

Sordiditas est sus : zur Bedeutung des Teufelsschweins im Weltgericht des Westportals von St. Nikolaus in Freiburg i.Üe.

Autor(en): **Matter, Stefan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **63 (2006)**

Heft 4

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169764>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sordiditas est sus

Zur Bedeutung des Teufelsschweins im Weltgericht des Westportals von St. Nikolaus in Freiburg i.Üe.

von STEFAN MATTER

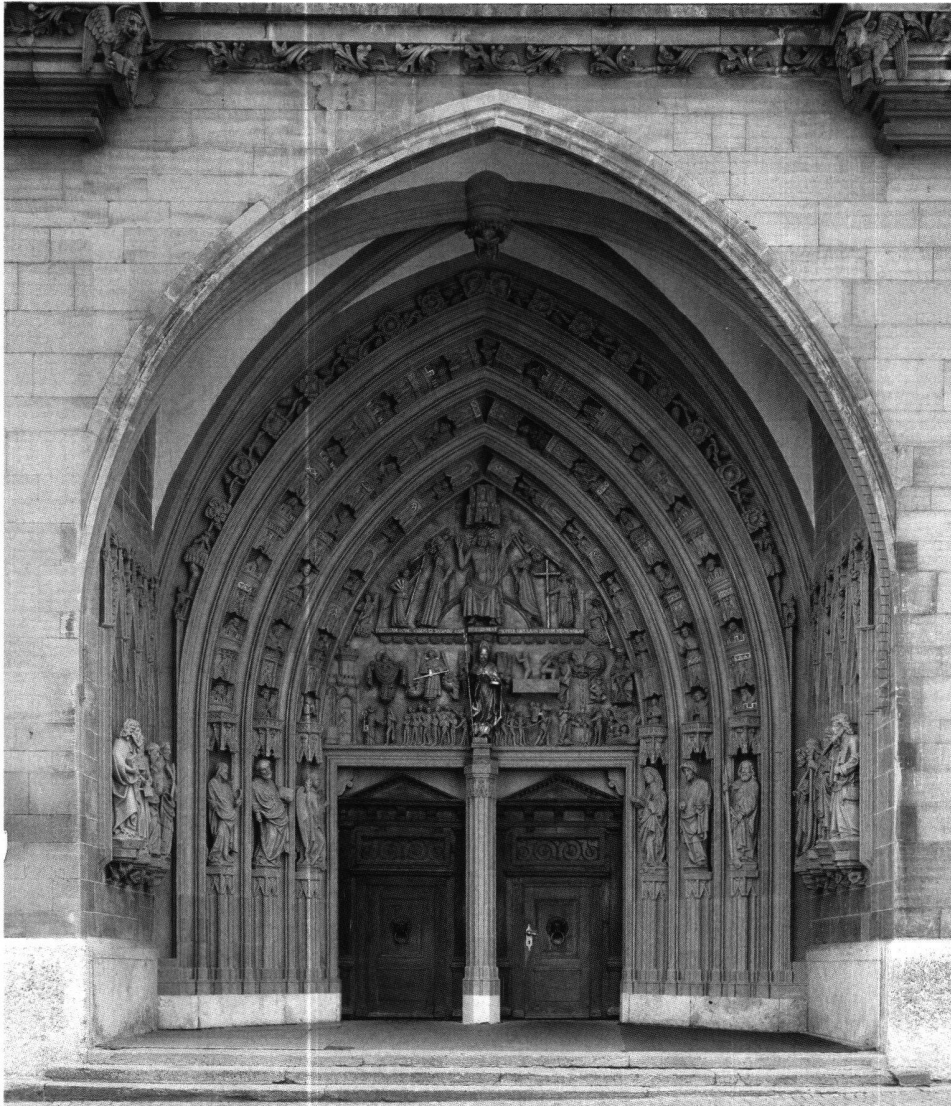


Abb. 1 Fribourg, St-Nicolas, Westportal, um 1400. Gesamtansicht (nach der Restaurierung).

In den Jahren um 1400 erhielt das Westportal der heutigen Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg i.Üe. seinen Figurenschmuck. Im Tympanon ist das Weltgericht dargestellt, womit einer Tradition gefolgt wird, die auf die grossen fran-

zösischen Kathedralbauten des 12. und 13. Jahrhunderts zurückgeht. Im Folgenden soll es lediglich um ein ikonographisches Detail dieses Weltgerichts gehen: Neben anderen ungewohnten Bildfindungen ist darin nämlich ein Teufel

mit einem übergrossen Schweinskopf zu sehen, für den es in anderen Weltgerichtsportalen keine Vorbilder gibt, so dass sich die Frage nach seiner Herkunft und Bedeutung stellt. Es zeigt sich, dass mit dem Teufelsschwein ein Tugend- und Lasterdiskurs in das Portalprogramm integriert worden ist, der sich in ähnlicher, jedoch weit systematischerer

sten datierten Apostelfigur findet;² die ungenaue Quellenlage lässt jedoch nur eine Datierung um die Jahrhundertwende zu: Peter Kurmann datiert um 1380 bis 1420.³ Verantwortlich für die Ausführung des Reliefs waren mit einiger Wahrscheinlichkeit dieselben Steinmetzen, die auch die Quader des aufgehenden Mauerwerkes fertigten.⁴

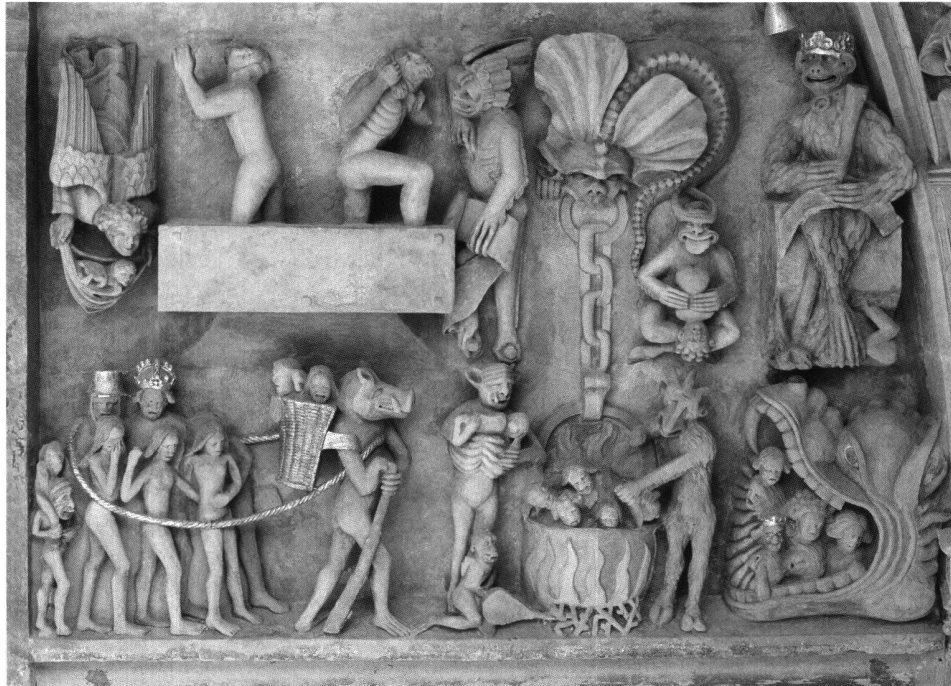


Abb. 2 Fribourg, St-Nicolas, Westportal, um 1400. Rechte untere Hälfte des Tympanons (nach der Restaurierung).

Ausformung bereits bei den grossen Weltgerichtsportalen der Hochgotik in Frankreich findet.

Das Tympanon und seine Vorbilder

Das Tympanon des Westportals (Abb. 1) entstand im Zuge der Errichtung des Westturmes und des westlichsten Langhausjoches. Peter Eggenberger und Werner Stöckli weisen es in ihrer relativen Bauchronologie der fünften Bauetappe der heutigen Kirche und damit der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert zu.¹ Man geht davon aus, dass die Vorhalle 1403 fertiggestellt war, da diese Jahrzahl sich auf der älte-

Das Bogenfeld des Tympanons wird von einem horizontalen Wolkenband in zwei Register geteilt, wobei das untere seinerseits aus zwei übereinanderliegenden Bildstreifen besteht. Während im oberen Register Christus als Weltenrichter thront, bietet das untere die Darstellungen von Auferstehung (rechts) und Seelenwägung (links), diese allerdings in einer reichlich unüblichen Ikonographie. Am auffälligsten ist dabei die in der Mittelachse unter Christus vor einer Lisene aufgestellte vollplastische Figur des Hl. Nikolaus. Die heutige Barockstatue des Kirchenpatrons hatte sicher einen Vorgänger, da die Lisene sich im Mauerverband befindet und damit Teil des ursprünglichen Konzeptes war.⁵ Durch diese ungewöhnliche Lösung wurde der



Abb. 2a Fribourg, St-Nicolas, Westportal, um 1400. Das Teufelschwein.

seelenwägende Erzengel Michael, der sich sonst normalerweise in der Mittelachse befindet, nach links verschoben. Vom Betrachter aus gesehen rechts von St. Nikolaus steigen aus einem einzigen Sarg zwei Seelen, deren eine sich nach links einem fliegenden Engel zuwendet, der bereits eine weitere Seele in einem Tuch trägt, während die andere dem Grab nach rechts entsteigt und damit direkt einem Teufel in die Arme läuft.

Will man einer chronologischen Erzählrichtung folgen, so muss man in der Lektüre nun zunächst in den unteren Bildstreifen springen, wo sich zwei Figurengruppen je nach links beziehungsweise nach rechts aussen bewegen: Auf der linken Seite sind es die Auserwählten, angeführt von Petrus, der eine der Seelen an der Hand nimmt und in das Himmlische Jerusalem führt, das als Architekturkulisse die ganze Höhe des unteren Registers abschliesst. Auf der gegenüberliegenden rechten Seite folgt eine mit einem Seil zusammengebundene Gruppe von Verdammten der kuriosen Gestalt eines Teufels mit Schweinskopf, die eine Hütte mit zwei weiteren Seelen am Rücken trägt (Abb. 2 und 2a) und auf den monströsen Höllenrachen in der rechten unteren Ecke des Tympanons zuschreitet. Was üblicherweise jeweils hinter diesen Jenseitsschwellen plaziert ist, findet sich in unserem Fall nun wiederum im oberen Teil des unteren Registers: einerseits links die Figur des Abraham (hier stehend!), in dessen Schoß die auserwählten Seelen ruhen, sowie rechts eine Höllendarstellung mitsamt thronendem Luzifer am Bogenrand und einem brodelnden Kochtopf, der, an einer Kette mit eigenartiger, drachenförmiger Aufhängevorrichtung befestigt, ebenfalls die volle Höhe des Registers ausfüllt. So ergibt sich eine zweifache und gegenläufig kreisförmige Lektürierichtung, die von der Mitte des oberen Teils des Registers ausgeht, um dann nach unten sowie aussen weiterzulaufen und jeweils im äusseren Teil des oberen Bildstreifens zu enden. Die Gruppe Michael – Nikolaus – Auferstehung der Toten bildet den Ausgangspunkt dieser Bewegung, die jedoch als ganze noch nicht dem Schema der 'guten' und 'schlechten' Seite gehorcht (allerdings in ihren Einzelteilen Auferstehung und Seelenwägung); diese Seitensymbolik tritt für die Gesamtkomposition erst im untersten Bildstreifen in Kraft und führt zu zwei nach aussen und oben verlaufenden Erzählsequenzen.⁶

Das obere Register zeigt Christus als Erlöser, auf dem Regenbogen sitzend und seine Wundmale präsentierend. Zu seiner Linken kniet Johannes der Täufer – nicht wie sonst üblich der Evangelist – und zu seiner Rechten Maria. Hinter den Fürbittern steht je ein Engel mit den Leidenswerkzeugen, Lanze und Kreuz. Diese Gruppe wird am äussersten Bildrand umgeben von vier posaunenblasenden Engeln. Das Wolkenband, welches das obere Register abtrennt, trägt einen Sims mit der barocken Aufschrift «*protegam hanc urbem et salvabo eam propter me et propter nicolaum servum meum*» (Ich werde diese Stadt beschützen und sie erretten um meinetwillen und um meines Knechtes Nikolaus willen).⁷ Der Kirchenpatron rückt also nicht nur in das Tympanon und damit in unmittelbare Nähe der Ereignisse des Jüngsten Tages, sondern ihm wird auf diese Weise ganz explizit eine prominente Fürbitterrolle zugeordnet.

Drei Archivolten rahmen das Tympanon, die von innen nach aussen mit betenden Engeln, betenden Königen und Propheten sowie Patriarchen und Sibyllen (?) ausgefüllt sind. Der Figurenzyklus wurde im Laufe des 15. Jahrhunderts über die Portalwand in die Vorhalle weitergeführt, wo

auf Konsolen die Darstellung der Verkündigung (1473) und die Apostel hinzukamen (teilweise datiert, von 1403 bis 1478).⁸

Vergleicht man das Freiburger Portal mit ähnlichen Beispielen in Frankreich und im Reich, ist festzustellen, dass es sich bei einigen Teilen seines Bildprogramms um auffallende Einzellösungen handelt, aber anderes zu seiner Entstehungszeit auch schon veraltet erscheint und nicht mehr den aktuellen Bildfindungen der Zeit entspricht, so etwa die architekturlastige Ausgestaltung der Bogenläufe mit den massiven Baldachin-Sockeln. Peter Kurmann hat das Freiburger Weltgerichtportal kürzlich in der europäischen Architekturlandschaft zu verorten versucht und dabei als dessen Vorbilder neben den hochgotischen Weltgerichtsportalen der Ile-de-France, als deren Inkunabel Notre-Dame in Paris zu gelten hat, vor allem jene von Freiburg im Breisgau und Basel ausmachen können, die dasselbe Thema aufnehmen.⁹

Das Weltgerichtportal am mittleren Westeingang der Notre-Dame in Paris – im Zeitraum zwischen 1210 und 1230/40 errichtet – gestaltet das Jüngste Gericht in einer Ikonographie, die offensichtlich theologische Modelle bildlich umsetzt, die Gelehrte an der dortigen Kathedralschule in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts entwickelt hatten.¹⁰ Der Weltenrichter wird als Wundmalchristus gestaltet, die eigentliche Gerichtshandlung in die Seelenwägung verschoben und deren Ausgang von der göttlichen Barmherzigkeit abhängig gemacht. Die Apostel, vormals als Beisitzer des Jüngsten Gerichts an der Seite Christi dargestellt, finden ihren Platz nun als Standfiguren im Gewände und können somit in einen Dialog mit dem Betrachter treten. Die *misericordia*, so die moraltheologische Prämisse, wird grundsätzlich allen Menschen zuteil; diese können sie jedoch durch ihr sündhaftes Handeln wieder verlieren. Die Tugenden sind dem Menschen durch den Gnadenakt eigen, durch die Sünden läuft er aber Gefahr, sein Heil zu verwirken. Aus diesem Grund ist ein ausführlicher Tugenden- und Lasterzyklus integraler und zentraler Bestandteil des Programms im Sockel des Gewändes. Diese Konzeption des Jüngsten Gerichtes wird in der Folge etwa in den Portalen von Chartres, Amiens, Bourges sowie Reims übernommen, wobei beim zuletzt genannten bereits insofern Abstriche gemacht werden, als die Darstellung von Tugenden und Lastern weggelassen wird, was dann ebenso für die meisten späteren Weltgerichtsportale in Frankreich gilt.

Mit der Pariser Metropolitankirche hängt auch das um 1270 entstandene Westportal des Basler Münsters zusammen, dessen Tympanon allerdings 1529 zerstört wurde. Die Archivolten zeigten dort nämlich eine Anordnung von sitzenden und knienden Engeln im innersten Bogenlauf, sowie von Halbfiguren betender Engel, Könige und Propheten in Baldachin-Sockeln, wie sie sonst in der gotischen Architektur allein am linken Westportal von Notre-Dame erscheint. In Basel kannte man die Pariser Skulptur über die Bauhütte des Strassburger Münsters, und über Basel

wird dieses um 1400 bereits archaische Motiv seinen Weg auch nach Freiburg gefunden haben.

Am meisten verdankt die Lösung der Einturmfassade mit Portalvorhalle und Figurenportal jedoch dem Münster der zähringischen und habsburgischen Schwesterstadt Freiburg im Breisgau. Die dort bereits rund hundert Jahre früher entstandene Anlage ist allerdings mit einem umfangreicheren und ungemein komplexeren Figurenprogramm ausgestattet, das deutlich mariologische Züge trägt.¹¹ Es erstreckt sich von der Portalwand mit dem Jüngsten Gericht bis in die Vorhalle und selbst noch über diese hinaus. Die erste Darstellung, die der auf den Westeingang zuschreitende Besucher zu sehen bekommt, ist eine Marienkrönung im Giebelfeld der Vorhalle, die gleichsam als Schlüssel für das ganze Ensemble gelesen werden kann. Dass das Programm darüber hinaus auch am Turm weitergeführt wird, wurde bisher noch nicht in Betracht gezogen, ist aber für unseren Fall von besonderem Interesse.

In drei Geschossen sind am Turm noch weitere Skulpturenzyklen angebracht. In Deckenhöhe der Glockenstube, wo an den vier von nun an frei emporstrebenden Ecksporen der Übergang vom viereckigen zum achteckigen Grundriss vollzogen wird, befinden sich unter Baldachinen die Standfiguren von elf alttestamentarischen Propheten.¹² Dass nicht die volle Zwölfzahl erreicht wird, hängt wohl schlicht damit zusammen, dass in der Nordostecke das Treppentürmchen bis zum Helmansatz emporsteigt und somit dieser Platz schon besetzt ist. Darüber, auf der Höhe des oberen Oktogons des Westturmes, befindet sich die Folge der Sieben Todsünden, von denen heute noch fünf Originalfiguren vorhanden sind: eine die Unkeuschheit (*luxuria*) repräsentierende nackte Frau, ein Mischwesen mit menschlichem Leib und Hinterpfoten, Schwanz und Mähne eines Löwen als Sinnbild des Zorns (*ira*), eine ängstlich ihren Münztopf haltende feiste Gestalt, die für den Geiz (*avaritia*) steht, sowie die Gestalt eines Ritters im Kettenhemd für das Laster des Hochmutes (*superbia*). Die fünfte erhaltene Skulptur nun zeigt ein Schwein mit weit aufgerissenem Maul und wie zum Sprung erhobenen Vorderpfoten – die Unmäßigkeit (*gula*) (Abb. 3).¹³ Die Repräsentanten des Neides (*invidia*) und der Trägheit (*acedia*) sind heute verloren. Der Umstand, dass diese Figuren zwar wie Wasserspeier gestaltet sind, diese Funktion aber nicht tatsächlich erfüllen, deutet schon darauf hin, dass sie als Teile zu einem ikonographischen Gesamtprogramm gehören. Über ihnen finden sich als am höchsten angebrachte Skulpturen des Münsters die zum Jüngsten Gericht blasenden Engel.

Kann man diese drei Figurengruppen – Propheten, Todsünden, Engel – analog dem von Peter Kurmann vorge schlagenen Dreischritt *ante legem, sub lege, sub gratia* lesen, welchen der Kirchenbesucher beim Betreten des Münsters räumlich durchläuft?¹⁴ Die Klugen und Törichten Jungfrauen in der Portalvorhalle erinnern den Betrachter an die beiden möglichen Wege, sie konkretisieren wie die anderen Figuren der Vorhalle das «Spannungsfeld zwi-

schen Sünde und Erlösung». Reue und Busse sind noch möglich, die Bedrohung durch die Sünden jedoch ebenso. Daher ist es nur folgerichtig, wenn auch am Münstersturm die sieben Todsünden wie in Paris durch einzelne konkrete

richt ertönen, so die Verheissung der alttestamentarischen Propheten. Die Posaunenengel verknüpfen überdies diese vertikale Sinnachse mit der horizontalen, die in das Kircheninnere führt, denn sie flankieren ebenso den Christus des Gerichts im obersten Register des Bogenfeldes über dem Eingang.

Schweine an mittelalterlichen Kirchenbauten

Es gilt nun, weitere Darstellungen von Schweinen in und an Kirchenbauten auf diese Lesart hin zu überprüfen, um die angedeutete Interpretationsrichtung zu untermauern. Dass Schweine auch im Innern der mittelalterlichen Kirchen ihren Platz hatten, wissen wir durch eine Nachricht aus Strassburg, in der sich ein Autor des 15. Jahrhunderts weniger darüber ärgert, dass die Besucher des nahegelegenen Saumarktes mit ihren lebenden Tieren ihren Weg einfach durch das Querhaus der Kathedrale abkürzen, als vielmehr darüber, dass sie solches sogar während der Gottesdienste tun, so dass diese durch das vielfältige Grunzen und Quieken der Schweine (und Gackern der Hühner) gestört würden.¹⁵

Aber auch ihre steinernen Artgenossen gehörten oft zum Bestand des Skulpturenprogramms gotischer Kirchen.¹⁶ Darstellungen von Schweinen haben in der christlichen Kunst eine lange Tradition. Die Vulgata spricht im Psalm 79,14 vom *aper de silva*, dem Eber aus dem Wald, der in Gottes Weinberg eingefallen sei. In Psalterillustrationen taucht das Wildschwein daher an dieser Stelle häufig auf, aber etwa auch an einem romanischen Kapitell der Regensburger Schottenkirche.¹⁷ Eine Reihe weiterer Bibelstellen diente als Vorlage für bildliche Darstellungen von Schweinen,¹⁸ so zum Beispiel die Geschichte vom verlorenen Sohn.¹⁹

Ausserhalb dieser eng an den biblischen Wortlaut geknüpften Illustrationen finden sich Schweine regelmässig in den mittelalterlichen Monatsbildern, wo sie in den Darstellungen der Herbstmonate gejagt oder geschlachtet werden. Auch wenn sie dort wertfrei wiedergegeben werden, stehen sie doch im wohlgefügteten göttlichen Kosmos mit seinem sich perpetuierenden Regellauf; somit sind die meisten hoch- und spätmittelalterlichen Schweinedarstellungen moralisch konnotiert. Über die eigenartige Ikonographie der Schweine am Spinnrocken hat sich Michael Camille kürzlich geäussert,²⁰ und die besonders seit dem 14. Jahrhundert häufig auftauchende 'Judensau' fand schon früher einige Beachtung.²¹

Auf der weiteren Suche nach Vergleichsbeispielen für das Teufelsschwein im Freiburger Portal lässt sich den bereits erwähnten Darstellungen nur noch eine weitere zur Seite stellen, die jedoch in einem besonders bedeutungsvollen inneren Zusammenhang mit dem Freiburger Exemplar steht, da sie sich ebenfalls im Kontext mit verdammten Seelen findet. In dem um 1258 entstandenen Dagobert-Grabmal in der Abteikirche Saint-Denis bei Paris wird in



Abb. 3 Freiburg i.Br., Münster, Scheinwasserspeier vom Westturm, Anfang 14. Jahrhundert. Sordiditas.

Verfehlungen charakterisiert sind und nicht etwa als Personifikationen. Sie sind die Klippen, zwischen denen der mittelalterliche Stadtbewohner und Kirchenbesucher hindurchnavigieren muss, bis die Posaunen zum Jüngsten Ge-

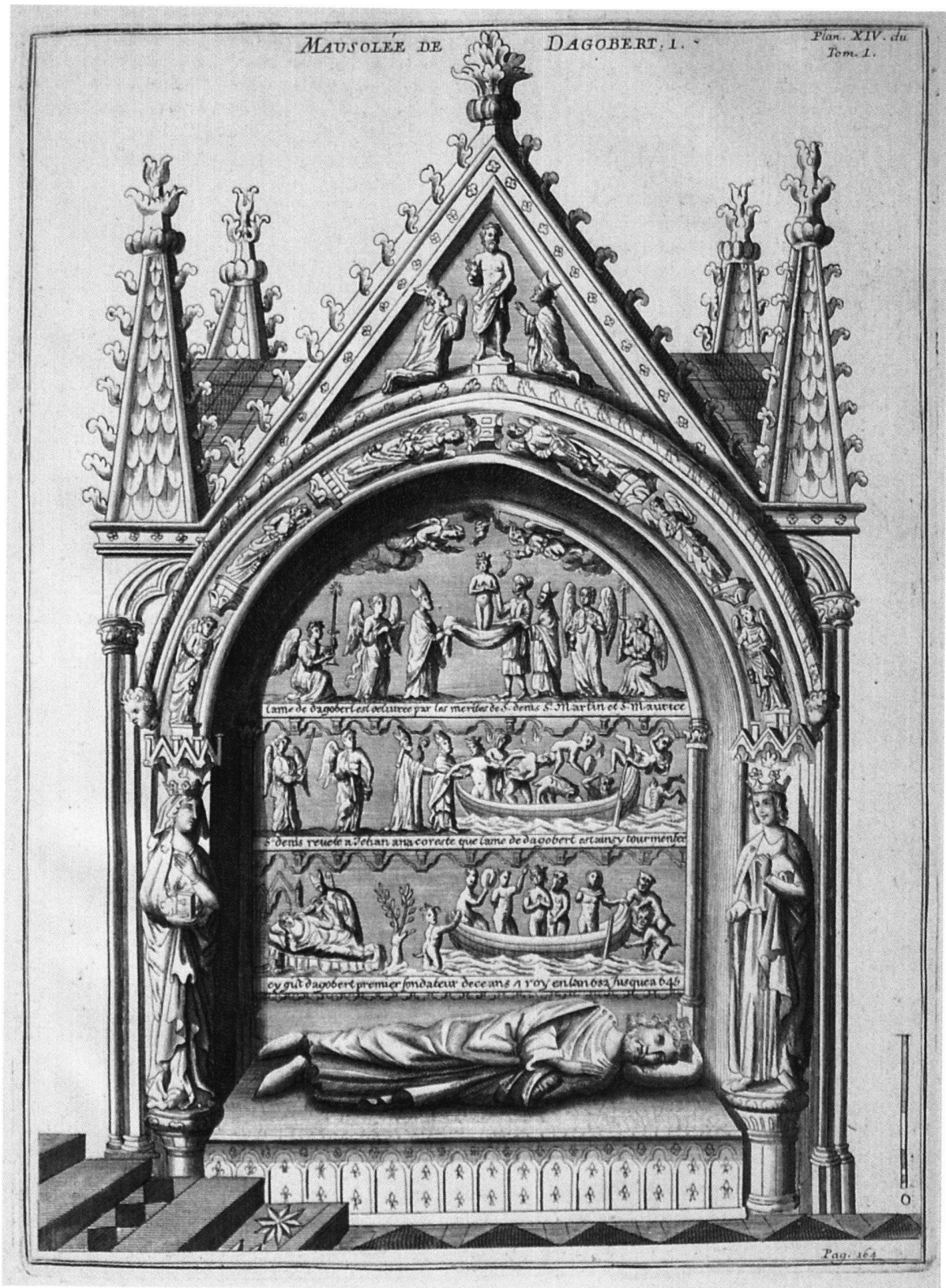


Abb. 4 Ehemalige Abteikirche St-Denis, Dagobert-Grabmal, 1258.

einem dreiregistrigen Bogenfeld die Geschichte der Errettung von Dagoberts Seele erzählt, wie sie Hincmar in seinen 'Gesta Dagoberti regis' berichtet (Abb. 4).²² Ein Eremit namens Johannes errettete demnach einst die Seele des verstorbenen Merowingerkönigs, indem er des Nachts vom heiligen Dionysius aufgeweckt wird, um für Dagobert zu beten. Johannes tut dies und sieht alsdann eine Horde von Teufeln, die die Seele Dagoberts in einem Schiff in die Hölle führen wollen, worauf er die Heiligen Dionysius und Mauritius sowie Martin von Tours zu Hilfe ruft, die Dagobert den Klauen der Teufel entreissen und dem Schoss Abrahams zuführen können.

Das erste Register des Tympanons zeigt die Erweckung Johannes' sowie Dagobert in der Barke, umgeben von sieben Teufeln, das zweite wiederholt das Schiff, aus dem nun die drei von links heranschreitenden Heiligen Dagobert befreien und ihn im dritten Register dann auf einem Tuch gleichsam dem Himmel entgegenhalten, wo er Aufnahme finden wird. Während die zahlreichen Teufel mit Fratzen dargestellt sind, wie dies meistens der Fall ist, findet sich im Boot im mittleren Register ausser den Teufeln zusätzlich noch ein Schwein. Welche Funktion diesem zukommt, ist nicht ganz klar – Hincmar erwähnt kein solches in seinem Bericht²³ –, aber es wird sehr deutlich, in welche Sphäre das Schwein hier eingefügt ist. Bei dieser Darstellung ist es wohl wahrscheinlicher, dass nicht ein einzelnes Laster angesprochen sein soll, sondern dass das Schwein ganz allgemein als Tier des Teufels gemeint ist. Der Betrachter mag möglicherweise auch an die Geschichte der Teufels-austreibung von Gesara gedacht haben, wo Christus die Dämonen eines Besessenen in eine Schweineherde fahren lässt, die sich daraufhin zu Tode stürzt.²⁴

Schweine in Lasterdarstellungen

Da wir jedoch von der Frage nach der Bedeutung des Schweinsköpfigen Teufels in Freiburg i.Üe., einer ganz bestimmten ikonographischen Ausgestaltung also, ausgehen, erweist sich der Bereich der Lasterdarstellungen, wie wir sie auch am Freiburger Münsterturm entdeckt haben, als ergiebigstes Feld für die weitere Suche.

Bereits der in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Elsass entstandene 'Hortus deliciarum' Herrads von Hohenburg kennt eine unserem Teufelsschwein vergleichbare Ikonographie. Im zehn Seiten umfassenden Zyklus, der dem Kampf der Tugenden und der Laster gewidmet ist, findet sich auf fol. 203v der Wagen der Habgier: «*Hic est currus avariciae cui contrarius est currus misericordiae*» (Abb. 5).²⁵ Die Darstellung unter diesem Titelus zeigt im Zentrum einer kreisförmigen Schemazeichnung den von Fuchs und Löwe gezogenen *currus avariciae*, in dem eine Frauengestalt sitzt, die in ihrer Rechten einen Dreizack und in ihrer Linken mehrere Münzen hält.²⁶ Die ihr beigegebene Beischrift macht klar: «*Avaricia id est diabolus*», der Teufel selbst also ist die Habsucht. Rund um den Karren verteilen sich sechs von der *avaricia* abhängige Laster,

die – und das ist nun von besonderem Interesse – jeweils als Mischwesen dargestellt werden. Sechs Laster mit Tierkopf und menschlichem Leib sind als Büsten gegeben, jedes hält ein Schriftband, auf welchem seine Eigenart verzeichnet ist. Gleich zuoberst im Kreis erscheint das Schwein: *sordiditas est sus* (Wer unrein ist, ist ein/wird zum Schwein).

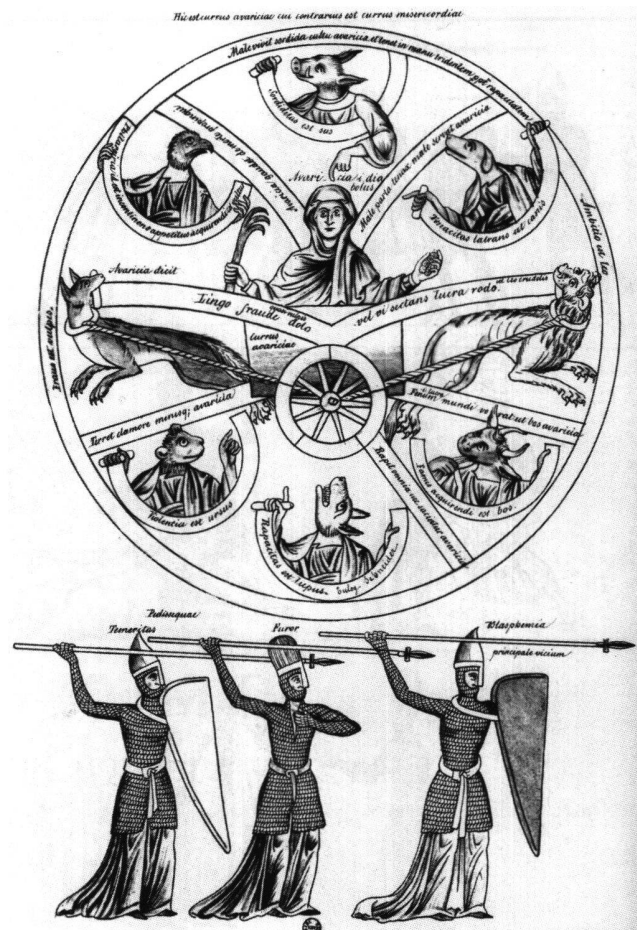


Abb. 5 Hortus Deliciarum, fol. 203v, Currus Avaritiae, zweite Hälfte des 12. Jh.

'Südentiere' wie im 'Hortus deliciarum' finden wir noch an anderen Orten, namentlich in 'Somme le Roi'-Handschriften vom Ende des 13. Jahrhunderts²⁷ und später ab den 1330er-Jahren im zunächst lateinischen, bald aber auch volkssprachlichen 'Etymachie'-Traktat.²⁸ In ersterem findet sich der Eber unter den Füßen der als weibliche gewappnete Frau gestalteten Keuschheit, hier also in der Bedeutung der Wollust (*luxuria*). In der 'Etymachie' dient er dem Zorn als Reittier oder wird, ebenfalls von *luxuria*, als Wappentier geführt. Die Ikonographie der Tugenden und

Laster aus der 'Etymachie' war äusserst wirkungsmächtig;²⁹ so finden sich entsprechende Darstellungen auf Teppichen wie etwa demjenigen aus dem Regensburger Rathaus um 1400 (Abb. 6)³⁰ oder als Wandgemälde in der ehemaligen Johanniterkomturei Küssnacht am Zürichsee, noch aus dem 14. Jahrhundert.³¹ Die 'Etymachie' ist aber auch in jener Welcome-Handschrift in London überliefert, die uns weiter unten im Zusammenhang mit der 'Bilder-Ars moriendi' nochmals begegnen wird.

Folge auch auf den Kontinent, wird neben Passionsszenen auch in anderen Darstellungen verwendet, um Figuren negativ zu charakterisieren, scheint aber bereits im Laufe des 14. Jahrhunderts wieder zu verschwinden.

Von den eben erwähnten moralenzyklopädischen Werken, die Text und Bild als Einheit verstehen, führt jedoch ein Weg zu einem spätmittelalterlichen Traktat, der als letztes Beispiel in diese Reihe gestellt sein soll, zur 'Bilder-Ars moriendi'. Die 'Somme le Roi' enthält als vierten Teil eine



Abb. 6 Kampf der Tugenden und Laster, um 1400. Wirkteppich. Regensburg, Museum der Stadt Regensburg.

Sicherlich hängt unser Teufelsschwein mit keinem der erwähnten Werke direkt zusammen, es gilt also nach weiteren Zeugnissen zu suchen, welche Laster oder Teufel möglichst in menschlicher Gestalt, jedoch mit Schweinskopf darstellen.

Eine scheinbar isolierte Erscheinung dieser Art stellt ein ikonographisches Detail in einer Gruppe illuminierter Psalterien und Apokalypse-Handschriften dar, die in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts wohl in London entstanden sind, den sogenannten Fenland-Handschriften. Sie stellen die Häscher in den Passionsszenen oft mit einer Schweinsschnauze dar, hauptsächlich also mit entsprechend gestalteten Nasen.³² Dieses Motiv gelangt in der

Sterbekunst, die in eine umfangreiche Abhandlung über die zehn Gebote, die zwölf Glaubensartikel, die sieben Todsünden, die Laster und Tugenden, das Pater noster und die sieben Gaben des Heiligen Geistes eingegliedert ist.³³ Es handelt sich um die älteste 'Ars moriendi' überhaupt.³⁴ Die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandene 'Bilder-Ars moriendi' hängt mit dem 'Somme le Roi'-Text nicht unmittelbar zusammen, sondern ist vielmehr eine kürzende und mit Bildern ergänzte Bearbeitung der *quinque temptationes morientium* aus dem zweiten Hauptteil des 'Speculum artis bene moriendi', eines in das Milieu der geistlichen Seelsorge eingebetteten, umfangreicheren 'Ars moriendi'-Traktats, der seinerseits auf Gerson zurückgeht.³⁵ Die Folge

von fünf besonders schweren Versuchungen, denen der Sterbende sich ausgesetzt findet – Zweifel am christlichen Glauben, Verzweiflung, Ungeduld, Selbstgenügsamkeit, die Beschäftigung mit weltlichen Angelegenheiten und mit äusserem Besitz – ist in der ‘Bilder-Ars’ in eine dialogische Struktur eingebunden, indem den *temptationes diaboli* fünf *inspiraciones bonae* gegenübergestellt sind. Die früheste erhaltene Text-Bild-Folge dieser Art nun ist in der oben bereits erwähnten Welcome-Handschrift enthalten, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, und in der auch die ‘Etymachie’ überliefert ist.³⁶

Für unseren Zusammenhang sind nun die Illustrationen der ‘Bilder-Ars’ von Interesse,³⁷ die über die ganze Überlieferungszeit einer auffallend einheitlichen Ikonographie folgen. Auf zwei dieser Darstellungen, die in einem recht losen Zusammenhang mit dem Text stehen,³⁸ finden sich Teufel mit tierischen Gliedmassen, unter anderem auch ein Teufel mit einem Schweinskopf. Der Text selbst bietet uns hier keinerlei Hilfestellung, da er diese Details nicht zur Sprache bringt, so dass wir uns ganz an die Bilder halten müssen.

Die teuflischen Mischwesen erscheinen lediglich in jenem Überlieferungsweig, in den auch die Kupferstiche des Meisters E.S. eingeordnet sind, sie sind also offenbar erst im Laufe der Überlieferung den Bildern zugewachsen.³⁹ Im Bild der zweiten Anfechtung des Teufels – *durch verzweiflung*⁴⁰ – steht vor dem Bett des Sterbenden in aufrechter Haltung eine Teufelsgestalt mit sehr ausgeprägtem Schweinskopf, die vor dem aufgeworfenen Haupt ein Schriftband mit dem Vorwurf *du bist gitig gwese* trägt und mit der Rechten auf eine sitzende Figur zeigt, die mit einem Stock in der Hand in sich gekehrt am Bettende sitzt und offensichtlich einen Bedürftigen darstellen soll (Abb. 7). Eine Reihe weiterer Teufel werfen dem Sterbenden vor, Unzucht getrieben und gemordet zu haben. Das Schwein wird hier also erneut mit dem Laster der Habgier in Verbindung gebracht.

Auf dem letzten Blatt der Serie, auf welchem der Sterbende den Gekreuzigten sieht und von einer Menge Engeln umgeben ist, die seine Seele in Empfang nehmen, sind am unteren Bildrand nochmals eine ganze Reihe von Teufeln dargestellt, die ihre Niederlage einsehen und beklagen: *«vns ist kain trost – wir haben die sel verlorn – Ich wüte – Ich bin vnsinig – wir sien geschent.»* Einer von ihnen, am rechten Bildrand, stellt offenbar einen Esel dar, ein weiterer, sonderbar verrenkter, einen Löwen.

Auch wenn die ‘Bilder-Ars’ etwas später entstanden ist als das Freiburger Portal, so spiegelt sich in ihr doch der weitere Kontext, in den sich unsere Teufel mit Schweinsköpfen einordnen lassen. Sie erinnern durch ihre Explizitmachung einer einzelnen Sünde an die vielfältigen Anfechtungen, denen der Mensch im Diesseits ausgesetzt ist. Dem Schwein scheint eine Art ‘Konkretisierungsfunktion’ zuzukommen, indem es in seiner Bedeutung als Lastertier sich in Bildzusammenhänge einfügen kann, in denen es zunächst nicht zwingend nötig wäre. Die Schöpfer der ‘Bilder-Ars’ wie auch der Weltgerichtsportale sehen sich vor

die Aufgabe gestellt, Teufel darzustellen. Dies geschieht zunächst und in aller Regel so, wie es die ikonographische Tradition vorgibt, nämlich in möglichst furchterregender, aber fabelhafter Gestalt.⁴¹ Nur in Ausnahmefällen griff man auf die Laster-Ikonographie der Tierdarstellungen zurück, wodurch aus einem unspezifischen Teufel der Repräsentant einer spezifischen Verfehlung gemacht werden konnte. Dabei, und auch das zeigte sich bei unserem



Abb. 7 ‘Ars moriendi’ aus der Offizin des Meisters Ludwig von Ulm, um 1470. ‘Die ander versuochung des tufels durch verzweiflung’.

kleinen Überblick, kann das Schwein für verschiedene Laster stehen, ist in seiner Bedeutung nicht gänzlich festgelegt.⁴²

Ein letztes und spätes Beispiel sei noch angefügt. Ähnlich der ‘Bilder-Ars’-Darstellung, jedoch systematisch gewissermassen vollständiger, lässt sich das oben Gesagte etwa in einem Stich von Hieronymus Wierix um 1600 aus der Serie der ‘Vier letzten Dinge des Menschen’ beobachten.⁴³ Auf der Darstellung des Todes, dem ersten Blatt der Folge, umstehen Familienmitglieder und ein Geistlicher das Bett des Sterbenden, dessen Seele in einer Wolke von

zwei Engeln in Empfang genommen wird, während von hinten der Tod als Gerippe seinen Pfeil auf ihn richtet (Abb. 8). Links neben dem Bett stehen zwei Teufel, ausgestattet mit Bocks- und Hundekopf, Hörnern, Krallen, Pferdefuss und Schwanz, von denen einer ein aufgeschlagenes Buch mit den *vana opera* trägt, in welchem man Spielkar-

Brandan-Legende

Angesichts dieser breiten ikonographischen Tradition ist es eigentlich erstaunlich, wie wenig solch 'moralische Schweine' sich in der mittelalterlichen Literatur finden. Sieht man die mittelhochdeutschen Texte vor 1400 nach entsprechenden



Abb. 8 Der Tod, aus der Stichfolge der 'Vier letzten Dinge des Menschen' von Hieronymus Wierix, um 1600. Kupferstich. Brüssel, Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}.

ten und -steine erkennen kann. Von rechts drängen als aufrecht gehende Tiergestalten die sieben Todsünden an die Bettstatt, wie alle anderen Bildinhalte durch Beischriften leicht identifizierbar. Am äussersten rechten Bildrand erkennt man unter ihnen auch *Gula* als Schwein mit einem Krug in der Hand. Entsprechend tauchen die Teufelschweine auch auf anderen Blättern dieser Folge auf, in der Seelenwägung als *accusator* sowie erneut in der Hölle, wo der Sünder von einem Schwein und einem weiteren Teufel an einen Tisch gezerrt wird, auf welchem Kröten und Schlangen für ihn angerichtet sind.

Stellen durch, so wird man kaum fündig. Dietrich Schmidtke listet in seinem Verzeichnis geistlicher Tierinterpretationen nur gerade eine Handvoll Stellen auf, darunter allerdings keine für uns einschlägige, nie treten Teufel als Schweine auf.⁴⁴ Es scheint sich also beim Teufelsschwein um eine dem Bildmedium eigene, jedenfalls adäquatere Lösung zu handeln.

Eine einzelne – bei Dietrich Schmidtke nicht verzeichnete – Stelle lässt sich trotzdem anführen; sie stammt aus 'Brandans Meerfahrt', einem Text, der gerade in der uns interessierenden Zeit besondere Verbreitung erfahren hat.⁴⁵

Dabei handelt es sich um eine legendenhafte Reisebeschreibung, die an die Vita des irischen Abtes und Klostergründers Brendan anknüpft, der um die Mitte des 6. Jahrhunderts gelebt hatte. Es lassen sich textgeschichtlich zwei Hauptredaktionen unterscheiden.⁴⁶ Die lateinische 'Navigatio Sancti Brendani' ist bereits seit dem 10. Jahrhundert überliefert, von ihr hängt eine Vielzahl volkssprachlicher Übersetzungen ab,⁴⁷ darunter auch die deutsch/niederländische Sonderform der sogenannten 'Reise-Fassung'. Nur in dieser Fassung, die ihrerseits ab dem 14. Jahrhundert überliefert, aber wohl bereits im 12. Jahrhundert entstanden ist,⁴⁸ erscheint eine Episode, die für uns von speziellem Interesse ist.⁴⁹

Brendan und seine Begleiter erreichen mit ihrem Schiff nicht nur das weit im Osten gelegene Paradies, sondern gelangen im Verlauf ihrer Fahrt auch ganz in die Nähe der Hölle. Gegen Ende ihrer Reise steuern sie ein Land an, *daz da heizet 'multum bona terra'* (V. 1129).⁵⁰ Dort treffen sie auf eine geisterhaft verlassene Burg, die ausführlich beschrieben wird. Sie ist äusserst kostbar gebaut, wird von einer kristallinen Mauer umschlossen, auf der in Erz und Kupfer ein Panorama der gesamten Tierwelt kunstvoll skulptiert ist. Drachen und Ungeheuer bewachen die Burg.⁵¹ In ihrem Innern steht ein prächtiger Palas, mit Gold und Edelsteinen geschmückt, sowie ein idyllischer Baumgarten. Die Reisenden schauen sich alles gründlich an, kehren dann aber bald wieder zu ihrem Schiff zurück. Nun erst tauchen die Bewohner dieser paradiesartigen Anlage auf:

«Do sie an den kiel quamen
hinder in sie do vernamen
ein volc, daz was wunderlich getan,
mit zorne quam daz gegan.
ir houbte waren als der swin,
ir hende berin vnd vuze hundin,
craneches helse, menschliche brust.
sie hatten richtum nach irre lust:
sidin was ir gewete.
ir jeglicher hete
ein hornin bogen in der hende.» (V. 1245–1255)⁵²

Es handelt sich bei diesen wunderlichen Gestalten um einen Teil der mit Luzifer gefallenen Engel, die jedoch im Gegensatz zu ihrem Anführer hier eine erträglichere Bleibe gefunden haben (Abb. 9). Die mitteldeutsche Bearbeitung erklärt dies aus der blinden Treue Luzifer gegenüber – *wir des hundes site / zu himele begiengen* (V. 136–137) – die keine vernunftbasierte Entscheidung gewesen sei, und legt damit zumindest eines der tierischen Körperteile aus, aus denen die Wesen zusammengesetzt sind. Die Prosaauflösung des 15. Jahrhunderts geht einen Schritt weiter und formuliert zusätzlich für den Schweinskopf eine explizite Erklärung. Gott machte ihnen diesen, so sagen sie, «umb das wir unvernünftig warent, als die schwein sind, das entwaiß, waz es lieb haben oder fürchten sol, und nit waiß, was es selber ist und dick lieber in dem kot und misthüll ist dann in dem lauttern wasser.» (53, 16–18).

Die hier abgebildete Miniatur aus der um 1460 entstandenen Heidelberger Handschrift Cpg 60⁵³ – möglicherweise die Vorlage der Druckillustrationen – stellt die gefallenen Engel auch tatsächlich mehr oder weniger so dar, wie sie der Text beschreibt: Die Hände sind mit Klauen versehen, die Figuren haben einen betont langen Hals und einen



Abb. 9 Miniatur aus 'Brandas Meerfahrt', um 1460. Heidelberg, Universitätsbibliothek (Cpg 60, fol. 177r).

Eberkopf, und sie tragen Pfeil und Bogen. Ihr Unterleib jedoch ist als Fisch gestaltet, was in keiner der überlieferten Textfassungen eine Grundlage hat.⁵⁴

Diese Art der Charakteristik der gefallenen Engel, in welcher deren Gestalt aus unterschiedlichen Körperteilen von Tieren zusammengesetzt ist, bildet ihrerseits nun wieder Teil eines Lasterdiskurses, der «den Menschen als theriomorphe Summe seiner Laster» abbildet und kennzeichnet.⁵⁵ Dabei handelt es sich um eine didaktische Bildformel, die durch das Kombinieren verschiedenster tierischer Körperteile Figuren zusammensetzt, die in ihrer äusseren Gestalt gewissermassen Merkbilder für die von

ihnen mitgetragenen gedanklichen Konzepte darstellen. Jeder Körperteil verweist auf eine besondere und in Bezug auf die Tugendlehre auslegbare Eigenschaft der Figur. Den in der Regel sehr ausgefallenen Gestalten dieser Mischwesen mag, ganz im Sinne der antiken Memorialehre, als *loci* eine besondere Erinnerungsfunktion zukommen. Im frühen und hohen Mittelalter entwickelt und bis zum 13. Jahrhundert als festes, aber grundsätzlich offenes Schema verfügbar, konnte man solchen Laster-, aber auch Tugendfiguren im späteren Mittelalter «in allen möglichen handschriftlichen Zusammenhängen und Gebrauchssituationen begegnen». So enthält etwa bereits der ‘Hortus deliciarum’ solche *facies peccatorum*.⁵⁶

Hinter diesen Darstellungen steht ein Gedanke, der im Ps 48,13 im Wortlaut der Vulgata folgendermassen formuliert wird: *et homo, cum in honore esset, non intellexit comparatus est iumentis insipientibus et similis factus est illis* (Indem der Mensch, in Ehre stehend, nicht erkannt hat, ist er den unvernünftigen Tieren gleichgestellt und ihnen ähnlich gemacht worden).⁵⁷ Es ist also der Mensch, der zum Tier wird, der tierische Eigenschaften annimmt, wenn er sündigt.⁵⁸ Der Mensch wurde als Ebenbild Gottes geschaffen und diese Ebenbildlichkeit steht auf dem Spiel. Daher gehen die Lasterfiguren auch stets von einer im Grunde menschlichen Anatomie aus, bei der lediglich die einzelnen Körperteile durch tierische ersetzt werden. Dies ist auch bei den hier besprochenen Darstellungen der Fall, besonders deutlich bei der Teufelsgestalt mit dem Schweinskopf in Freiburg.⁵⁹

Was heisst das nun für das Freiburger Weltgerichtsportal, von dem wir ausgegangen sind? Unser Tour d’horizon hat

verschiedene Traditionen aufgezeigt, in die Teufelsfiguren mit Schweine-Attributen eingegangen sind. Es handelt sich dabei fast immer um Laster-Darstellungen, wobei die genaue Zuordnung zu einem spezifischen Laster nicht völlig festgelegt ist. Da wir für unser Weltgerichtsportal keine weiteren Quellen oder Vorbilder haben und das Programm des Bogenfeldes auch sonst nicht in jedem Punkt systematisch erschliessbar scheint, ist es wohl kaum möglich, dem Freiburger Teufelsschwein eine klare Bedeutung beizulegen. Vielmehr sind alle diese angesprochenen Diskurse an der Bedeutungskonstituierung ‘beteiligt’. Diese relative Offenheit mag bei der Auslegung des Programms, etwa in der Predigt, die vielfältigsten Anknüpfungspunkte geboten haben. Aber auch der eine oder andere Delinquent, der vor dem Weltgericht das Urteil des weltlichen Gerichts der Freiburger Stadtbehörden zu gewärtigen hatte,⁶⁰ mochte in Anbetracht des Teufels mit dem Schweinskopf seine Sünden buchstäblich vor Augen gehabt haben. Und so mag das, was die ‘Bilder-Ars’ in ihrer Einleitung zur Rechtfertigung der Bilder anführt vielleicht auch ganz gut für unser Freiburger Weltgerichtsportal gelten:

«Aber dz dise lere fruchtbar sy, vnd nieman von ir betrachtung werd vssgeschlossen, [...] so han ich dise lere nit allain in geschriff, den geschriff gelerten gegeben, sunder och in bildung gefigurieret dem layen, vnd dem gelerten glich dienende, für die augen geworfen, die zwai also gelich mittheilung, haben, daz man in in als in ainem spiegel vergangne ding, vnd künftige alz ob sy gegenwurtig syen, mag betrachten.»⁶¹

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–2: Foto Yves Eigenmann.

Abb. 2a: Repro aus: *Patrimoine fribourgeois* (vgl. Anm. 2).

Abb. 3: Repro aus: *Augustinermuseum* (vgl. Anm. 12).

Abb. 4: Repro aus: BERNARD DE MONTFAUCON, *Les monuments de la monarchie françoise, qui comprennent l’histoire de France, avec les figures de chaque règne que l’injure des temps à épargnées*, Bd. 1–5, Paris 1729–1733, hier: Bd. 1, Taf. XIV.

Abb. 5: Repro aus: *Hortus deliciarum* (vgl. Anm. 25).

Abb. 6: Repro aus: LEONIE VON WILCKENS, *Museum der Stadt Regensburg. Bildteppiche*, Regensburg 1980.

Abb. 7: Repro aus: *Die deutsche Übersetzung der Ars moriendi des Meisters Ludwig von Ulm um 1470* (vgl. Anm. 40).

Abb. 8: Repro aus: MARIE MAUQUOY-HENDRICKX (vgl. Anm. 43).

Abb. 9: Universitätsbibliothek Heidelberg.

ANMERKUNGEN

- ¹ PETER EGGENBERGER / WERNER STÖCKLI, *Neue Untersuchungen zur Baugeschichte der Kathedrale Freiburg*, in: Freiburger Geschichtsblätter 61, 1977, S. 43–65, bes. 58–65. – Zur Baugeschichte vgl. auch *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, 2: La ville de Fribourg, par MARCEL STRUB, Basel 1956, S. 25–33. – In Zukunft wird zu konsultieren sein PETER KURMANN (Hrsg.), *Die Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg/Schweiz. Europäische Gotik im Brennspeigel* (in Vorbereitung), Lausanne 2007.
- ² Wobei insofern Vorsicht angezeigt ist, als die Jahreszahlen der Apostelfiguren sich durchaus nicht zwingend auf die Aufstellungszeit beziehen müssen, zumal eine der Figuren stilistisch in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts weist und damit wohl auf Vorrat produziert worden ist. Zu den Figuren der Vorhalle vgl. zuletzt PETER KURMANN, *Bemerkungen zum Stil und zur Aufstellung der Standbilder*, in: *Patrimoine fribourgeois* 9, 1998, S. 62–66.
- ³ PETER KURMANN, *L'iconographie et le style du jugement dernier de Fribourg*, in: *Patrimoine fribourgeois* 9, 1998, S. 25–37, hier: 34.
- ⁴ PETER KURMANN (vgl. Anm. 3), S. 36.
- ⁵ PETER KURMANN (vgl. Anm. 3), S. 31, Anm. 23.
- ⁶ Eine solche Leserichtung würde die von Peter Kurmann beobachteten 'Unregelmäßigkeiten' in der Narrativik des Tympanons auffangen. Dass sich eine Narration jedoch gar nicht zwingend einstellen muss, zeigt gerade das Beispiel des Pariser Haupteinganges, des Vorbildes für fast alle Weltgerichtsdarstellungen des 13. Jahrhunderts. BRUNO BOERNER, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris* (= *Scrinium Friburgense* 7), Freiburg / Schweiz 1998, S. 299, formuliert es so: «Da [moralisch-didaktischen] Intentionen die Priorität [bei] der ikonographischen Planung eingeräumt wird, führt man den Ablauf des Gerichtsdramas nur in Versatzstücken vor und verzichtet auf eine Stringenz in der chronologischen Abfolge des Geschehens. Die eigentliche Erzählsequenz beschränkt sich nur auf wenige Bildfelder des Gesamtprogramms und teilt sich in zwei parallel geschaltete Handlungsstränge auf, die, ausgehend vom Aufstellungsbild im Türsturz, einerseits über das Seligengeleit in das Paradies, andererseits über den Verdammtenzug in die Hölle führen.» Wir werden weiter unten sehen, dass sich unser Programm auch in anderen Punkten dieser Pariser Weltgerichts-Bildfindung zur Seite stellen lässt.
- ⁷ Abwandlung des Verses IV Rg 19,34, *protegamque urbem hanc et salvabo eam propter me et propter David servum meum*.
- ⁸ Vgl. dazu PETER KURMANN (vgl. Anm. 2).
- ⁹ PETER KURMANN (vgl. Anm. 3).
- ¹⁰ Vgl. dazu BRUNO BOERNER (vgl. Anm. 6).
- ¹¹ PETER KURMANN / ECKART CONRAD LUTZ, *Marienkronungen in Text und Bild*, in: TIMOTHY R. JACKSON / NIGEL F. PALMER / ALMUT SUERBAUM (Hrsg.), *Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter*. Internationales Symposium, Roscrea 1994, Tübingen 1996, S. 23–54. – Die ursprüngliche Aufstellung der Figuren der Portalvorhalle ist nicht unumstritten, vgl. dazu den wiederabgedruckten Beitrag: ACHIM HUBEL, *Das ursprüngliche Programm der Skulpturen in der Vorhalle des Freiburger Münsters*, in: ALEXANDRA FINK / CHRISTIANE HARTLEITNER-WENIG / JENS REICHE (Hrsg.), *Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Ausgewählte Aufsätze. Festgabe zum 60. Geburtstag/Achim Hubel*, Petersberg 2005, S. 95–117. Dort wird in einer «Nachschrift», S. 113–116, auf die jüngere Forschung eingegangen.
- ¹² DETLEF ZINKE (Bearb.), *Augustinermuseum Freiburg. Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance 1100–1530. Auswahlkatalog*, München 1995, Kat. Nr. 108–112, S. 183–184.
- ¹³ DETLEF ZINKE (vgl. Anm. 12), Kat. Nr. 103–107, S. 175–183. Das Schwein hat die Katalognr. 104 und ist auf S. 177 abgebildet. – Zu den Scheinwasserspeiern vgl. auch HEIKE MITTMANN, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster*, hrsg. vom Freiburger Münsterbauverein, 2. Aufl., Lindenberg 2002, S. 59–62, besonders 62.
- ¹⁴ PETER KURMANN / ECKART CONRAD LUTZ (vgl. Anm. 11), S. 44–45.
- ¹⁵ DIETER KIMPEL / ROBERT SUCKALE, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, überarb. Studienausg., München 1995, S. 261.
- ¹⁶ Einen breiten Überblick gibt WILFRIED SCHOUWINK, *Der wilde Eber in Gottes Weinberg. Zur Darstellung des Schweins in Literatur und Kunst des Mittelalters* (= Kulturgeschichtliche Miniaturen), Sigmaringen 1985. – FREDERICK CAMERON SILLAR / RUTH MARY MEYLER, *The Symbolic Pig. An Anthology of Pigs in Literature and Art*, Edinburgh 1961. – LISELOTTE STAUCH, *Eber*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 4, 1958, Sp. 665–674.
- ¹⁷ WILHELM MOLSDORF, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, 2. Aufl., Leipzig 1926, S. 132, Nr. 844. – MONA STOCKER, *Die Schottenkirche St. Jakob in Regensburg, Skulptur und stilistisches Umfeld* (= Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte 12), Regensburg 2001, Abb. 176.
- ¹⁸ Zusammengestellt bei WILFRIED SCHOUWINK (vgl. Anm. 16), S. 17.
- ¹⁹ Lukas 15, 11–32. Vgl. WOLFGANG KEMP, *Sermo corporeus. Die Erzählung mittelalterlicher Glasfenster*, München 1987.
- ²⁰ MICHAEL CAMILLE, *At the sign of the 'Spinning Sow': the 'other' Chartres and images of everyday life of the medieval street*, in: AXEL BOLVIG / PHILLIP LINDLEY (Eds.), *History and Images. Toward a New Iconology* (= Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5), Turnhout 2003, S. 249–276.
- ²¹ WILFRIED SCHOUWINK (vgl. Anm. 16), S. 75–88. – ISAIHAH SHACHAR, *The «Judensau». A Medieval Anti-Jewish Motif and its History*, London 1974.
- ²² A. R. BROWN, *Saint-Denis. La basilique* (= *Le ciel et la pierre* 6), Paris 2001, S. 281–284, Abb. 122. – ALAIN ÉRLANDE-BRANDENBURG / JEAN-PIERRE BABELON / FRANÇOISE JENN / JEAN-MARIE JENN, *Gisants et tombeaux de la basilique de Saint-Denis* (= Ausstellungskatalog), Paris 1975, S. 11–12, Nr. 4. Eine gute Abb. hat FRANÇOISE BARON, *Saint-Denis. «Cimetière aus rois» et musée de sculpture funéraire*, in: *Saint-Denis. La basilique et le trésor* (= *Dossiers d'Archéologie* 261 [2001]), S. 68–80, hier: 69. Das mehrfach versetzte Monument wurde in weiten Teilen erneuert und ergänzt, wovon allerdings das Bogenfeld selbst in seiner Ikonographie weitgehend verschont worden zu sein scheint.
- ²³ *Gesta Dagoberti I. regis Francorum*, in: *Fredegarii et aliorum chronica. Vitae sanctorum*, ed. BRUNO KRUSCH (= *Monumenta Germaniae Historica SS rer. Merowing. 2*), Hannover 1888, S. 396–425, bes. 421–422.
- ²⁴ Matthäus 8, 28–34; Markus 5,1–20; Lukas 8, 26–39.
- ²⁵ ROSALIE GREEN et al. (ed.), *Hortus deliciarum / Herrad of Hohenbourg* (= *Studies of the Warburg Institute* 36), Bd. 1–2, London/Leiden 1979, Bd. 1, S. 190–196 (zum ganzen Zyklus), hier bes. S. 194–195, Bd. 2, Taf. 118–119.
- ²⁶ GÉRARD CAMES, *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leiden 1971, S. 63–67.

- ²⁷ SUSANNE BLÖCKER, *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Grafik von 1450–1560* (= Bonner Studien zur Kunstgeschichte 8), Münster/Hamburg 1993, S. 14 und Kat. Nr. 10–11.
- ²⁸ DIETRICH SCHMIDTKE, 'Etymachietraktat', in: Die deutsche Literatur des Mittelalters 2. Verfasserlexikon, 2. Aufl., 1980, Sp. 636–639, sowie NIGEL HARRIS, *The Latin and German 'Etymachia'*. *Textual History, Edition, Commentary* (= Münchner Text und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 102), München 1994.
- ²⁹ Am Beispiel einer Südtiroler Wandmalerei, die einen Schwankstoff aus der mittelhochdeutschen Neidhart-Tradition bildlich umsetzt, habe ich dies andernorts zu zeigen versucht, vgl. STEFAN MATTER, *Neidhart und die Bienen. Überlegungen zu Text- und Bildtradition des Fassschwankes*, in: ECKART CONRAD LUTZ / JOHANNA THALI / RENÉ WETZEL, *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation*, Tübingen 2005, S. 435–455.
- ³⁰ JOANNE S. NORMANN, *Text and Image in Medieval Preaching*, in: *Word & Image Interactions*. A Selection of Papers given at the Second International Conference on Word and Image, Universität Zürich, August 27–31, 1990, hrsg. von MARTIN HEUSSER et al., Basel 1993, S. 41–52, hier: S. 46 und Fig. 5. – LEONIE VON WILCKENS, *Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500*, München 1991, S. 301 und Abb. 334, bezieht die dargestellten Personifikationen irrtümlicherweise auf Prudentius' 'Psychomachie'.
- ³¹ J[OHANN] R[UDOLF] RAHN, *Wandgemälde im Seminar zu Küsnacht im Kanton Zürich*, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 2, 1873, S. 410–412, stellt die Beziehung zur 'Etymachia' über eine lateinische Inkunabel bereits her (Harris B 14). Eine Farbabbildung findet sich in *Geschichte des Kantons Zürich*, Band 1: Frühzeit bis Spätmittelalter, Zürich 1995, S. 429.
- ³² WENDELIE VAN WELIE-VINK, *Pig snouts as sign of evil in manuscripts from the Low Countries*, in: *Querando* 26, 1996, S. 213–228.
- ³³ NIGEL F. PALMER, *Ars moriendi und Totentanz. Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter. Mit einer Bibliographie zur 'Ars moriendi'*, in: ARNO BORST / GERHART VON GRAEVENITZ / ALEXANDER PATSCHOVSKY / KARLHEINZ STIERLE (Hrsg.), *Der Tod im Mittelalter* (= Konstanzer Bibliothek 20), Konstanz 1993, S. 313–334, S. 315.
- ³⁴ NIGEL F. PALMER (vgl. Anm. 33), S. 315.
- ³⁵ Vgl. auch JOACHIM M. PLOTZEK / KATHARINA WINNEKES / STEFAN KRAUS / ULRIKE SURMANN (Hrsg.), *Ars vivendi. Ars moriendi. Die Handschriften-Sammlung Renate König* (= Ausstellungskatalog Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln), München 2001, Kat. Nr. 34, zu einer prunkvollen Handschrift aus Neapel von um 1480, mit einer ausführlichen Einleitung in das Thema.
- ³⁶ Eingeführt wurde die Handschrift in die Forschung von FRITZ SAXL, *A spiritual encyclopaedia of the later middle ages*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, S. 82–134, bes. S. 124–126. – Vgl. zu der Handschrift zuletzt vor allem NIGEL F. PALMER / KLAUS SPECKENBACH, *Träume und Kräuter. Studien zur Petroneller 'Circa instans'-Handschrift und zu den deutschen Traumbüchern des Mittelalters* (= *Pictura et poesis* 4), Köln/Wien 1990, S. 24–35. – ECKART CONRAD LUTZ, *Spiritualis fornicatio. Heinrich Wittenwiler, seine Welt und sein 'Ring'* (= Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 32), Sigmaringen 1990, S. 383–396. – MICHAEL STOLZ, *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*, Bd. 1–2 (= *Bibliotheca Germanica* 47), Tübingen/Basel 2004, S. 236–237 (mit Literatur).
- ³⁷ Ich gehe mit HENRI ZERNER, *L'Art au morier*, in: *Revue de l'Art* 11, 1971, S. 7–30, davon aus, dass die 'Bilder-Ars' um die Mitte des 15. Jahrhunderts als Bildertext entstand, und dass diese Bilder, von ihrem Text losgelöst, von mehreren verschiedenen Künstlern – namentlich auch Meister E.S. – aufgegriffen und in neue Überlieferungszusammenhänge gestellt wurden.
- ³⁸ Dieser Umstand führte schon früh zu der Vermutung, dass die Bilder unabhängig vom Text entstanden wären, ja diesem möglicherweise gar vorausgingen. Es ist wohl eine grundsätzlich falsche Erwartung, dass Bilder, wo sie mit einem Text eine Gemeinschaft eingehen, diesem in Struktur und Inhalt völlig entsprechen sollen. Ohne hier darauf näher eingehen zu können, verweise ich nur auf die gerade lebhaft diskutierte Entstehungsgeschichte von Dürers Buchprojekten: ARWED ARNULF, *Dürers Buchprojekte von 1511. Andachtsbücher für Humanisten*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 31, 2004, S. 145–174 oder meine Rezension des Kataloges: *Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt des Nürnberger Humanismus*, hrsg. von ANNA SCHERBAUM / CLAUDIA WIENER / GEORG DRESCHER, Schweinfurt 2005, in: *sehpunkte* 5, 2005, Nr. 7/8, www.sehpunkte.historicum.net/2005/07/8339.html, beide mit weiterer Literatur.
- ³⁹ W[ILHELM] L[UDWIG] SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*, tome quatrième contenant un catalogue des livres xylographiques et xylo-chirographiques, Leipzig 1902, S. 253–313. – Schreiber X und davon abhängig XI und XII haben überhaupt keine spezifisch charakterisierten Teufel, vgl. PAUL HEITZ, *Elf Holzschnitte einer Ars moriendi* (Schreiber, Manuel, IV, S. 265, Nr. X), in: *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 300, 1934, S. 61–74 und neuerdings das Faksimile von Schreiber XII: *Ars moriendi, das ist Die Kunst des heilsamen Sterbens: das deutschsprachige Blockbuch der Donaueschinger Hofbibliothek*, mit einer Einl. von NIGEL F. PALMER, Bd. 1–2, Passau 1995, desgleichen die Edition Weysenburger, vgl. HENRI ZERNER (vgl. Anm. 37), Abb. 18–19. – Die Welcome-Handschrift als frühester Bildzeuge hat lediglich etwas prononcierte Nasen bei einigen Teufeln, ebenso der Meister mit den Blumenrahmen, vgl. die Abb. 1–11 beziehungsweise 20–21 bei HENRI ZERNER. Folgt man Zerners Stemma, dann sind die Teufelsschweine in der 'Bilder-Ars' also wohl aus der gemeinsamen Vorlage von Meister E.S. und Schreiber I entnommen.
- ⁴⁰ Ich zitiere im Folgenden nach ERNST WEIL (Hrsg.), *Die deutsche Übersetzung der Ars moriendi des Meisters Ludwig von Ulm um 1470*, München 1922 [Schreiber VII A].
- ⁴¹ ALFRED KÖPPEN, *Der Teufel und die Hölle in der darstellenden Kunst von den Anfängen bis zum Zeitalter Dante's und Giotto's*, Berlin 1895, bes. S. 52–56. – ISABEL GRÜBEL, *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation* (= *Kulturgeschichtliche Forschungen* 13), München 1991, bes. S.121–130.
- ⁴² Dies gilt natürlich nicht nur für das Schwein, sondern für die Mehrzahl der Sündentiere, vgl. dazu die nützliche Zusammenstellung in MORTON W[ILFRIED] BLOOMFIELD, *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature* (= *Studies in Language and Literature*), Ann Arbor 1967, S. 245–249.
- ⁴³ MARIE MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix conservées aux cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}*. *Catalogue raisonné*, Bd. 2, Bruxelles 1979, Nr. 1495–1498, hier: 1495.

- ⁴⁴ DIETRICH SCHMIDTKE, *Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100–1500)*, Bd. 1–2, Berlin 1968.
- ⁴⁵ WALTER HAUG, 'Brandans Meerfahrt', in: Die deutsche Literatur des Mittelalters 1. Verfasserlexikon, 2. Aufl., 1978, Sp. 985–991.
- ⁴⁶ Zur Überlieferungsgeschichte vgl. zuletzt zusammenfassend SIMONE LOLEIT, *Ritual und Augensein. Zu Gedächtnis und Erinnerung in den deutschen Übersetzungen der Navigatio Sancti Brendani und der deutsch-niederländischen Überlieferung der Reise-Fassung* (= Essener Beiträge zur Kulturgeschichte 3), Aachen 2003, S. 16–20.
- ⁴⁷ Die deutschen Texte der 'Navigatio'-Redaktion sind ediert bei KARL A. ZAENKER, *Sanct Brandans Meerfahrt. Ein lateinischer Text und seine drei deutschen Übertragungen aus dem 15. Jahrhundert* (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 191), Stuttgart 1987.
- ⁴⁸ WALTER HAUG, *Von Imram zur Aventure-Fahrt. Zur Frage nach der Vorgeschichte der hochhöfischen Epenstruktur*, in: WALTER HAUG, *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen 1989 (zuerst in: *Wolfram-Studien* 1, 1970), S. 379–408, hier: S. 380.
- ⁴⁹ Es darf im Übrigen nicht irritieren, wenn hier ein deutschsprachiger Text in den Blick gerät. Fribourg war zu seiner Blütezeit um 1400, als durch die Tuchproduktion viel Geld in die Stadt floss, zweisprachig, wobei allerdings im Verlaufe des 14. Jahrhunderts die deutsche Sprache immer mehr an Gewicht gewann. Zudem wurden viele der politischen Führungspersönlichkeiten an ausländischen Schulen ausgebildet, unter denen die von Wien für Freiburger eine besondere Anziehungskraft besessen zu haben schien. Vgl. dazu GABRIEL ZWICK, *La vie intellectuelle et artistique*, in: Fribourg – Freiburg 1157–1481, hrsg. vom Geschichtsforschenden Verein, Freiburg (Schweiz) 1957, S. 358–395, bes. 371–381.
- ⁵⁰ Zitate hier und im Folgenden nach der frühesten Fassung der Reise-Redaktion, der Handschrift M (Berlin, Staatsbibliothek, Mgo 56), die noch aus dem 14. Jahrhundert stammt: REINHARD HAHN / CHRISTOPH FASBENDER (Hrsg.), *Brandan. Die mitteldeutsche 'Reise'-Fassung* (= Jenaer germanistische Forschungen 14), Heidelberg 2002.
- ⁵¹ Die in der mitteldeutschen Bearbeitung nur angedeutete Systematik der Mauerdekoration (V. 1164–1197) wird in der Prosafassung so ausgebaut, dass die vier Seiten der Mauer Landtiere, Vögel, Fische und menschliche Verrichtungen (Jagden, Liebespaare usw.) zeigen. Vgl. FRANZ PODLEISZEK (Hrsg.), *Volksbücher von Weltweite und Abenteuerlust* (= Deutsche Literatur in Entwicklungsserien. Volks- und Schwankbücher 2), Leipzig 1936, S. 37–57, hier: S. 50–51.
- ⁵² Die Stelle findet sich mit geringen Abweichungen in allen Textzeugen der Reise-Fassung, neben den bereits zitierten also auch in: mittelniederländische Fassung C (*Van sinte Brandane*, door W. G. BRILL, Groningen 1871), V. 1815–1836; N (CARL SCHRÖDER [Hrsg.], *Sanct Brandan, Ein lateinischer und drei deutsche Texte*, Erlangen 1871), V. 905–913; der faksimilierte Speyerer Druck von Conrad Hist von 1496 betitelt die Episode gar *Hie kamen gegen dem lieben herren sant Brandan vnd sinen brüderm gar wunderlichs vngestalts volck die hetten haupter als die schwyn vnd hendt als menschen* (LUTZ UNBEHAUN [Hrsg.], *Die wundersame Meerfahrt des Sankt Brandan*, Bd. 1–2, Rudolfstadt 1994).
- ⁵³ Zur Handschrift vgl. KARL BARTSCH, *Die altdeutschen Handschriften in der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Heidelberg 1887, S. 16–17. – HANS WEGENER, *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek*, Leipzig 1927, S. 59–61; sie ist mit 136 kolorierten Federzeichnungen durchgehend illuminiert und enthält neben der Brendan-Legende unter anderem auch eine 'Bilder-Ars', zu der jedoch offenbar nur drei Miniaturen gehören.
- ⁵⁴ Der Kommentar bei REINHARD HAHN / CHRISTOPH FASBENDER (vgl. Anm. 50), S. 138, vermutet, dass diese Stelle wegen der Kranichhalse nach dem 'Herzog Ernst' gearbeitet sei, was mir aber nicht zwingend scheint.
- ⁵⁵ MICHAEL CURSCHMANN, *Facies peccatorum – Vir bonus. Bild-Text-Formeln zwischen Hochmittelalter und früher Neuzeit*, in: Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. FS Dieter Wuttke, hrsg. von Stephan Füssel und Joachim Knappe (= Saecula spiritalia. Sonderband), Baden-Baden 1989, S. 157–189, dieses und das folgende Zitat: S. 172.
- ⁵⁶ GÉRARD CAMES, *A propos de deux monstres dans l'Hortus deliciarum*, in: Cahiers de Civilisation Médiévale 11, 1968, S. 587–603. – GÉRARD CAMES (vgl. Anm. 26), S. 116–121, Abb. 115ff.
- ⁵⁷ Dazu vgl. auch ECKART CONRAD LUTZ, *Wahrnehmen der Welt und Ordnen der Dichtung. Strukturen im Œuvre Oswalds von Wolkenstein*, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF 32, 1991, S. 39–79, bes. S. 61–65. Für ein Weltgerichtportal mit der Ikonographie des auf den Höllenrachen zulaufenden Teufels passt diese Stelle ganz besonders, da Psalm 48,15 weiterfährt, hier in der Lutherübersetzung: *Sie ligen in der Helle wie schafe / der Tod naget sie / Aber die Fromen werden gar bald vber sie herrschen / vnd jr Trotz mus vergehen / In der Helle müssen sie bleiben*.
- ⁵⁸ Dass dieses Konzept nicht nur ebenso in Bezug auf die guten Eigenschaften des Menschen Verwendung finden kann, sondern auch in die volkssprachige Literatur eindringt, zeigt CHRISTOPH GERHARDT, *Reinmars von Zweter 'Idealer Mann'* (Roethe Nr. 99 und 100), in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 109, 1987, S. 51–84 und 222–251.
- ⁵⁹ Dies hebt die Figur des Teufelsschweins auch von den anderen Teufeln des Freiburger Portals ab, die teilweise durchaus auch tierische Körperteile besitzen, aber meines Erachtens eben deshalb nicht mehr in dieser Tradition stehen, weil sie ganz zum Fabelwesen geworden sind. Die geflügelte Figur mit langem Schwanz etwa oder der thronende Luzifer (möglicherweise in der Gestalt eines Löwen?) lassen sich nicht mehr in diesen Lasterdiskurs einbinden, da das Grundgerüst – der Mensch in seinen Eigenschaften – nicht vorhanden, oder zumindest nicht mehr erkennbar ist.
- ⁶⁰ Ab 1400 sind Gerichtsverhandlungen «devant l'église St-Nicolas» bezeugt, also wohl vor dem Gerichtsportal, aber auch andere Rechtshandlungen wurden dort vollzogen, vgl. IVAN ANDREY, *A l'heure du jugement*, in: Patrimoine fribourgeois 9, 1998, S. 6–16, hier: S. 8–9.
- ⁶¹ ERNST WEIL (vgl. Anm. 40), S. 3.

ZUSAMMENFASSUNG

In den Jahren um 1400 erhielt das Westportal der heutigen Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg i.Üe. ein Weltgerichtportal in der Tradition der französischen Hochgotik. Für die darin hervorstechende Figur eines Teufels mit Schweinskopf gibt es in Weltgerichtsportalen keine Vorbilder, so dass sich die Frage nach seiner Herkunft und Bedeutung stellt. Es zeigt sich, dass mit dem Teufelsschwein ein Tugend- und Lasterdiskurs in das Portalprogramm integriert worden ist, der sich in ähnlicher, jedoch weit systematischerer Ausformung bereits bei den grossen Weltgerichtsportalen der Hochgotik in Frankreich findet. Diese ikonographische Tradition wird in Text und Bild anhand ausgewählter Beispiele bis zum Freiburger Portal nachgezeichnet.

RÉSUMÉ

Dans les années 1400, l'actuelle cathédrale de Saint-Nicolas à Fribourg reçut un portail représentant le Jugement dernier dans la tradition du gothique rayonnant français. La figure en saillie de diable à tête de cochon n'apparaît dans aucun autre portail de ce genre, ce qui pose la question de sa provenance et de sa signification. Il s'est avéré que les scènes représentées sur le portail intègrent, à travers cette image porcine du diable, un sermon sur le vice et la vertu, que l'on retrouve exprimé de manière analogue, mais bien plus systématique, déjà dans les portails du gothique rayonnant français montrant le Jugement dernier. Cette tradition iconographique est illustrée à travers un choix d'exemples tirés de textes et d'images.

RIASSUNTO

Attorno al 1400, il lato ovest della cattedrale di San Nicola a Friburgo è stato dotato di un portale con un giudizio universale, realizzato nella tradizione iconografica gotica dell'Ile-de-France. Il particolare, alquanto evidente, del diavolo con una testa da suino non compare su altri portali raffiguranti un giudizio universale. Per tale ragione, è lecito chiedersi da dove provenga tale immagine e quale sia il suo significato. L'analisi ha rivelato che il diavolo è illustrato in tal modo per trattare la tematica dei vizi e delle virtù, presente in forma analoga ma più elaborata su altri portali gotici dell'Ile-de-France dedicati al giudizio universale. Sulla base di esempi selezionati, il saggio ricostruisce nel testo e nelle immagini questa tradizione iconografica dai suoi inizi sino alla realizzazione del portale di Friburgo.

SUMMARY

Around 1400, the West portal of today's Saint Nicholas Cathedral in Freiburg i.Üe. was embellished with the Last Judgement in the tradition of the late Gothic style in France. There are no precedents in this portal for the conspicuous figure of the devil with the head of a pig, which raises questions as to its provenance and significance. As it turns out, the figure of the pig-devil is part of the discourse on virtue and vice, which was much more systematically addressed in the large late Gothic portals of the Last Judgement in France. Selected illustrations, including the portal in Freiburg, are used to trace the history of this iconographic tradition.