende und aufopfernde Gattin zu bewähren. Erec hingegen muss die harmonische Verbindung von Liebe und Rittertum in der Ehe lernen, bevor das Paar gemeinsam Erecs Erbe als König antreten darf.

Zur Gestaltung des literarischen Stoffes in der bildenden Kunst

Der bildende Künstler setzt sich aktiv mit dem Stoff, den er nacherzählt, auseinander und gestaltet ihn. Durch die Umsetzung ins neue Medium ist er gezwungen, den Stoff zu komprimieren und Akzente zu setzen. Diese können andere als diejenigen des Textes sein, der möglicherweise als Vorlage gedient hat. Naheliegenderweise ignoriert die bildliche Darstellung die Komplexität des Textes zu Gunsten der Typik des Geschehens. Es ist zu bedenken, dass der Künstler in erster Linie den Stoff und nicht den konkreten Text rezipiert, zumal oft verschiedene literarische Bearbeitungen eines Stoffes vorliegen. So weist Andrea Gottgang⁵ nach, dass der Runkelsteiner Tristan-Zyklus aus dem beginnenden 15. Jahrhundert gewissermassen eine eigene Fassung des Tristanstoffes im Medium der Wandmalerei darstellt, die sich zwar zum Teil am *Tristrant* des Eilhart von Oberg und zum Teil am *Tristan* Gottfrieds von Strassburg orientiert, diese beiden Textquellen jedoch den eigenen Zielen und Gestaltungsmitteln unterordnet.

Mit der schriftlichen Verfestigung der Stoffe kommt es im 14. Jahrhundert, der Blütezeit der bildlich umgesetzten Literatur, vermehrt zur Darstellung von einzelnen, den ganzen Stoff repräsentierenden Szenen, z.B. der Baumgartenszene des *Tristan*, wo König Marke sich im Baum beim heimlichen Treffpunkt von Tristan und Isolde versteckt, um das Paar zu ertappen. Tristan sieht jedoch Markes Spiegelbild im Wasser der Quelle. Dadurch entgehen die Liebenden der Falle und täuschen stattdessen den König. Diese Bildzeugnisse von zu Einzelszenen geronnenen Stoffen, so Norbert H. Ott⁶, sind aber nicht exakte Kurzfassungen des Textes und folgen eigenen Gestaltungsprinzi-

pien, z.B. mit Anklängen an den Sündenfall in der Baumgartenszene des *Tristan*. Wie die Zyklen können sie auch vom Text abweichen. Dafür sind sie in ihrer ikonographischen Tradition relativ fest und im gestischen Detail genau. Der Vorteil dieser in einzelnen Szenen kondensierten Stoffe ist ihre Kombinierbarkeit mit anderen Stoffen. Je nach Kontext kann durch die Zusammenstellung von bestimmten Geschichten eine neue Aussage erzielt werden. Oft werden Tristan und Iwein zusammen mit Samson, Vergil und Aristoteles in Minnesklavenzyklen dargestellt, die den Betrachter vor der List des Weibes warnen sollen. Der Literatur entlehnte Einzelszenen werden ihres narrativen Zusammenhangs entledigt. In einem neuen Kontext beleuchten sie einander jedoch gegenseitig und sind Teil einer andern, neuen Erzählung.⁷ Allerdings besteht bei solchen komprimierten Darstellungen ein grosses Potenzial zur Verselbständigung des Inhalts. Der Text-Sinngehalt geht mit der Zeit verloren, die Szene wird zur Genre-szene.

Der Kachelofen als Medium für narrative Themen

Vor allem im 14. Jahrhundert – mit der Entwicklung der reliefierten Blattrachel – schlägt sich die Vorliebe für die Darstellung erzählender Szenen auch in der Ofenkeramik nieder. Es gibt in dieser Zeit auf Ofenkacheln eine grosse Anzahl narrativer Szenen. Höfische Themen wie Liebespaare, Tanz- und Turnierszenen sind nebst Tieren als Kachelmotive vorherrschend. Gerade bei den Liebes-, Tanz- und Turnierszenen ist es denkbar, dass es sich um Genreszenen handelt, welche ursprünglich einen bestimmten Stoff repräsentierten oder vielleicht sogar Teil eines Zyklus waren.

Einer der wenigen integral bekannten Schweizer Öfen, ein Kachelofen der Gestelnburg im Wallis, stellt mit grosser Wahrscheinlichkeit ein höfisches Fest mit Turnier und Tanz in gotischer Architektur im blühenden Frühling dar.⁸ Aus wenigen einzelnen Motiven muss man sich die Kacheln so arrangiert vorstellen, dass jeweils zwei Rittermotive einen Tjost bilden. Das Motiv des höfischen Paares in

4 Curschmann 1999 (wie Anm. 3), 395–396.

5 Andrea Gottgang, «Tristan» im Sommerhaus der Burg Runkelstein. Der Zyklus, die Texte und der Betrachter, in: E.C. Lutz/J. Thali/R. Wetzel (Hrsg.), *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*. Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, 435–460.

6 Norbert H. Ott, «Tristan» auf Runkelstein und die übrigen zyklischen Darstellungen des Tristanstoffes. Textrezeption oder medieninterne Eigengesetzlichkeit der Bildprogramme?, in: W. Haug (Hrsg.), *Runkelstein. Wandmalereien des Sommerhauses*, Wiesbaden 1982, 194–240.

7 Vgl. Norbert H. Ott, *Literatur in Bildern. Eine Vorbemerkung und sieben Stichworte*, in: E.C. Lutz/J. Thali/R. Wetzel (Hrsg.), *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*. Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, 153–199.

8 Vgl. Gabriele Keck, Ein Kachelofen der Manesse-Zeit. Ofenkeramik aus der Gestelnburg/Wallis, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 50, 1993, 321–355.

gotischer Architektur hingegen kann man sich einzeln oder so aneinander gereiht vorstellen, dass die Paare einen Reigen zu tanzen scheinen. Von diesem Motiv gibt es acht Kacheln, die alle aus demselben Model stammen, jedoch manuell nachbearbeitet wurden. Die Köpfchen der Figuren wurden von Hand modelliert und nachträglich aufgesetzt, die Kleider zum Teil später verändert. Somit haben etliche Figuren individuelle Frisuren und Halsausschnittverzierungen, einige Damen tragen ihr Kleid gegürtet. Eine Dame trug vermutlich einen Schleier anstatt des Gebendes. Es scheint, als wären hier konkrete Personen porträtiert worden. Daher vermutet Gabriele Keck⁹, dass auf dem Ofen die Hochzeit der Burgbesitzer dargestellt ist.

Die Vorstellung, dass der Kachelofen ähnlich der Wand oder dem Teppich als Medium zur Darstellung von narrativen Inhalten benutzt werden konnte, ist also keineswegs abwegig. Ein Zyklus von Bildern, die eine Geschichte erzählen, ist ebenso denkbar wie die Kombination einzelner Szenen aus verschiedenen Stoffen im Stil eines Minnesklaventeppichs. Auch zeigen Bildvergleiche von einzelnen Kachelmotiven immer wieder Ähnlichkeiten mit Motiven des gleichen Themas in der Buchmalerei, der Textil- oder Elfenbeinkunst. Gabriele Keck macht für die Walliser Kacheln auf Parallelen zu den Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift aufmerksam. Obgleich keine direkten Abhängigkeiten belegt werden können, ist doch anzunehmen, dass die Modelschneider und ihre Auftraggeber Anregungen oder gar Vorlagen in den Werken von anderen darstellenden Künstlern gefunden haben.¹⁰

II. Zum Erzählgel hintergrund von drei Berner Kacheln

Im Folgenden seien die drei Kacheln aus Bern und Aarberg vorgestellt, deren narrative Anlage die Frage nach einem konkreten Erzählgel hintergrund aufwirft. Die Deutung der Berner Kacheln ist schwierig und unsicher, da der Kontext der einzelnen Kacheln beinahe gänzlich fehlt. In Bern konnte bisher kein mittelalterlicher Kachelofen vollständig rekonstruiert werden. Von den einzelnen Kacheln ist weder bekannt, wer sie hergestellt hat, noch, wo sie mit welchen andern Kacheln gesetzt waren. Zudem konnten die Motive durch kleine Änderungen, z.B. der Inschrift im Spruchband, umgedeutet werden.¹¹ Trotzdem sei hier die Frage nach möglichen Interpretationen der einzelnen Motive gestellt.¹²

1. Vergil im Korb

Minnesklaven

Ein Kachelmotiv (Abb. 2) hat Eva Roth Heege bereits als Vergil im Korb identifiziert. Es handelt sich hierbei um einen der beliebtesten Minnesklaven, die im Mittelalter sowohl in der Erzählung wie in der bildlichen Darstellung grosse Verbreitung fanden. Minnesklaven sind in der Re-

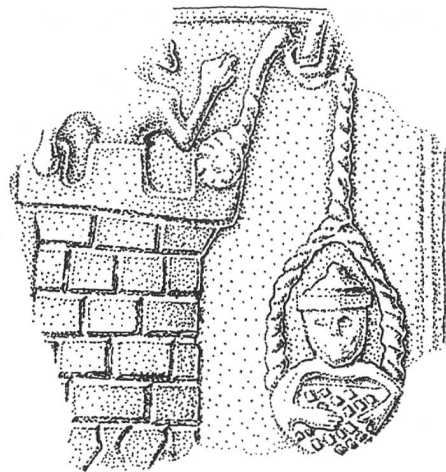


Abb. 2: «Vergil im Korb», grün glasierte Ofenkachel, gefunden am Waisenhausplatz in Bern 1955/56. Zeitstellung: Mitte des 14. Jahrhunderts (BHM Inv. Nr. 34843, Roth Kaufmann 1994 [wie Anm. 10], Kat. Nr. 44).

gel berühmte, weise Männer oder Helden, die sich der Legende nach in blinder Liebe von einer Frau demütigen oder gar überwinden lassen. In der keltisch-bretonischen Welt bringt Merlin der schönen Viviane so viel von seiner Zauberkunst bei, bis sie ihn in eifersüchtiger Liebe in einen unsichtbaren Turm sperrt, zu dem nur sie Zugang hat. Oft wird Tristan als Minnesklave dargestellt, der – gebunden durch die magische Wirkung des Minnetrankes – Marke, seinen Herrn, Onkel und Freund, betrügt. Iwein ist ein Minnesklave, weil er es zulässt, dass seine Frau ihn demütigt und wegweist. In seiner grossen Liebe zu ihr anerkennt Iwein seine Schuld und macht sich auf den Weg, ihre Liebe zurückzugewinnen. Aus dem alttestamentlichen Fundus ist Samson der bekannteste Minnesklave. Er vertraut sich seiner geliebten Dalila an und wird von ihr verraten. David hingegen lässt sich wegen der grossen Schönheit Bathsebas zum Verbrechen hinreissen, und Salomo willigt in den

⁹ Keck 1993 (wie Anm. 8).

¹⁰ Vgl. Eva Roth Kaufmann/René Buschor/Daniel Gutscher, Spätmittelalterliche reliefierte Ofenkeramik in Bern. Herstellung und Motive, Bern 1994, 60.

¹¹ Die Berner Kachel Nr. 55 mit sitzender Dame, kniendem Ritter und der Inschrift «la dich nit ruwen; mit ganzen truwen» existiert in einer Zürcher Variante. Durch eine anzügliche Inschrift wird die Antragszene ins Ordinaire gezogen. Roth Kaufmann 1994 (wie Anm. 10), 61.

¹² Wo sich die Szene nicht durch den Vergleich mit der ikonografischen Tradition interpretieren lässt, versuche ich, die Kachel in einen literarisch-kulturellen Kontext zu stellen. Das heisst, ich zeige diejenigen literarischen Szenen auf, mit denen die Kachel spontan assoziiert werden kann. Dabei überlege ich mir durch den Text-Bild-Vergleich, welche Gründe aus darstellerischer Sicht für oder gegen eine bestimmte Zuordnung sprechen. Es sei also dabei belassen, die Argumente gegeneinander abzuwägen, ohne die Kachel definitiv festzulegen. Die Grundlage der Arbeit bilden Typenzeichnungen des Archäologischen Dienstes. Die Kachelmotive wurden aus verschiedenen, nicht passgenauen Fragmenten zeichnerisch soweit als möglich rekonstruiert.



Abb. 3: Adelhausen, Kloster St. Katharina. Sog. Maltererteppich, Ausschnitt mit der Szene «Vergil im Korb». Adelhausen um 1310 bis 1320 (Freiburg i.B., Augustinermuseum Inv. Nr. 11508).

Götzendienst ein. Die beiden antiken Gelehrten Aristoteles und Vergil werden durch ihre Liebe zum öffentlichen Gespött.¹³

Die Geschichte Vergils

Die Geschichte Vergils erzählt, wie er, verliebt in eine schöne Römerin, zum Gespött der Stadt wird, als er die Dame zum heimlichen Stelldichein überredet. Die Geschichte entspringt im 12. und 13. Jahrhundert einer mündlichen Tradition und wird unter anderem in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Weltchronik des Wieners Jansen Enikel volkssprachlich festgehalten.¹⁴

Der verliebte Vergil bittet die Dame, ihm in der Nacht einen Korb am Seil von ihrer Kemenate herunterzulassen und ihn dann darin hochzuziehen. Um sich von seinem Drängen zu befreien, tut sie, was er von ihr verlangt, aber:

«Niht fürbaz si in ûf zôch.
Si strict in zuo und liez in hangen.
(...)
Des morgens dô es tagte,
den Roemern man dô sagte,
daz der wîs Virgilius
waer an ein turn erhangen sus.»¹⁵

Darstellungen Vergils

als Reflexe mittelalterlicher Literatur

Die Szene wurde im Mittelalter oft in Minnesklaven- oder Weiberlistenzyklen dargestellt, z.B. auf dem so genannten Maltererteppich des frühen 14. Jahrhunderts (Abb. 3). Die Berner Kachel, die in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden ist, entspricht durchaus der traditionellen Darstellung des Minnesklaven Vergil. Links erkennt man den Oberkörper einer Frau zwischen den Zinnen eines Turmes. Rechts vom Turm hängt ein Korb, in dem eine männliche Figur sitzt. Das Seil läuft durch eine Umlenkrolle. Die Dame hält das Ende des Seils. Die Darstellung auf der



Abb. 4: Herr Kristan von Hamle als «Vergil im Korb», Farbige Miniatur der grossen Heidelberger Liederhandschrift, Folio 71 verso, um 1300.

Kachel unterscheidet sich von derjenigen auf dem Teppich durch die Handstellung Virgils. Auf der Kachel hält er sich am Korb fest, während er auf dem Teppich seine Hände flehend der Angebeteten entgegenstreckte. Zudem hält die Dame auf dem Teppich den Korb aus eigener Kraft. Diese beiden Details könnte der Hersteller der Kachel wenn nicht der eigenen Phantasie, dann einer andern Quelle entnommen haben. Wie für die Gestelnburger Kacheln empfiehlt sich ein Blick in den Codex Manesse. Die Miniatur des Kristan von Hamle greift die Vergilikonografie auf (Abb. 4). Hier sieht man ebenfalls links im Bild den Turm mit der Dame, die mit Hilfe einer technischen Einrichtung ihren Geliebten hochzieht, diesmal im Bottich. Der Sänger

¹³ Werner Wunderlich, *Weibsbilder al Fresco*, Konstanz 1996.

¹⁴ Leander Petzoldt, *Virgilius Magus. Der Zauberer Virgil in der literarischen Tradition der Mittelalters*, in: U. Brunold-Bigler/H. Bausinger (Hrsg.), *Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für R. Schenda zum 65. Geburtstag*, Bern 1995, 594–568. Auch: Wunderlich 1996 (wie Anm. 13), 143–144.

¹⁵ Zitiert nach Wunderlich 1996 (wie Anm. 13), 143. Übersetzung: «Sie zog ihn nicht weiter herauf. Sie band ihn fest und liess ihn hängen. (...) Als es am andern Morgen zu tagen begann, sagte man sich unter den Römern, dass der weise Vergil an einem Turm hänge.»

hält sich am Seil fest. Die Kachel erscheint also wie eine Mischung der beiden wenige Jahrzehnte älteren Virgildarstellungen.

Für die Berner Kachel kann weder ein direkter Bezug zu einer andern Vergilszene noch zu einer bestimmten schriftlichen Manifestierung der Geschichte hergestellt werden. Wohl aber kann sie aufgrund des Vergleichs mit Text und Bild als Darstellung Vergils identifiziert werden. Der Stoff war weit verbreitet und folglich äusserst beliebt. Man darf also annehmen, dass der Modellschneider zur Herstellung des Motivs gar keine bestimmte Vorlage benötigte, da das Wissen um den Stoff und seine Darstellung mittelalterliches Allgemeinwissen war. Somit sind sowohl die Kachel als auch der Text Ausdruck desselben Stoffguts, ohne dass man eine direkte Beeinflussung der Kachel durch den Text annehmen kann. Deshalb ist es meines Erachtens richtig, von Reflexen mittelalterlicher Literatur zu sprechen. Reflexe sind es insofern, als mündlich tradiert Erzählstoff sich sowohl bildlich manifestiert wie auch in Werken der Literatur niederschlägt. Der Bezug der Kachel zum Text besteht darin, dass das Bild ohne Kenntnis der Geschichte nicht verstehbar ist. Diese kennen wir heute aber nur noch dank ihrer literarischen Bearbeitung. Der mittelalterliche Betrachter hingegen kannte sie eher aus der mündlichen Überlieferung.

2. Eine Kranzkachel mit Tierdarstellungen

Tierkämpfe oder Tierfabel?

Auf der zweiten Kachel, deren Inhalt sich nur mit Hilfe der Literatur deuten lässt, sind mit grosser Wahrscheinlichkeit Tierfabeln dargestellt (Abb. 5). Es handelt sich um eine Kranzkachel, die in Aarberg gefunden wurde und in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert wird.¹⁶ Der Kachelrahmen mit dem Köpfchen ist vom Inhalt unabhängig und rein dekorativ. In der Spitze des Blattes erkennt man zwei Vögel links und rechts von etwas, das sich als Nest interpretieren lässt. Der eine Vogel ist etwas grösser. In der Mitte sind ein Fuchs und ein Vogel zu sehen, und unten links ist ein Löwe dargestellt. Das letzte Tier könnte ein missratenes Einhorn oder vielleicht ein Elefant sein. Die mittelalterlichen Darstellungen dieser exotischen Tiere sind aus nachvollziehbaren Gründen zuweilen recht eigenartig.

Aufgrund der Anordnung der Tiere – sie stehen sich je gegenüber – stellt sich als erstes die Frage, ob es sich um drei Tierkämpfe handelt. Vor allem in kirchlichem Kontext waren die christologisch gedeuteten Tierkampfszenen weit verbreitet. Gerade auf Ofenkacheln sind christliche Tierdarstellungen, wie etwa der Pelikan, der sich zur Ernährung der Jungen die Brust aufreisst, oder der Löwe, welcher die togeborenen Jungen mit seinem Gebrüll zum Leben erweckt, ebenfalls sehr beliebt.¹⁷ Ebenso nimmt man an, dass verschiedene Tiermotive am Ofen zu Tierkämpfen arrangiert waren. So konnten etwa eine Kachel

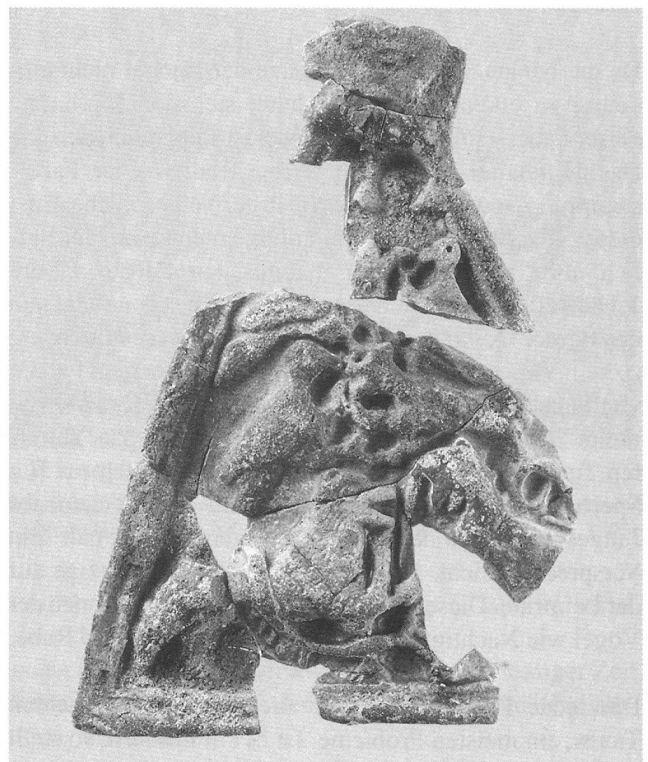
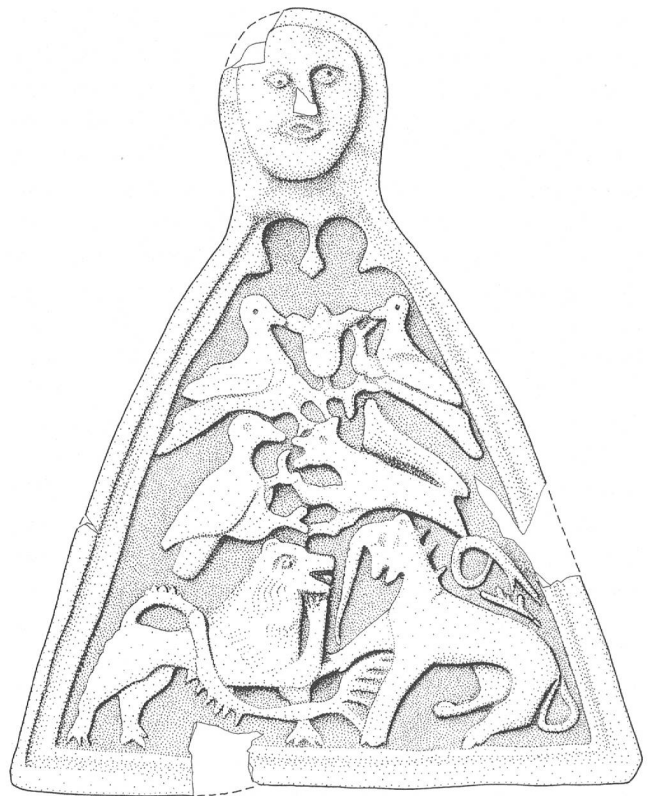


Abb. 5: Dreieckige, grün glasierte Kranzkachel mit sechs Tieren. 2. Hälfte 14. Jahrhundert. Rekonstruierte Zeichnung anhand mehrerer, im Brand verformter Fragmente und Foto einer fragmentarisch zusammengesetzten Kachel. Fundort: Stadtplatz Aarberg (Kat. 95). Identische Kacheln stammen aus Wangen an der Aare und aus Solothurn.

¹⁶ Eva Roth Heege, Die Funde vom Stadtplatz in Aarberg, in diesem Band, Kat. 95.

¹⁷ Roth Kaufmann 1994 (wie Anm. 10), 155–163.

mit Löwenmotiv und eine mit Drachenmotiv bei entsprechender Ausrichtung der Tiere einen Kampf darstellen. Somit ist es durchaus denkbar, dass in der Aarberger Kranzkachel drei Tierkämpfe dargestellt sind. Aber mit Ausnahme des Löwen handelt es sich bei den Tieren der Kachel nicht um die typische Tierkampfbesetzung, wo oft Fabelwesen wie der Greif, Kentaur oder eben Drache als Personifizierung des Bösen gegen den durch den Löwen symbolisierten Christus kämpfen. Das mittlere Tierpaar, der Fuchs und der Vogel, erinnert eher an die Fabel vom Fuchs und dem Raben Aesops.

Eine Berner Fabelsammlung als mögliche Vorlage?

Das Personal von Fabeln besteht in der Regel aus zwei verschiedenen Tieren. Daher ist es wahrscheinlich, dass die drei Tierpaare je eine Fabel darstellen. Fabeln waren im Mittelalter sehr beliebt, und die Fabel vom eitlen Raben, der seinen Käse an den schlauren Fuchs verliert, war schon damals verbreitet.¹⁸ Hier stellt sich einzig die Frage, die freilich nicht beantwortet werden kann, ob das mittlere Tierpaar vielleicht die im Mittelalter ebenfalls beliebte Fabel vom Fuchs und dem Adler darstellen könnte. In dieser Geschichte stiehlt ein Adler die Jungen des Fuchses für seine Brut. Der schlaue Fuchs aber räuchert den Horst des Adlers aus und zwingt diesen, die jungen Füchse zurückzugeben.

Da die beiden Vögel in der Spitze der Kachel nicht eindeutig zu erkennen sind, gestaltet sich die Zuordnung dieser Fabel – so es denn eine Fabel ist – noch schwieriger. Das Mittelalter kennt eine reiche Tradition der Fabelsammlung, sowohl in Latein wie in der Volkssprache. Eine dieser volkssprachlichen Sammlungen entstand, vermutlich als Übersetzung von lateinischen Fabeln in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, in Bern. Es ist der *Edel Stein* des Berner Dominikaners Ulrich Boner. Dieses Buch war zu seiner Zeit äusserst beliebt.¹⁹ Nebst den beiden Fabeln von Fuchs und Rabe sowie von Fuchs und Adler, die von ihrem Personal her beide auf das mittlere Tierpaar zutreffen, findet sich auch eine passende für das Vogelpaar. Ein Sperber lässt die Nachtigall mit dem Versprechen, ihr Junges zu verschonen, ein Lied singen, aber er hält sein Versprechen nicht. Später endet der Unbarmherzige auf der Leimrute. Diese Fabel existiert auch in Variationen der Vogel wie Nachtigall und Habicht oder Taube und Rabe.

Das letzte Paar bereitet, vor allem wegen des rechten Tieres, am meisten Probleme. Ist es ein Einhorn, so stellt das Paar keine Fabel dar. Das Einhorn taucht in Fabeln selten auf. Mit einem Löwen kommt es meines Wissens gar nicht vor. Hingegen sind Löwe und Einhorn im allegorischen Tierkampf beliebtes Kachelmotiv des 15. Jahrhunderts. Es ist daher nicht auszuschliessen, dass dieses unterste Paar der Aarberger Kachel tatsächlich einen Tierkampf darstellt. Wenn es sich aber auch hier um die Darstellung einer Fabel handeln sollte, dann ist es wahrscheinlich, dass das rechte Tier einen Elefanten darstellt, denn es existiert eine Fabel mit den entsprechenden Tieren.

Die Fabel ist eine Aesop-Fabel und somit nicht eindeutig mittelalterlich. Aesop ist dem Mittelalter aber durchaus ein Begriff, wie auch Vergil und Ovid, so dass zumindest die Möglichkeit eines Bezugs von Kachel und Fabel besteht. In dieser Fabel schämt sich ein Löwe seiner Feigheit, weil er sich vor dem Hahn fürchtet. Als er auf einen Elefanten trifft, der mit seinen Ohren fächelt, weil er Angst hat, eine Mücke könnte sich in seine Ohren verirren, dünkt sich der Löwe geradezu mutig.²⁰

Ein direkter Bezug zwischen Boners Buch und der Aarberger Kachel kann nicht nachgewiesen werden, obwohl die zeitliche und geografische Nähe von Buch und Kachel durchaus dazu verführen könnte. Aufgrund der weiten schriftlichen Verbreitung darf man eine mündliche Tradition der Fabeln annehmen. Wie im Falle Vergils ist der Text möglicherweise lediglich eine andere Manifestation desselben Kulturguts. Auch hier kann ein allfälliger Sinn der Darstellung nur dank des Textes überhaupt ermittelt werden. In diesem Fall darf die zeitliche und geografische Nähe von Text und Keramik aber als Indiz dafür gewertet werden, dass es sich wenigstens bei den beiden oberen Tierpaaren der Kachel tatsächlich um Fabeldarstellungen und nicht um Tierkampfszenen handelt. Boners *Edel Stein* ist ein Beleg dafür, dass Fabeln zur Entstehungszeit möglicherweise sogar am Entstehungsort der Kachel, so sich denn Aarberg in den lokalen Berner Kontext einbetten lässt, bekannt und beliebt waren.

3. Eine Trinkszene

Die Minnetrankszene aus Tristan?

Das letzte der hier behandelten Kachelmotive stellt eine Trinkszene dar (Abb. 6). Links im Bild steht ein Ritter im kurzen Wams mit einem Dolch am Gurt. Rechts steht eine Dame, die in der einen Hand einen Krug hält, mit der andern reicht sie dem Ritter einen Becher. Zwischen dem Paar steht am Boden ein Pflanzenornament.

Bei den erwähnten Ofenkacheln hat sich mit einiger Plausibilität gezeigt, dass in Bern erzählte literarische Stoffe dargestellt sind. Dies ist hier zwar schwieriger, aber gerade aufgrund der bisherigen Ergebnisse können wir auch für die vorliegende Ofenkachel eine Interpretation in dieser Richtung suchen. Die Trinkszene der europäischen Literatur des Mittelalters schlechthin ist: die Minnetrankszene im *Tristan*.

18 Vgl. G. Dicke/K. Grubmüller, Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen (Münstersche Mittelalter-Schriften 60), München 1987.

19 Vgl. R. Gottschick, Über Boners Fabeln, Charlottenburg 1886. Auch: G.F. Benecke, Der Edel Stein getichtet von Bonerius, Berlin 1816.

20 Harry Schnur, Fabeln der Antike (Sammlung Tusculum), Düsseldorf/Zürich 31997, 113.

Doch ist auch hier äusserste Vorsicht geboten: Die Darstellung auf der Ofenkachel lässt sich nämlich der Minnetrankszene nicht eindeutig zuordnen. Die Kachel ist nicht, wie zum Teil auf Wandbildern und Teppichen üblich, mit Namen beschriftet. Im Übrigen sind andere Kacheln der Zeit, die auf einen Tristan-Zyklus hindeuten könnten, nicht bekannt. Wir wissen also nicht, ob der Besitzer des Ofens Grund gehabt hätte, den Tristan darzustellen. Es ist nicht einmal bekannt, wo und mit welchen andern Motiven die Kachel auf einem Ofen angebracht war. Einen schwachen Anhaltspunkt liefert einzig die Vergilkachel, die am selben Ort gefunden wurde und aus derselben Zeit stammt. Es ist also nur möglich, die verschiedenen Argumente für und wider die These nebeneinander zu stellen. Eine definitive Zuordnung muss unterbleiben.

Für die Deutung als Minnetrankszene spricht meines Erachtens, dass sie eine der Kernszenen des Tristan-Stoffes ist. Sie löst die ehebrecherische Liebe zwischen Tristan und Isolde aus. Auch war der Stoff sehr beliebt und wurde auf zahlreichen Objekten der Klein-, Textil- und Wandkunst sowohl in Zyklen als auch in Einzelszenen dargestellt. Aus dem 13. Jahrhundert ist sogar ein Zyklus bemalter Fliesen bekannt.²¹

Gegen die Deutung als Minnetrankszene spricht aber gerade, dass alle bekannten Bildzeugnisse dieser Szene in Zyklen eingebunden sind. Als Einzelszene gerinnt der Stoff üblicherweise in der Baumgartenszene, die dann das Ganze vertritt.²²

Gottfrieds Text und das Pflanzenornament

Das Pflanzenornament auf der Kachel bereitet Probleme bei einer Deutung als Minnetrankszene. Wenn es tatsächlich eine Pflanze ist, spielt die Szene an Land. Üblicherweise wird die Minnetrankepisode aber auf einem Schiff dargestellt (Abb. 7).

Allerdings ist der Text Gottfrieds von Strassburg in dieser Sache nicht eindeutig: Das Unglück geschieht während eines Reiseunterbruchs im Hafen, weil Isoldes Magd Brangäne abwesend ist. Die Damen sind an die Anstrengungen der Schiffsreise nicht gewöhnt, und sie kommen davon in «ungewöhnliche not». Tristan ordnet daher eine Ruhepause auf Land an: «Man kam in einen Hafen, und die meisten gingen von Bord, um an Land spazierenzugehen. Sogleich ging Tristan, um zu begrüßen und anzuschauen seine strahlend schöne Herrin. Und als er sich zu ihr setzte und sie dies und jenes redeten über ihrer beider Angelegenheiten, bat er, man möge ihm etwas zu trinken bringen. Es war aber niemand da – neben der Königin – ausser einigen jungen Hofdamen, von denen eine sagte: <Seht, hier ist Wein in diesem kleinen Gefäss.> Nein, es war kein Wein, wenn es ihm auch glich. Es war das dauernde Leid, die endlose Herzensqual, an der sie beide sterben sollten. Das aber wusste sie nicht. Sie stand auf und ging gleich hin, wo der Trank und das Glas aufbewahrt und verborgen waren. Sie gab es ihrem Kapitän, Tristan, und der bot es zuerst



Abb. 6: «Trinkszene», gelb glasierte Ofenkachel, gefunden am Waisenhausplatz in Bern 1955/56. Zeitstellung: Mitte des 14. Jahrhunderts (BHM Inv. Nr. 34833, 34834. Roth Kaufmann 1994 [wie Anm. 10], Kat. Nr. 43).



Abb. 7: Tristan und Isolde trinken den Minnetrank. In: Gottfried von Strassburg, «Tristan und Isolde» mit der Fortsetzung des Ulrich von Türheim, Historisches Archiv der Stadt Köln W*88. Pergament, 1323.

Isolde an. Sie trank widerwillig und erst nach einiger Zeit und gab es dann Tristan, der davon trank. Sie beide glaubten, es sei Wein.»²³

21 Norbert H. Ott, Katalog der Tristan-Bildzeugnisse, in: Hella Frühmorgen-Voss, Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, München 1975, 140–175, insbesondere 146.

22 Ott 1975 (wie Anm. 21), 140–175 sowie Anhang der Abbildungen. Siehe auch die Abbildungen in: Ott 1982 (wie Anm. 6), 194–240.

23 Tristan Vs. 11 648–11 665. Zitiert nach der Übersetzung von Rüdiger Krohn, in: Gottfried von Strassburg. Tristan Bd. 2 (Universal-Bibliothek 4472), Stuttgart 51996, 109–110.

Tristan und Isolde sind also allein auf dem Schiff geblieben, aber nicht auf hoher See. Ein anderes Detail spricht gegen eine Zuordnung der Kachel. Im Text bietet Tristan den Trank Isolde an, und sie gibt ihn dann lediglich zurück.

Darstellungen des Tristan-Stoffes

Zu bedenken ist, dass Gottfrieds *Tristan* eine Bearbeitung des Stoffes nebst anderen ist, wenn auch vielleicht geographisch gesehen diejenige, die am nächsten von Bern entstanden sein dürfte. Es ist aber eher unwahrscheinlich, dass der Modelschneider oder sein Auftraggeber gerade Gottfrieds Text zur Hand hatte. Liegt hier also vielleicht aufgrund der gestalterischen Möglichkeiten des Künstlers und des Mediums eine der durchaus vorkommenden künstlerischen Abweichungen von Text und Tradition vor?²⁴ Auf dem so genannten Forrer-Kästchen ist die Minnetrankszene nach Hella Frühmoren-Voss mit der ersten Umarmung des Paares zusammengefasst dargestellt.²⁵ Die Unglücklichen liegen im Bett und erhalten den Trank von einer Magd gereicht. Die Szene spielt in einem Palast und nicht auf dem Schiff. Rüdiger Krohn interpretiert die Darstellung daher anders: Er meint, Brangäne bringe Isolde und Marke den letzten Rest des Trankes ans eheliche Lager.²⁶ Immerhin scheint die Szene aus dem *Tristan* zu sein. Wenn aber der Formschneider der Kachel das Schiff vielleicht aus Platzgründen weggelassen hätte, warum hätte er dann die Pflanze eingefügt, wo doch die traditionelle Darstellung eindeutig das Schiff einbezieht?

Eine mögliche Antwort könnte ein Blick in den Codex Manesse liefern. Hier finden wir bei von Bucheim Anklänge an den Minnetrank des *Tristan* (Abb. 8). Sänger und Dame sitzen unter einem blühenden Baum. Vor ihnen musiziert ein Knappe. Der Dichter reicht seiner Herrin einen Becher. Der gereichte Wein symbolisiert die zwingende Kraft der Minne.²⁷ Das Bild arbeitet ganz offensichtlich mit dem *Tristan*-Wissen des Publikums.

Vergleicht man die Kachel mit der Miniatur in der Manessischen Liederhandschrift und der Minnetrankdarstellung in der Pergamenthandschrift²⁸, so erscheint die Kachel wie ein Kompromiss der beiden andern Darstellungen. Wie in der *Tristan*-Darstellung stehen auf der Kachel beide Figuren. Die Dame ist ebenfalls rechts, und sie hat eine ähnliche Kopfbedeckung wie auf der Zeichnung. Hingegen ist es auf der Kachel die Dame als rechte Figur, die wie auf der Miniatur den Becher reicht. Das Pflanzenornament steht etwa dort, wo in der Miniatur der Knappe sitzt, als wären der Baum und der Knappe darin verschmolzen.

Eine Genreszene

Diese Argumente reichen allesamt nicht für eine Bestimmung der Kachel als Darstellung der Minnetrankszene des *Tristan*. Dennoch gilt es, ein weiteres Argument zu diskutieren. Die Kachel stammt aus derselben Fundstelle wie die Vergilkachel. Aus der gleichen Zeit, wenn auch aus anderer Fundstelle, kennt man in Bern einen Samson, der mit dem Löwen kämpft. Man darf sich nun die Frage

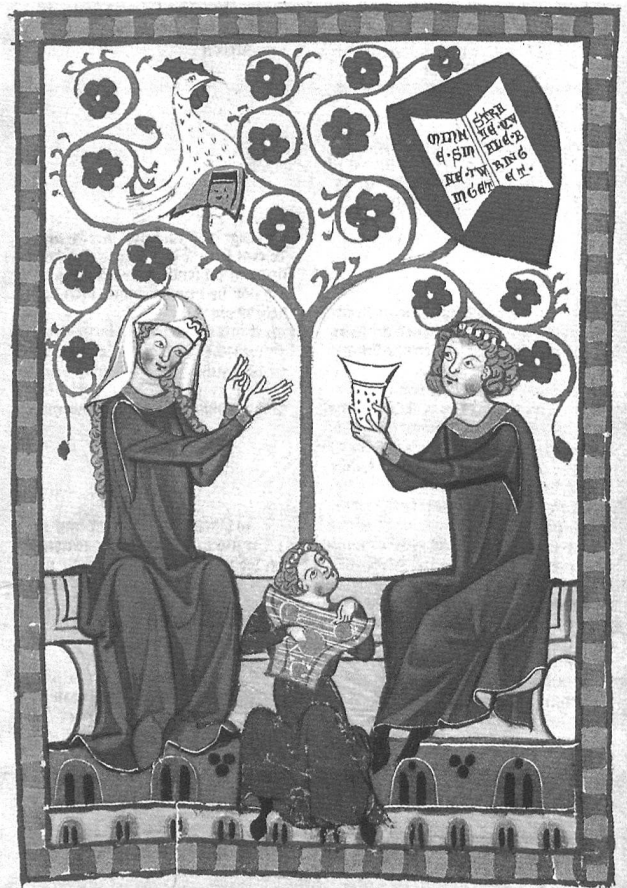


Abb. 8: Von Bucheim reicht seiner Dame einen Becher, Farbige Miniatur der grossen Heidelberger Liederhandschrift, Folio 271 recto, um 1300.

stellen, ob die Samsonkachel allenfalls Argument genug wäre, die Trinkszene als Minnesklavendarstellung des *Tristan* zu interpretieren. Samson ist wie Vergil ein Minnesklave. Meistens aber wird Samson als Minnesklave in den Armen Dalilas schlafend dargestellt. Auf dem Malterer-Teppich ist er jedoch – ähnlich der Kachel – den Löwen bezwingend dargestellt. Mit Samson und Vergil sind auf Berner Kacheln zwei Figuren dargestellt, welche in die Reihe der Minnesklaven gehören. Das Thema scheint also in Bern um die Mitte des 14. Jahrhunderts bekannt und beliebt gewesen zu sein.

Tristan ist ebenfalls als Minnesklave bekannt. Minnesklave ist er aufgrund der Wirkung des Minnetrankes. Allerdings wird auch in diesem Fall eher die Baumgartenszene

24 Vgl. Ott 1982 (wie Anm. 6), 227.

25 Frühmorgen-Voss 1975 (wie Anm. 21), 120.

26 Vgl. Gottfried von Strassburg, *Tristan* Bd. 3. Kommentar, Stuttgart 1995, 372.

27 Ingo F. Walther, *Codex Manesse. Die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift*, Frankfurt 1989, 186.

28 Gottfried von Strassburg, «*Tristan und Isolde*» mit der Fortsetzung des Ulrich von Türheim, Historisches Archiv der Stadt Köln, W*88. Pergament, 1323.

dargestellt.²⁹ Solange also keine zweite Kachel derselben Entstehungszeit gefunden wird, die mit Tituli oder Spruchband versehen wäre, kann die Kachel nicht der Minnetrankszene des *Tristan* zugeschrieben werden. Man kann sie weder als Teil eines Zyklus noch als Minnesklavendarstellung und erst recht nicht als Stellvertreter für den ganzen Stoffes bestimmen. Hingegen darf man annehmen, dass es sich mit grosser Wahrscheinlichkeit um eine Genreszene handelt, die mit dem Tristanwissen des Betrachters rechnet. Immerhin ist vom Tristanstoff eine breite mündliche, schriftliche und bildliche Rezeption bekannt.

Die Johannisminne

Wie die Manesseminiatur zeigt, hat es mit dem gemeinschaftlichen Trinken eines Trunkes besondere Bewandnis auf sich. Auch der Minnetrank im *Tristan* ist Ausdruck eines Glaubens an die verbindende Wirkung von Trinkritualen. So ist zum Beispiel seit dem 12. Jahrhundert das Trinken der Johannisminne als höfische Sitte belegt. Die Johannisminne ist ein Abschiedstrunk, der dem abreisenden Gast oder Geliebten gereicht wird.³⁰ In der Minnerede *Das Kloster der Minne*, die vermutlich vor der Mitte des 14. Jahrhunderts im süddeutsch-alemannischen Raum entstand, ist der Brauch der Johannisminne literarisch festgehalten:³¹

Als der Ritter von der Geliebten Abschied nimmt, bietet sie ihm das Trinken des «sant Johans seggen» an. Die Dame schickt ihre Magd, guten Wein zu holen, und nimmt dieser den gefüllten goldenen Becher ab, um ihn dem Ritter zu reichen. Sie spricht:

«'gesell, trinck mit mir,
als ich sin wal gunne dir,
trinck sant Johans minne,
und hab in dinem sinne
der Drier König namen,
daz wir frölich zesamen
schier komen müsen»³²

Die Szene der Kachel entspricht der des Textes ziemlich genau. Sie spielt im Freien; der Wein wird von der Dame gereicht. Man vermutet, dass der Text als eine der ersten Minnereden wenige Jahrzehnte vor der Kachel in der Nähe von Konstanz entstanden ist. Trotz der zeitlichen und geografischen Nähe von Text und Kachel dient auch dieses literarische Produkt lediglich der Einbettung des Kachelmotivs in einen kulturellen Kontext.

Was bleibt?

Der Kontext der Kachel – dies lässt sich mit einiger Sicherheit behaupten – ist höfisch, und das Thema der Kachel ist die Minne. Es ist eher unwahrscheinlich, dass auf der Kachel die Minnetrankszene des *Tristan* dargestellt ist, auch wenn es sich bei dieser Szene aus heutiger Sicht um die Kernszene des Stoffes handelt. Es lässt sich auch nicht sagen, ob auf der Kachel der Brauch des Minnetrinkens dargestellt ist, oder ob der Modelschnitzer die Miniatur der Manessischen Liederhandschrift gekannt hat. Aber man darf annehmen, dass dort, wo Mann und Frau gemeinsam trinken, die Liebe mitgemeint ist. Man darf ferner

auch annehmen, dass sich etliche der angesprochenen Betrachter an den Tristanstoff oder an den Abschiedstrunk mit liebesmagischer Wirkung erinnert sahen.

III. Schlussbetrachtung

Die Hauptschwierigkeit bei der Bestimmung von Ofenkachelmotiven des 14. Jahrhunderts ist die Isoliertheit der einzelnen Kachelfragmente. Während in Zyklen der Wandmalerei, auf Teppichstickereien oder in der Elfenbeinschnitzerei meistens mehrere Szenen erhalten und vielleicht sogar mit Tituli versehen sind, kennt man von Kachelöfen nur einzelne isolierte Motive. Durch die serienmässige Produktion der Kacheln liessen sie sich auch mit verschiedenen Themen ohne bestimmte Darstellungsabsicht kombinieren. So wäre es denkbar, dass ein Modelschnitzer zwar einen gesamten Minnesklavenzyklus konzipierte, der Käufer hingegen bloss ein einzelnes Sklavemotiv auswählte und dieses mit anderen Minneszenen kombinierte. Ebenfalls vorstellbar ist, dass der Modelschneider sich von der zyklischen Darstellung eines literarischen Stoffes inspirieren liess, die einzelnen Bilder aber zu Genreszenen umformte, die er für verschiedene Öfen verwenden konnte.

Der Bezug von Kachelmotiven zu literarischen Stoffen der Zeit lässt sich allenfalls indirekt und nicht verbindlich feststellen. Denn im Vergleich mit ähnlichen Motiven der Wandmalerei, Teppich-, Buch- oder Kleinkunst, die zum Teil einen verschriftlichten Erzählstoff illustrieren oder darstellen, kann die Darstellung auf der Kachel im Lichte eines literarischen Erzeugnisses betrachtet werden. Durch die Kenntnis des Textes erhellt sich ein möglicherweise beabsichtigter Sinn der Kacheldarstellung, ohne dass ein direkter Bezug zwischen Kachel und Text, ja nicht einmal zwischen der Kachel und dem erzählten Stoff vermutet werden muss. Insofern finden sich Reflexe mittelalterlicher Literatur auf zeitgenössischen Ofenkacheln, die in die Kultur ihrer Zeit eingebettet sind und von herausragenden Kunstwerken verschiedener Gattungen beleuchtet werden. Eine dieser Kunstgattungen ist die Literatur und ihr zum grösseren Teil mündlich tradiert Fundus an Stoffen und Vorstellungen, von denen sich die bildenden Künste von jeher inspirieren liessen.

29 Fröhmer-Voss 1975 (wie Anm. 21), Frontispiz.

30 Hanns Bächtold-Stäubli, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd. 4, Berlin 1931, 746.

31 Maria Schierling, «Das Kloster der Minne». Edition und Untersuchung (Göppinger Arbeiten zur Germanistik), Göppingen 1980, 261.

32 Kloster der Minne Vs. 1800–1819. Zitiert nach Schierling 1980 (wie Anm. 31). «Liebster, trink mit mir, wie ich es dir wohl gewähre, trink des Heiligen Johans Minne, auf dass wir in deinem Sinn und der drei Könige Namen fröhlich wieder zusammen kommen werden.»

