

# Eine kurze Heilsgeschichte : zur Narration der Heidnischwerks mit der sakralen Einhornjagd von 1480

Autor(en): **Bartl, Dominik**

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): **60 (2003)**

Heft 3

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169698>

## **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.

# Eine kurze Heilsgeschichte: Zur Narration des Heidnischwerks mit der sakralen Einhornjagd von 1480

von DOMINIK BARTL

*O sponsa Christi circumspice te ut dicitur et contemplare  
pulchritudinem et decorem huius orti.*

*Nam tot habet privilegia tot figuras tot enigmata  
quot sunt celi sidera.*

(Göttingen, Niedersächs. Staats- und Univ.-Bibl.: Cod. theol. 291,  
fol. 107<sup>v</sup>.)<sup>1</sup>

Eine wichtige Quelle ist verloren, welche die inhaltlich-ikonographische Deutung des Heidnischwerks mit der sakralen Einhornjagd von 1480 aus dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich<sup>2</sup> erleichtert hätte (Abb. 1). Diese Quelle war ein 1561 von Heinrich Bullinger verfasster Brief, der zwar nicht das Zürcher Heidnischwerk deutete, aber einen Bildteppich, den Verena Zoller 1554 nach einer Vorlage wirkte<sup>3</sup>, die dem Zürcher Heidnischwerk

situation? Ging er auf das Korrespondieren der Symbole und Motive ein, die nicht nur emblematisch nebeneinander angeordnet sind, wie die Forschung bislang annahm? Leitete er dazu an, den Bildteppich auf eine bestimmte Weise zu lesen, um seine verborgenen Inhalte aufzudecken? Erläuterte er also die in ihm enthaltene Narration? Und warnte er darüber hinaus vor eventuellen Missdeutungen? Denn zu alledem hätte der Verfasser Gründe gehabt, erst

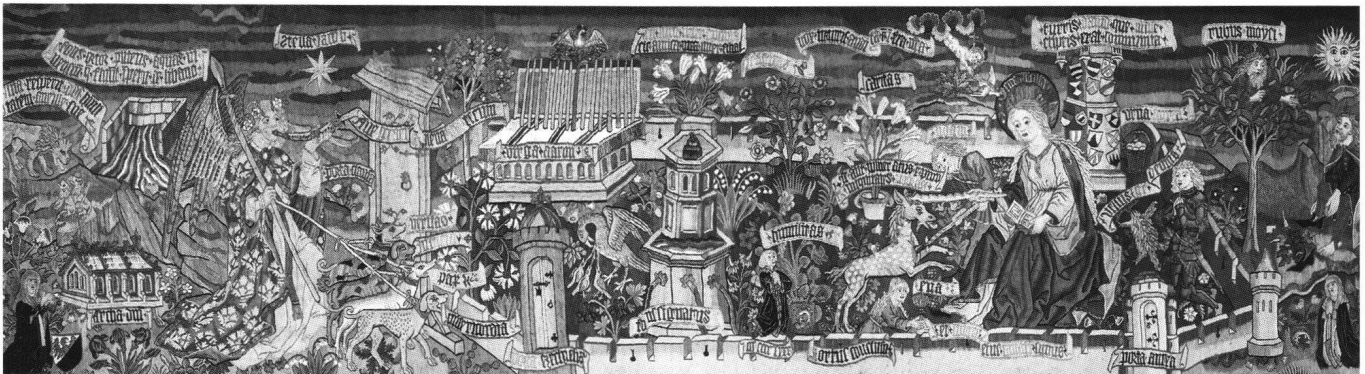


Abb. 1 Sakrale Einhornjagd, Wirkerei, datiert 1480. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 1959.

sehr ähnlich war. Unvollständig überliefert den Inhalt des verlorenen Briefs eine in Kopie erhaltene Abschrift, deren Text abbricht nach, «[...] damit das recht verstanden werde will ich redelich von allen stücken bericht geben»<sup>4</sup>. Genau an der Stelle, auf welche die angekündigte Bilderklärung des Heidnischwerks folgen sollte. Gewiss erklärte der Brief die vielen Symbole, die über der grossen Textilie verstreut liegen. Verwies aber der Briefschreiber, der sich auf den Zoller-Teppich bezog, auch auf das Zürcher Original und damit auf die Bedeutung der aussergewöhnlichen Kompo-

recht dann, wenn er das Heidnischwerk von 1480 als Wirkereivorlage für den Zoller-Teppich kannte. Doch Spekulationen über den Inhalt des Briefs erscheinen müssig; so mögen die Fragen lediglich als Rahmen für die folgende ikonographische Untersuchung am Zürcher Heidnischwerk angesehen werden, der zunächst ein Abriss des Forschungsstandes vorausgeht.<sup>5</sup>

Einige Monographien, corpusartige Übersichtswerke und Kataloge wie zuletzt der Ausstellungskatalog «Spätgotik am Oberrhein»<sup>6</sup> führten das aussergewöhnliche

Heidnischwerk an, enthielten aber kaum Raum für ikonographische Untersuchungen. Eine ausführliche Aufarbeitung des Forschungsstandes zeigt, dass Befunde, die bislang als gesichert galten, nach Prüfung und ergänzenden Archivstudien revidiert werden müssen: Die Angaben zur Provenienz<sup>7</sup> und Funktion<sup>8</sup> erweisen sich als Thesen. Umfassende Untersuchungen zu Stil<sup>9</sup> und Ikonographie fehlen. Die Lokalisierung der Wirkerwerkstatt nach Basel sollte aufgrund der Quellenlage gelockert und das Heidnischwerk lediglich der Gruppe stilverwandter Werke zugewiesen werden, die sich über die Nordschweiz erstreckt.<sup>10</sup> Bestand hat allein die Datierung auf 1480, die eine Inschrift belegt<sup>11</sup>, sowie die Identifizierung zweier Stifterfiguren, die durch ihre beige gestellten Wappen, in Rot grüner Lachs über grünem Dreieck<sup>12</sup>, die Schaffhauser Familie Irmensee als mitbeteiligte Auftraggeber ausweisen.

Nach diesen allgemeinen Hinweisen macht der Schwerpunkt dieses Aufsatzes jedoch eine ausführlichere Behandlung des ikonographischen Forschungsstandes erforderlich. Grundsätzlich lassen sich zwei Fragenkomplexe feststellen, die das Interesse auf sich gezogen haben. Zum ersten Komplex gehören die Fragen nach der Bedeutung der zahlreichen Symbole, die dem Alten Testament, den Fabeln des Physiologus sowie der marianischen Literatur entstammen, wie auch die Fragen nach der Bedeutung der vielen Pflanzen, die mit den Symbolen die sakrale Einhornjagd umrahmen und durchsetzen.

Zwei Arbeiten<sup>13</sup> listen die Pflanzen auf, die auf dem Bildteppich wiedergegeben sein sollen, aber sie zeigen von ihnen nur wenige Detailaufnahmen. Dies erschwert die Identifizierung einiger Pflanzen, vor allem mancher Phantasiegewächse, die gattungsübergreifende Merkmale enthalten. Damit gelingen Überlegungen zur Vegetationssymbolik nur eingeschränkt, besonders zur formalen Verteilung der Flora sowie zu inhaltlichen Verknüpfungen mit bestimmten Motiven.<sup>14</sup>

Am umfassendsten und tendenziell ähnlich deuteten Reinhard Frauenfelder<sup>15</sup> und Alois Tremp<sup>16</sup> die symbolischen Motive. Doch beide unterschätzten deren Bedeutungstiefe, da sie die Motive stets isoliert betrachteten und nur ansatzweise auslegten. Zu überdenken wären beider Auffassungen, auf dem Heidnischwerk seien neben marianischen Symbolen auch christologische vertreten. Dazu sind meines Erachtens erst dann Aussagen möglich, wenn sozusagen als Referenz die zentrale Bildaussage erschlossen wurde. Der Hinweis auf die wachsende Marienverehrung im Spätmittelalter, in dem Christussymbol auf Maria umgedeutet wurden, wie es zum Beispiel Franz von Retz in seinem typologischen Werk «*Defensorium beatae Mariae virginis*» tat<sup>17</sup>, greift nur bedingt auf Ergebnisse dieses Artikels voraus.

Schliesslich gelangen wir zu den Fragen des zweiten Komplexes, die des Öfteren an den Bildteppich gerichtet wurden, nämlich zu den Fragen nach der Bildaussage. Bislang stand die Deutung der Symbole im Vordergrund, aber nicht der wesentliche Bildinhalt der Einhornjagd. So stellten bis heute verschiedene Autoren unter anderem

Begriffe wie die unversehrte Jungfräulichkeit Marias<sup>18</sup>, der mystische Garten<sup>19</sup> oder das Erlösungswerk Christi<sup>20</sup> heraus, ohne damit den eigentlichen Kern der Darstellung zu berücksichtigen. Dieser Aufsatz geht nun den umgekehrten Weg: Er greift die zentrale Szene der allegorischen Jagd als Ausgangspunkt für die Untersuchung auf und weist so Reinhard Frauenfelders viel zitierte Aussage zurück, nach der «das Ganze [...] die unbefleckte Empfängnis der Mutter Gottes verherrlichen [will].»<sup>21</sup>

Die vorrangig isolierende Betrachtung der zahlreichen Symbole als emblematische Hinweise auf die unbefleckte Empfängnis gibt auch darüber Auskunft, weshalb nie die Benennung des Bildthemas erörtert wurde. An sich kann es keine Diskussion über die Benennung eines Werkes geben, wenn es sich dadurch eindeutig von anderen derselben Gattung unterscheidet. Da aber selbst die jüngere Forschungsliteratur das Heidnischwerk des Schweizerischen Landesmuseums unterschiedlich betitelt, benennt dieser Artikel den Teppich nach dessen zentralem Thema *Die sakrale Einhornjagd* anstelle des geläufigeren Begriffs *Hortus conclusus*, dies im Bestreben, das Thema zu präzisieren, da die Beschränkung auf jenes Einzelmotiv dem Inhalt des Zürcher Heidnischwerks nicht gerecht wird, sowie in der Annahme, so der zeitgenössischen allegorischen Auffassung vom Dargestellten näher zu sein.<sup>22</sup>

Der Bildinhalt der sakralen Einhornjagd steht für kein starres Schema, sondern umfasst ausgeprägte Variationen, die sich aus unterschiedlichen Symbolen und aus abweichenden Kompositionen der Darstellungen ergeben.<sup>23</sup> Doch allen Typen gemeinsam ist der Erzengel Gabriel, der als Jäger ins Hifthorn bläst und mit seinen Jagdhunden das Jesus Christus symbolisierende Einhorn in den Schoss der Jungfrau Maria hetzt, die es innerhalb des *Hortus conclusus* erwartet. Meist zusammen gleiten der Jesusknabe und der Heilige Geist von Gott gesandt zu Maria herab und schildern ihrerseits die Menschwerdung Christi, welche bereits die Einhornjagd selbst allegorisiert. Dazu umrahmt ein mehr oder weniger festes Repertoire an Symbolen das zentrale Jagdgeschehen. Da uns nicht die Einordnung des Heidnischwerks in einen bestimmten Bildtypus beschäftigen soll, mag ein Blick auf den Teppich ausreichen, um zu erkennen, dass er in den verbindlichen Punkten der Darstellungstradition folgt. Ausführlich werden wir uns dagegen mit Bilddetails befassen, die von vertrauten, der Zeit gemässen Gestaltungsformen abweichen. Um diese Divergenzen deutlich hervortreten zu lassen, werden die heterogenen, miteinander verquickten Motive einzeln betrachtet, die sich zur sakralen Einhornjagd summieren. Dabei wird sich zeigen, dass einige Motive nicht nur emblematisch aneinandergereiht sind, sondern auf eine besondere Weise miteinander korrespondieren, um Erzählung zu ermöglichen: Der lineare, chronologisch geordnete Gang heilsgeschichtlicher Ereignisse gibt die Reihenfolge der motivischen Untersuchungen wie folgt vor.

## 1. Der göttliche Ratschluss

Die Narration wird über einen von links nach rechts verlaufenden Lesefluss erschlossen, der einen Halbkreis beschreibt und einzelne Motive berührt, die assoziativ auf Ereignisse aus der Heilsgeschichte hinweisen und gleichsam vom Betrachter verlangen, vom bildlichen Betrachten zum bildhaft-geistigen Betrachten zu wechseln.<sup>24</sup> Denn erst die lebhafteste, geistige Ausmalung vergegenwärtigt die verkürzt dargestellte Heilsgeschichte auf dem Bildteppich.

Das früheste Heilsereignis finden wir in Gabriels Bracken und Windhunden<sup>25</sup>, die dem aufgescheuchten Einhorn bis vor die *Porta clausa*<sup>26</sup> des *Hortus conclusus*<sup>27</sup> folgen und nachklaffen (Abb. 2). Die Hunde verweisen auf den göttlichen Ratschluss der Erlösung, obgleich sie in Darstellungen des Ratschlusses fehlen, die uns vertraut sind.<sup>28</sup> Aber den Mäulern der lärmenden Meute entspringen Schriftbänder mit den Namen *Misericordia*, *Veritas*, *Pax* und *Iustitia*<sup>29</sup>, die auf eine Parabel Bernhards von Clairvaux anspielen. Ausgehend von Psalm 84, 11<sup>30</sup> schildert Bernhard in seiner ersten Predigt zum Fest der Verkündigung des Herrn einen Streit zwischen vier gleichnamigen Tugenden als Anlass für die Inkarnation des Gottessohnes. Weil sich *Misericordia* und *Pax* nicht mit *Iustitia* und *Veritas* einigen konnten, ob der sündhafte Mensch Adam gepeinigt oder gerettet werden soll, war der Streit der Geschwister nur durch einen Unschuldigen zu schlichten, der sich aus Barmherzigkeit für den gefallenen Adam opferte. Denn nur so waren die gegensätzlichen Seiten zu befriedigen: Adams Verbrechen wäre der Gerechtigkeit wegen gesühnt und Adam selbst bliebe der Gnade wegen verschont. Aber weder im Himmel noch auf der Erde war jemand für dieses Opfer bereit, so dass sich Gottes Sohn selbst dafür anbot.<sup>31</sup> Wer die Parabel kannte, verstand, dass die Hunde die streitenden Tugenden allegorisieren und damit auf Gottes Heilsratschluss verweisen.

Leopold Kretzenbacher belegt anhand zahlreicher Zeugnisse die Popularität dieser sogenannten *Litigatio sororum*, deren Vorstellung bis ins Spätmittelalter und darüber hinaus bis weit in die Neuzeit lebendig blieb.<sup>32</sup> Die Namensgleichheit der inschriftlich benannten Hunde mit Bernhards Tugenden kann daher kaum zufällig sein. Dazu verbildlichen die Hunde durch ihre Felle sinnfällig die geteilte Einstellung der Tugenden. Die anklagenden Tugenden *Iustitia* und *Veritas* tragen nämlich als Hunde ein dunkles Haarkleid mit grossen Flecken und setzen sich so optisch gegen die hellhaarigen, dezent gemusterten Hunde *Misericordia* und *Pax* ab, welche die gnädigen Tugenden bedeuten.<sup>33</sup> Inwiefern die für Darstellungen der sakralen Einhornjagd nicht immer übliche Aufteilung der Hunde in zwei Rassen den Gegensatz zusätzlich deutlich macht, ist abschliessend nicht eindeutig zu klären. Zwar versöhnen sich jeweils Windhund und Bracke miteinander, nach Bernhard von Clairvaux<sup>34</sup> also *Iustitia* und *Pax* sowie *Veritas* und *Misericordia*, jedoch setzen sich die beiden Parteien des Streits selbst aus je einem Vertreter der beiden Hunderassen zusammen, so dass keine Zuordnung der ersten beiden Tugenden zu den Windhun-

den als der einen Partei und der anderen beiden zu den Bracken als Gegenpartei gelänge.

Zuletzt führen uns die Verkündigung an Maria und die Menschwerdung Christi auf dem Bildteppich selbst zu grösserer Gewissheit, da wir zum Beispiel die weithin bekannten, um 1300 verfassten *Meditationes Vitae Christi*<sup>35</sup> eines Franziskaners kennen, der Bernhards Erzählung zitiert, sowie das Zerbster Prozessionsspiel<sup>36</sup>, in denen jeweils die *Litigatio* und der darauf folgende Ratschluss Gottes der Verkündigung an Maria vorausgehen. Folglich müssen die Hunde nach Bernhards Parabel als die streitenden Tugenden verstanden worden sein, deren Versöhnung das Opfer Christi voraussetzte: Die allegorischen Hunde verweisen somit auf den göttlichen Ratschluss und auf den Beginn des Heilsplans, der für die gefallenen Menschen ins Werk gesetzt wurde. Der Zeitgenosse konnte sich bei der Betrachtung der Hunde in seiner Heilserwartung bekräftigt fühlen und erkennen, wie sich Gott mit den abtrünnigen Menschen versöhnt und Gabriel aussendet, um Maria die frohe Botschaft von seinem Plan verkünden zu lassen – ganz wie es Bernhard von Clairvaux und von ihm abhängig die *Meditationes*<sup>37</sup> schildern.

## 2. Die Verkündigung an Maria

Nachdem der Verkündigungengel Gabriel in Nazareth bei der Jungfrau Maria eingetroffen war, grüsste er sie mit den Worten *Ave gratia plena dominus tecum*, wie Lukas in seinem Verkündigungsbericht überliefert.<sup>38</sup> Aber der Evangelist schildert nicht, dass Gabriel zum Gruss ein Hifthorn geblasen hätte, wie es auf dem Heidnischwerk zu sehen ist (Abb. 2).<sup>39</sup> Diese Gestaltungsform resultiert aus weiteren, Gabriel zugeordneten Rollen: Er weist sich hier nämlich nicht nur als Bote, sondern auch als Priester und Jäger aus. Jäger, weil er neben seinem Hifthorn auch eine Lanze sowie Jagdhunde bei sich führt und im Kontext der Einhornjagd selbst das Einhorn zu Maria in den Garten treibt; Priester, weil er über einer Albe ein rotes Pluviale trägt sowie eine sich über der Brust kreuzende Stola.<sup>40</sup> Nicht zur liturgischen Tracht gehört der Blumenkranz auf seinem schulterlangen Haar, der ihn zur Feier der Hochzeit von Himmel und Erde schmückt, welche die *Meditationes Vitae Christi* schildern<sup>41</sup>: «Ein Fest ist der heutige Tag für Gott Vater; er hielt ja heute seinem Sohne Hochzeit, da dieser sich vermählte mit der menschlichen Natur und sie unzertrennlich mit sich vereinigte.»<sup>42</sup>

Kehren wir vorerst zum Erzengel Gabriel in seiner Funktion als Bote zurück und verfolgen den Verkündigungsbericht weiter. Auf den Gruss des Verkündigungengels folgt ein Gespräch zwischen ihm und der Jungfrau, welches diese zunächst verwirrt<sup>43</sup>, das sie aber dann mit den Worten *Ecce ancilla domini*<sup>44</sup> beendet, um in den ihr offenbarten göttlichen Plan einzuwilligen. Mit den gleichen einwilligenden Worten unterwirft sich die auf dem Rasen des verschlossenen Gartens lagernde Jungfrau dem göttlichen Willen, wie die Inschrift auf ihrem Nimbus deutlich

erkennbar zeigt (Abb. 3). Der Entwerfer des Bildteppichs setzte somit die wesentlichen Szenen des kurzen Verkündigungsberichts künstlerisch um; aber dennoch vermisst der Betrachter neben dem Gruss und der Einwilligung eine weitere Text-Bild-Umsetzung: Die Reaktionen der Jungfrau auf die einzelnen Inhalte der sie verwirrenden, göttlich-

sich eine inhaltliche Verschiebung an, der erst weiter unten im Text nachgegangen werden kann. Halten wir daher zunächst fest: Maria tritt nicht in ihrer traditionellen Rolle als die Erwählte auf, auch nicht als diejenige, die mit Gefühlsregungen die frohe Botschaft vernimmt, sondern als Wirkende, die der Vermittlung des Erzengels offen-



Abb. 2 Bundeslade, Gabriel mit Hunden. Ausschnitt aus der Sakralen Einhornjagd von 1480. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

chen Botschaft. Diese Reaktionen, die in traditionellen Verkündigungsdarstellungen geradezu selbstverständlich sind, fasste Fra Roberto im 15. Jahrhundert auf der Basis des Lukas-Evangeliums zusammen als *Conturbatio*, *Cogitatio*, *Interrogatio*, *Humilitatio* und *Merito*.<sup>45</sup> Zur Verbildlichung dieser begrifflichen Konditionen, die auch vor Fra Robertos Kompendium bekannt waren, entwickelte die Kunst spezifische, jedoch nicht immer eindeutig einer Kondition zuzuordnende Gebärden. Allerdings bedient sich die Jungfrau des Zürcher Bildteppichs keiner der möglichen Ausdrucksformen, die erkennen liesse, dass sie den Boten wahrnehme. Maria hebt weder ihren Arm vor die Brust und kehrt abwehrend die Handfläche aus Sorge um ihre Jungfräulichkeit nach aussen, noch wendet sie ihren Oberkörper aus Furcht vor dem plötzlich erschienenen Engel ab oder verschränkt ihre Arme aus Gehorsam vor der Brust.<sup>46</sup> Durch das Fehlen einer «Zeichensprache» sticht geradezu ihr einziges Interesse am Einhorn heraus, das sie im festen Griff am Horn gepackt hält; hierin deutet

sichtlich nicht bedarf und anscheinend längst vor seiner Ankunft in den Heilsplan einwilligte.

Obleich sich Maria durch ihr aussergewöhnliches Handeln befremdlich gibt, verweist sie mit dem Motiv der auf dem Boden lagernden Gottesmutter auf den weit verbreiteten Bildtyp der *Madonna dell'Umiltà* sowie auf den damit verbundenen Ausdruck frommer Demut<sup>47</sup> – trotz ihres ungewöhnlichen Auftretens unterwirft sie sich demnach erkenntlich Gottes Willen. Das älteste erhaltene, auf 1346 datierte Beispiel der *Madonna dell'Umiltà* schuf Bartolomeo da Camogli und bezeichnete es als *Nostra Domina de humilitate*<sup>48</sup>: Maria sitzt von einem Kissen getragen auf dem Boden und stillt an ihrer Brust das Jesuskind. Zwar ist auf dem Heidnischwerk keine stillende Mutter wiedergegeben, aber die Assoziation an die Demutsmaria ist deutlich. Man denke nur an das Frankfurter Paradiesgärtlein<sup>49</sup> oder an Stefan Lochners Maria im Rosenhag<sup>50</sup>. Der Betrachter erkannte damit, warum Gott Maria für sein Heilswerk auswählte. Denn mit der vornehmsten Tugend der Demut

besass sie zugleich alle anderen Tugenden, wie Darstellungen von Tugendbäumen belegen.<sup>51</sup>

Die Jungfrau auf dem Rasen gibt sich aber nicht nur durch ihre Niedrigkeit als die Magd des Herrn zu erkennen, sondern zugleich als *Regina coeli*. Marias schlichte Erscheinung entspricht sicherlich nicht dem Bild einer

der Gottesmutter, die als *Regina coeli* den Engeln voransteht.

In den ambivalenten Stellungen Marias als Magd des Herrn und als Königin des Himmels spiegelt sich das diametrale Denken zeitgenössischer Christen wieder, die in der Niedrigkeit die Erhabenheit begründet sahen.<sup>53</sup> –



Abb. 3 Maria mit dem Einhorn, Adam und Eva, Jesusknabe, Davidsturm, goldene Pforte. Ausschnitt aus der Sakralen Einhornjagd von 1480. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Himmelskönigin, vergleicht man sie jedoch bedeutungsperspektivisch mit dem Himmelsboten, wird ihr Anspruch offenbar, über ihm zu stehen. Einige Kirchenschriftsteller, darunter Ambrosius Autpertus und Paulus Diaconus, erörterten die Erhabenheit der Gottesmutter über die Engel, und Augustinus Triumphus stellte ausdrücklich fest, Gabriel habe Maria mit gebeugtem Knie begrüsst.<sup>52</sup> Entsprechend zeigt es das Heidnischwerk: Gabriel kniet nieder vor der auf dem Rasen sitzenden Gottesmutter. Und dennoch ragen beide trotz ihrer ungleichen Körperhaltungen gleich hoch auf. Erhöhe sich Maria, überträfe sie Gabriel selbst dann an Grösse, wenn er sich gleichfalls aufrichtete. Daher versinnbildlicht diese Gestaltungsweise die Hoheit

Nun zeigt sich Maria trotz ihres ungewöhnlichen Auftretens deutlich demütig und nimmt mit ihrem Tun die Worte vorweg, die sie im Magnifikat spricht: «Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut.»<sup>54</sup> Daher kommt der Heilige Geist über Maria, und die Kraft des Höchsten überschattet sie.<sup>55</sup>

### 3. Die Inkarnation

Die Jungfrau Maria willigt in Gottes ewigen Plan ein und empfängt dabei den göttlichen Logos, allerdings, wie wir dem Heidnischwerk entnehmen können, gleich auf zweifache Weise: Während das Jesus Christus symbolisierende

Einhorn zur Gottesmutter flüchtet, schwebt aus einer Wolke der Jesusknabe mit geschultertem Kreuz bäuchlings auf die Jungfrau herab (Abb. 3 und 5).

Beginnen wir vor der symbolischen Auslegung der Einhornjagd mit der an der Verkündigung wirkenden Trinität. Obwohl sich Gottvater nicht in dem rot-blauen Wolkenband offenbart, aus dem die Taube und der körperlich ausgebildete Knabe zur Jungfrau gleiten, verweist die Wolke mit dem Knaben und der Taube unzweifelhaft auf die Trinität, wie beliebige Vergleiche belegen.<sup>56</sup> Das Trinitätsmotiv spricht nun aber nicht nur das Lukas-Evangelium und die daraus hervorgehende Gestaltung des über Maria kommenden Heiligen Geistes an, den seit den Konzilien von Nicäa die weisse Taube versinnbildlicht<sup>57</sup>, sondern darüber hinaus auch Vorstellungen, wie sie Augustinus lehrt. Nach ihm riefen der Vater, der Sohn und der Heilige Geist die menschliche Natur Christi als Geschöpf ins Dasein.<sup>58</sup> Auch Bernhard von Clairvaux stellt dar, dass die Verkündigung das gesamte Werk der Trinität sei<sup>59</sup>, und die weithin bekannten *Meditationes Vitae Christi* behandeln ebenso die Vorstellung vom trinitarischen Wirken an der göttlichen Menschwerdung wie auch diejenige vom Sohn Gottes, der bei der Empfängnis menschliche Form annahm<sup>60</sup>. Folglich scheint die Aussage des Motivs eindeutig zu sein: Die Dreifaltigkeit beteiligt sich an der Verkündigung und an der Inkarnation des Logos, während das Jesuskind mit dem Kreuz auf sein anstehendes Erlösungswerk hinweist<sup>61</sup>.

Doch tatsächlich stoßen wir auf eine weitere Aussage, wenn wir das Spruchband berücksichtigen, welches das Trinitätsmotiv begleitet und es dadurch formal aus dem Kontext der Verkündigung löst und unter die beschrifteten Symbole als eines von vielen einreicht. Das Band enthält ein Verszitat aus dem Hohelied, das *Vox turturis audita est in terra nostra*<sup>62</sup> lautet. Da dessen Bedeutung ohne seinen Kontext unverständlich bleibt, sei der ihm vorausgehende und nachfolgende Vers übersetzt wiedergegeben: «Denn vorbei ist der Winter, verrauscht der Regen. Auf der Flur erscheinen die Blumen, die Zeit zum Singen ist da. Die Stimme der Turteltaube ist zu hören in unserem Land. Am Feigenbaum reifen die ersten Früchte; die blühenden Reben duften.»<sup>63</sup> Bildhaft kündigen die salomonischen Verse die beginnende Zeit des blühenden Frühlings an, die Alois Tresp als die Ankündigung des Messias interpretiert.<sup>64</sup> Dass seine Interpretation in der Tradition einiger Kirchenväter steht, lassen erst Quellen nachvollziehen, die zum Beispiel Carla Gottlieb zum sogenannten Mérode-Altar anführt<sup>65</sup>: So wie der Frühling den Winter verdrängt, der als die *Ära sub lege* aufgefasst wird, so bricht auch mit der Inkarnation eine neue Zeit an, nämlich die Gnadenzeit. Das Motiv der Trinität mit dem Hoheliedzitat weist somit symbolisch auf die mit der Inkarnation einhergehende Zeit der künftigen Gnade hin.<sup>66</sup>

Aus den genannten Gründen haben wir gegenüber der zum Symbol abgewerteten Darstellung der Trinität die bildbestimmende Einhornjagd als die eigentliche Inkarnation anzusehen. Da man meinen könnte, Jesus Christus

wolle sich nicht seiner Rolle als «Opferlamm» aus selbst-aufopfernder Liebe zu den Sündern fügen – da Gabriel mit seiner Meute das Christus bedeutende Einhorn in Marias Schoss treibt –, bedürfen wir zum Verständnis der Genese der sakralen Einhornjagd einiger Quellen, welche Liselotte Wehrhahn-Stauch<sup>67</sup> zahlreich zusammenstellte.

Den Sinn der allegorischen Auslegung der Einhornjagd als die Menschwerdung Christi erfassen wir, wenn wir uns vor den Bildquellen mit den entsprechenden Literaturquellen befassen. So bereiteten den Weg zur Darstellung der sakralen Einhornjagd im *Hortus conclusus* zum einen die Schriften einiger Gelehrter<sup>68</sup>, die wie der vielbeachtete Honorius Augustodunensis<sup>69</sup> schrieben, dass der, der in die Jungfrau Maria einging, als Einhorn gejagt und gefangen worden sei. Neben den Auslegungen der Fanggeschichte auf die Menschwerdung Christi haben Bestiarien<sup>70</sup> des 12. Jahrhunderts die Fanglegende des Physiologus<sup>71</sup> um Jäger erweitert, die anstelle einer Jungfrau nun selbst das Einhorn fingen. Dazu förderten geistliche Dichtungen wie Konrads von Würzburg «Goldene Schmiede» die Verbreitung von Jagdgedanken, nach denen das Einhorn mit Christus und der Einhornjäger mit Gott gleichgesetzt wurde.<sup>72</sup> Jürgen W. Einhorn nimmt sogar an, dass erst Konrads Gedicht den Anstoss gab, den Streit der vier Tugenden mit der Fanggeschichte zu verknüpfen.<sup>73</sup> Hiervon ausgehend verfolgt Liselotte Wehrhahn-Stauch die bildlichen Umsetzungen des weit verbreiteten Gedankenguts und skizziert anhand ausgewählter Darstellungen die Genese unseres Bildtyps.<sup>74</sup>

Die auf dem Bildteppich wiedergegebene Einhornjagd kann daher zweifelsfrei als die Inkarnation Christi interpretiert werden: Die Flucht des schutzsuchenden Fabeltiers in den Schoss der Jungfrau Maria veranschaulicht unmittelbar deren Vereinigung. Allerdings kann an ihr eine Abweichung von vertrauten Gestaltungsformen beobachtet werden, die auf eine weitere, hintergründige Bedeutung hinweist. Das Einhorn legt weder seine Vorderläufe auf Marias Oberschenkel noch stützt es seinen Kopf auf ihre Knie noch berührt es wenigstens den Saum ihres Mantels; diese auffällige, berührungslose Distanz zwischen dem Einhorn und der Gottesmutter ist in Darstellungen sowohl der sakralen als auch der profanen Einhornjagd beispiellos<sup>75</sup>, wenn man von den Kopien<sup>76</sup> des Heidnischwerks absieht. Allein Marias entschiedener Griff an das narwalzahnähnliche Horn des Fabeltieres verbindet beide auf eine ungewöhnliche Weise zu einer Bedeutung, die erst nach der Diskussion der Geburt Christi interpretiert werden kann.

#### 4. Die Geburt Christi

Der Marienverehrer, der hinter dem Programmentwerfer vermutet werden darf, stellt die Konkordanz des Alten und des Neuen Testaments, also auch des Alten und des Neuen Bundes unermüdlich dar. So lässt er die jungfräuliche Gottesmutter dem Gläubigen selbst mitteilen, dass sich die alttestamentlichen Ankündigungen durch sie erfüllen wer-

den (Abb. 3). Das geöffnete Buch auf ihrem Knie spricht nämlich eine ikonographische Tradition an, der gemäss sie bei der Ankunft des Verkündigungse Engels darin gerade die Weissagung des Propheten Jesaja las<sup>77</sup>, der die Geburt des Messias voraussagt und auf dessen heilsgeschichtliche Bedeutung für die Erlösung der Menschheit hinweist<sup>78</sup>: «Darum wird euch der Herr von sich aus ein Zeichen geben: Seht, die Jungfrau wird ein Kind empfangen, sie wird einen Sohn gebären, und sie wird ihm den Namen Immanuel geben.»<sup>79</sup>

Wie Jesaja verkündet aber auch Gabriel die Ankunft des Gottessohnes und erscheint daher nicht nur als ein an der Verkündigung beteiligtes Wesen, sondern als eine typologische Figur. Denn meines Erachtens gipfelt die Konkordanz auf der Grundlage mariologischer Exegese in der Gegenüberstellung des Erzengels und der Jungfrau. Wohl kaum zufällig berührt der Saum von Gabriels Pluviale eines der vier Beine, auf denen die ihm bildlich zugeordnete Bundeslade steht (Abb. 2). Sie ist von je her das Zeichen für den Alten Bund und weist somit Gabriel als dem Zeitalter *sub lege* zugehörig aus.<sup>80</sup> Die als *Archa domini*<sup>81</sup> bezeichnete Bundeslade versinnbildlicht aber nicht nur formal das Zeichen des Alten Bundes, sondern auch stilistisch. Die Lade erscheint als ein Kirchenbau, an dessen pyramidal angeordneten Frontfenstern Bauornamente fehlen. Die Längsseite gliedern fünf schlichte Pfeiler, die je ein zweibahniges Masswerkfenster umschliessen; stilistisch und damit zeitlich vergleichbar wären zur Orientierung die Fenster im Dreikonchenchor der Elisabethkirche in Marburg aus der Zeit zwischen 1235 und 1248.<sup>82</sup> Wie das Masswerk sind auch die Krabben und Kreuzblumen der Giebel- und Traufkämme dieser frühen Zeit verpflichtet. Somit setzt sich die Bundeslade stilistisch kontrastierend vom spätgotischen Tuch ab und verweist ähnlich wie anachronistische Elemente an einem Bauwerk auf die Gegenüberstellung der Ären *sub lege* und *sub gratia*.<sup>83</sup>

Insofern schlägt nicht allein die Konkordanz der Testamente, sondern die Bundeslade selbst eine Brücke zwischen den beiden Ären und lenkt den Blick von Gabriel zu Maria. Zudem beziehen eine Reihe von Kirchenvätern die Bundeslade seit dem Konzil von Ephesos symbolisch auf die Gottesmutter: So, wie die Lade die Gesetzstafeln des Alten Bundes enthielt, trug Maria den Garanten und Gesetzgeber des Neuen Bundes in sich.<sup>84</sup> Dem Alten Bund steht daher kompositorisch der Neue in Form der Jungfrau gegenüber. Als ihr Attribut des Neuen Bundes muss der körperlich ausgebildete Logos genannt werden, der auf Maria zuschwebt und zum Zeichen sowohl seines Erlöserwerkes als auch der beginnenden Gnadenzeit ein Kreuz mit sich führt.

Doch konkreter als in der Empfängnis Christi erneuert sich der Alte Bund in seiner Geburt. Dieses Ereignis, das den heilsgeschichtlichen Erzählstrang erweitert, ist zwar bildlich nicht dargestellt, doch mit ikonographischer Raffinesse eindeutig angesprochen. Diese Raffinesse erklärt, weshalb die Halbfigur oder die Hand Gottvaters im Wolkenband vermieden wurde (Abb. 3). Nur so war es mög-

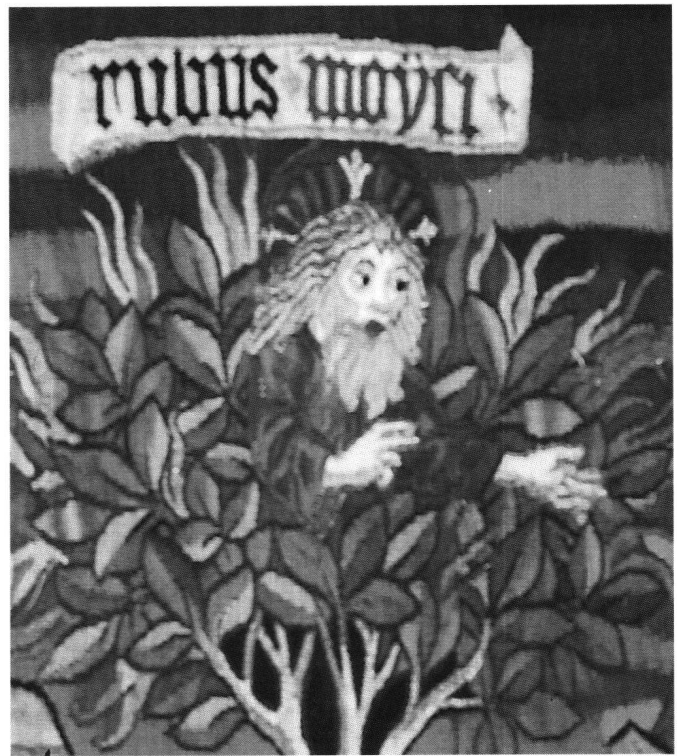


Abb. 4 Halbfigur Gottvaters im brennenden Dornbusch. Ausschnitt aus der Sakralen Einhornjagd von 1480. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.



Abb. 5 Jesusknabe. Ausschnitt aus der Sakralen Einhornjagd von 1480. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

lich, die Trinität neben der symbolischen Darstellung mit dem Spruchband ein weiteres Mal zu thematisieren, und zwar in einer horizontal-gestreckten Komposition. Nicht nur die Wesensgleichheit verbindet miteinander Gottvater im Dornbusch (Abb. 4), den Jesusknaben (Abb. 5) sowie die Taube auf Aarons Stab (Abb. 6), sondern auch ein





Abb. 6 Hl. Geist auf Aarons Stab. Ausschnitt aus der Sakralen Einhornjagd von 1480. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

lage gedient haben, da sich die genannten Präfigurationen der Geburt Christi als mögliche Kopien daraus erweisen (Abb. 7): So gleichen sich auf dem Heidnischwerk und in der Handschrift der auf einer vorkragenden Basis stehende Blockaltar, den ein umlaufender Fries mit schlichten Bogenblenden verziert; auch die in den Farben Rot und Blau alternierenden Fransen der Altardecke stimmen überein. In beiden Werken sitzt der gehörnte Moses rechts des Buschs auf dem heiligen Boden und trägt über seinem Gewand einen Mantel, der von einer Schliesse zusammengehalten wird. Er hat den linken Schuh abgelegt und zur Seite gestellt und winkelt nun das rechte Bein an, um auch den anderen Schuh auszuziehen. Dabei blickt Moses zu der sich im brennenden Dornbusch offenbarenden Halbfigur



Abb. 7 Moses vor dem brennenden Dornbusch, Geburt Christi, blühender Stab Aarons, Biblia pauperum, Cod. Pal. Lat. 871, fol. 4r, Nordhessen/Westthüringen (?), 2. V. d. 15. Jh. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana.

gemeinsames, formales Merkmal: Nur sie tragen einen Kreuznimbus – nicht aber der Heilige Geist, der die Jungfrau überschattet. Diese formal-kompositorische Verklammerung der drei göttlichen Personen setzte der Entwerfer ein, um die untrennbare Einheit von Aarons Stab, der Jungfrau und dem Dornbusch herauszustreichen. Verschiedene Ausgaben der Biblia pauperum erschliessen dabei den Sinn dieser motivischen Verknüpfung: Aarons Stab und der brennende Dornbusch verweisen in diesen typologischen Werken auf die künftige Geburt Christi.<sup>85</sup>

Der Codex Palatinus Latinus 871<sup>86</sup> oder eine ihm sehr ähnliche Handschrift muss sogar dem Entwerfer als Vor-

Gottvaters auf. Lediglich die Armhaltung der Figur Gottes aus der Handschrift formte der Bildteppichentwerfer geringfügig um; auf den aufgerollten Rotulus wie auch auf den Mantel Gottes verzichtete er ganz.<sup>87</sup>

Die alttestamentliche Prophezeiung und die Verkündigung des Engels erfüllen sich auf eine intelligente Weise in Maria. Durch die raffinierte Anspielung auf die Biblia pauperum mit Hilfe der motivischen Verklammerung wird auf dem Heidnischwerk die Geburt des göttlichen Sohnes offenbar, obwohl der menschengewordene Erlöser den Augen verborgen bleibt wie die Gesetzestafeln in der *Archa domini*. Der brennende Dornbusch, der nicht verbrannte,

bedeutet die gebärende Jungfrau, die rein blieb; und Aarons Stab, der über Nacht blühte, weist auf Maria, die ohne den Samen eines Mannes Gottes Sohn gebar.<sup>88</sup> Auf wundersame Weise finden so die Maria verkündeten Geheimnisse in ihr ihre Lösung.



Abb. 8 Sakrale Einhornjagd, Mitteltafel eines Triptychons, Thüringen/Böhmen (?), unbekannter Maler, um 1430–1440. Weimar, Schlossmuseum.

### 5. Christi Tod und die Geburt der Kirche

Das bislang Gesagte findet in einem weiteren heilsgeschichtlichen Ereignis eine Bestätigung, das als Höhepunkt

des eigentümlich um Maria kreisenden Erzählstrangs den Tod Christi schildert. Bereits bei der Behandlung der Verkündigung an Maria wurde auf die kaum wahrnehmbare Kommunikation zwischen Gabriel und Maria hingewiesen. Diese Gestaltung der Verkündigungsszene, die der Bild-



Abb. 9 Maria mit dem Einhorn, Adam und Eva, Jesusknabe, Davidsturm. Ausschnitt aus der Sakralen Einhornjagd, Wirkerei, datiert 1554. Sarnen OW, Benediktinerkloster.

tradition zuwiderläuft, muss sich dem Betrachter geradezu als Lesehinweis aufgedrängt haben, seine Aufmerksamkeit nochmals auf Marias Aktivität zu richten und einmal mehr nach ihren Gesten zu forschen. Dabei stößt er aber nur auf Marias subtile, jedoch deutlich aktive Beteiligung an der Einhornjagd (Abb. 3).

Diese ungewöhnliche Handlung muss ihm aufgefallen sein, da Maria bei der sakralen Einhornjagd für gewöhnlich eine oder beide Hände frei hat, um im Zwiegespräch mit dem Engel eine ihrer aufgezählten Konditionen gestisch darzustellen – und das trotz der komplexen Bildgestaltung, die sich aus den miteinander verschmolzenen Motiven der Verkündigung und der Einhornjagd ergibt. Ein Beispiel sei die Weimarer Tafel (Abb. 8)<sup>89</sup>, auf der Maria mit ihrer Rechten liebevoll dem Einhorn ans Kinn fasst, wie wir es aus Minnedarstellungen kennen, während sie ihre linke Hand in der Manier hebt, welche die Sorge um ihre Jung-

fräulichkeit bedeutet. Vermeidet sie in thematisch gleichen Werken doch einmal zu gestikulieren und richtet sie nicht wenigstens ihren Blick erwartungsvoll zu Gottvater auf, so streckt sie dem mythischen Tier immerhin ihre Hände entgegen<sup>90</sup>. Deutlich bekundet sie so ihre Bereitschaft und Einwilligung, den göttlichen Logos zu empfangen, den das Einhorn symbolisiert.

aus, dass Maria mit ihrer keuschen Reinheit das Einhorn gefangen und den Gottessohn dazu veranlasst habe, vom Himmel in ihren Schoss herabzusteigen.<sup>93</sup> Demnach wäre auf dem Heidnischwerk an die Stelle der vergeistigten Auslegung eine derb-konkrete gerückt, da nicht ihre Reinheit, sondern Marias blanke Hand das Tier gefangen hielt – das kann so kaum gemeint sein.

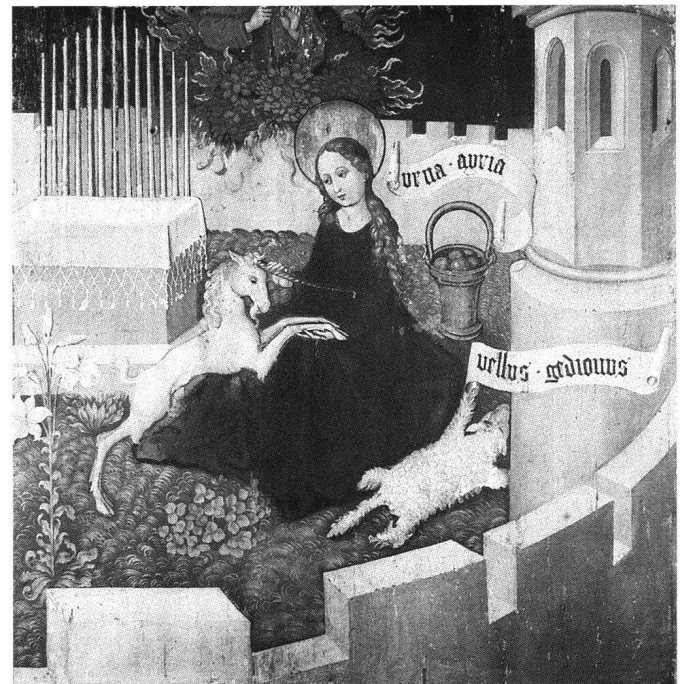
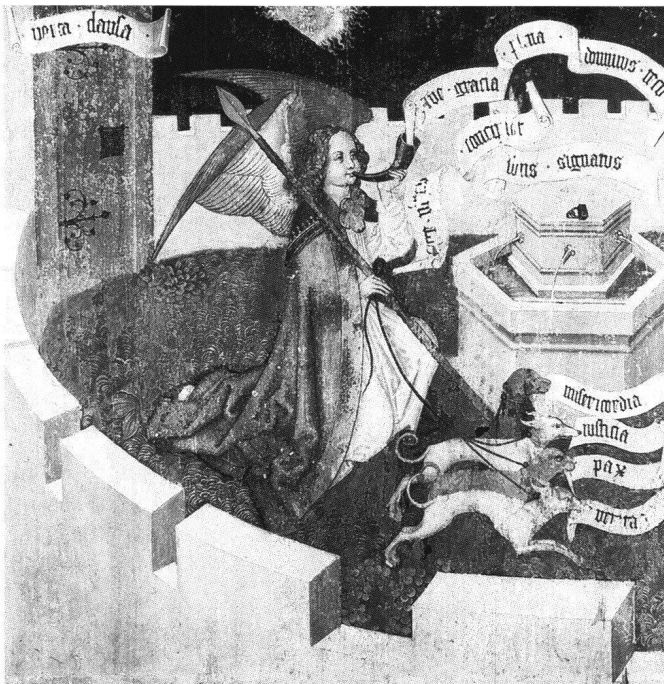


Abb. 10 Sakrale Einhornjagd, Flügelaussenseite des Dominikaner-Altars, Martin Schongauer-Werkstatt, um 1475. Colmar, Musée d'Unterlinden.

Dass sich der Entwerfer des Heidnischwerks mit Absicht dieser Darstellungskonvention entzog, legen die vom Bildteppich angefertigten Kopien<sup>91</sup> nahe. Sie weichen nämlich unter anderem in einem entscheidenden Detail vom Original ab, was eine Rückbesinnung auf traditionelle Darstellungsformen erkennen lässt: Auf allen Kopien, vertreten durch den Bildteppich Verena Zollers (Abb. 9), legen die Jungfrauen ihre Hände zaghaft auf das Stirnhorn und umfassen es entsprechend locker, wodurch sie das vertraute Verhalten derjenigen Marien nachempfinden, die auf vergleichbaren Darstellungen wie auf der Colmarer Tafel (Abb. 10)<sup>92</sup> das Horn nur sanft, zum Teil nur mit den Fingerspitzen berühren. Auf dem Original dagegen packt die Gottesmutter das Horn in einem festen Griff von unten in der besten Weise, die sich anbietet, um etwas zu ergreifen und gegebenenfalls an sich zu ziehen. Visualisierte dieses Zupacken die Empfängnis des Gottessohnes, stünde sie zu der Auffassung im Missverhältnis, wie sie zum Beispiel Konrad von Megenberg schildert. Er führt nämlich

Zur Lösung des Problems trägt ein unscheinbares, hölzernes Gebäckmodell eines unbekanntem oberrheinischen Formschneiders bei, das um 1500 entstand und gleichfalls im Schweizerischen Landesmuseum aufbewahrt wird (Abb. 11).<sup>94</sup> Dieses Modell mit der sakralen Einhornjagd veranschaulicht eindrucksvoll und in einer kaum zu übertreffenden Expressivität Marias Beteiligung an der Jagd: Die Gottesmutter ergreift das zu ihr flüchtende Fabeltier, klemmt sein Horn unter ihren Arm und umklammert dieses mit beiden Händen. Erwähnung muss der als Sitz der Jungfrau dienende Stein auf der linken Bildseite hinter der mit Zinnen bewehrten Mauer finden und auch die Leiter, die am Rand des Modells lehnt, so als würde sie in den Himmel ragen. Denn ein kleiner Engel klettert diese Leiter hinauf oder hinunter. Leiter, Stein und das «Ringeln» verweisen deutlich auf zwei bekannte Ereignisse aus Jakobs Leben: an Jakobs Traum von der Himmelsleiter<sup>95</sup> sowie an seinen Kampf mit dem Engel.

Diese Reminiszenzen mögen nun Marias befremdliches Gebaren zu deuten helfen. Der vom Bildteppichentwerfer eingesetzte, vorhin erwähnte Lesehinweis sensibilisierte den Betrachter und forderte ihn auf, sich intensiver mit Marias Tätigkeit auseinander zu setzen. Meines Erachtens wird sich der Betrachter beim Anblick des entschiedenen Griffs der Jungfrau an Jakobs Ringkampf erinnert haben.



Abb. 11 Sakrale Einhornjagd, Abdruck eines hölzernen Gebäckmodells, oberrheinisch um 1500. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 15117.

Inwiefern diese Assoziation am Oberrhein seiner Zeit geläufig war, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden wie auch die Art und der Ort der Verwendung des Modells sowie das Vorkommen vergleichbarer Modelle. Vielleicht indiziert aber das Gebäckmodell selbst die Popularität dieses ungewöhnlichen Motivs, da es als «Backware» vielfältig und verbreitet worden sein könnte. Und wie sonst sollte die, wenn auch schwach ausgeprägte Tendenz zur Gewalt gedeutet werden? Da unsere Ikonographie einzigartig ist und erläuternde Bild- und Schriftquellen fehlen, wird diese Idee als These weiterentwickelt, zumal sie in die richtige Richtung zu weisen scheint: Sie hilft nämlich eine weitere ikonographische Innovation zu verstehen, die das von Maria distanzierte Einhorn betrifft.

Es kann ausgeschlossen werden, dass die beispiellose Distanz des Einhorns zur Jungfrau eine kompositorisch-raumgewinnende Lösung ist, um in das Jungfrau-Einhorn-Motiv Adam und Eva einzugliedern, die sonst nie bei der sakralen Einhornjagd zugegen sind (Abb. 3). Freilich muss Adam seine Lanze in die Brust des Einhorns stecken, da nur so in Anlehnung an das Bild des Opferlammes<sup>96</sup> die Welt mit der Gnade der Sakramente erfüllt werden kann; es verbietet sich daher von selbst, wie bei weltlichen Einhornjagden die Lanze von hinten gegen das Blatt oder den Rücken des Einhorns zu führen.<sup>97</sup> Jedoch hätte die notwendige Bildformulierung auch ohne die Verletzung des bislang streng eingehaltenen Bildkanons erreicht werden können, wenn man eine Gestaltungsweise des über den Knien der Jungfrau liegenden Einhorns aufgegriffen hätte, wie wir sie vom Einhorn-Altar aus Erfurt (Abb. 12)<sup>98</sup> kennen. Der Bildteppichentwerfer hätte bei der formalen Übernahme dieses Motivs nur noch Adam an Gideons Stelle setzen müssen, um den ersten Menschen mit seiner Lanze zustoßen lassen zu können. Auch wenn man die im Heidnischwerk vorgegebene Komposition beibehält, wäre die gleiche Darstellung der Stammeltern möglich gewesen, sofern man das Einhorn so weit an die Jungfrau angenähert hätte, dass es vertrauten Mustern folgend wenigstens mit seinen Klauen ihr Gewand berührt hätte.

Nur um den ersten Menschen seinen Lanzenstoß ausführen zu lassen, war der Bruch mit der Bildtradition und somit die auffällige Distanz nicht zwingend, die der Verbildlichung der Empfängnis zuwiderläuft. Daher begrün-



Abb. 12 Sakrale Einhornjagd, Mitteltafel eines Triptychons, Erfurter Werkstatt, um 1400–1420. Erfurt, Dom, nördliches Querhaus.

det die Auffassung der mit dem Einhorn ringenden Jungfrau den einzigartigen Abstand. Der Entwerfer stellt nicht die Eintracht der Gottesmutter mit ihrem Sohn dar, nicht das Jesus Christus symbolisierende Einhorn in ihrem Schoss, sondern Maria im Zweikampf mit dem Sohn; aber zu welchem Zweck?

Hans Martin von Erffa führt in seiner «Ikonologie der Genesis» einige Texte zu Jakobs Kampf mit dem Engel an, von denen sich für die Deutung von Marias bedenklichem Handeln eine Textgruppe anbietet, die der gleichen Tradition angehört, sowie ein einzelner Text Ruperts von Deutz.<sup>99</sup>

Rupert deutet im sechsten Kapitel seines Genesiskommentars den Kampf Jakobs auf den Konflikt, der sich über das gesamte Alte Testament zwischen Gott und dem israelitischen Volk erstreckt. Mussten doch die Söhne Israels nach ihrem Auszug aus Ägypten wiederholt um die Erneuerung des Bundesschlusses ringen, weil sie sich mehrmals von Gott abwandten; erst mit der Verkündigung und Passion Christi sollte der Bund Beständigkeit erhalten. In einer heilsgeschichtlichen Auslegung fügt Rupert dazu noch an, Gott hätte Jakob nach dem Kampf gesegnet, damit seiner Vorsehung entsprechend Christus aus Jakobs Geschlecht Fleisch annehmen konnte, um den alten Fluch zu lösen, der die Menschen wegen des Sündenfalls aus Gottes Gemeinschaft ausgeschlossen hatte.<sup>100</sup> Gerade weil die Inkarnation das *tertium comparationis* des Genesiskommentars und des Heidnischwerks bildet, entsteht der Eindruck, nach Jakob und vielen anderen Propheten kämpfte die Jungfrau als letzte Streiterin mit Gott im Sinne Ruperts, um den gefallen Menschen zum ewigen und neuen Gottesbund zu führen, den die Turteltaube wie dargestellt bereits angekündigt hat.

Doch besonders mit den erstgenannten und weiter verbreiteten Schriftquellen könnte eine der Ideen berührt sein, die zu unserer ungewöhnlichen Darstellung beitrug. Seit dem dritten nachchristlichen Jahrhundert sahen einige Schriftgelehrte in Jakobs Ringkampf einen alttestamentlichen Hinweis auf den Kampf der Juden mit Christus, weil auch Christus wie der Engel seinen Kampf verlor, obschon nur scheinbar.<sup>101</sup> Meines Erachtens hat auch der Ringkampf als Typus für den künftigen Kampf Christi mit den Juden eine mariologische Deutung erfahren vor dem Hintergrund der mit der wachsenden Marienverehrung einhergehenden Umdeutung christologischer Inhalte auf Maria. Jedoch darf die Umdeutung von Christus auf Maria nicht subjektbezogen aufgefasst werden wie bei den ursprünglich christologischen Symbolen auf dem Heidnischwerk.<sup>102</sup> Vielmehr haben wir die Glaubensvorstellung von Marias Opfer<sup>103</sup> einzubeziehen.

Augenscheinlich erkennen wir auf dem Bildteppich, wie Maria im Moment der Verkündigung das grösste Opfer darreicht, das je gegeben wurde. Mit entschiedenem Griff bietet sie den ersten Menschen ihren Sohn als Opfer an, damit Adam die Seite des Erlösers mit einer Lanze öffnen und aus dieser Wunde die Sakramente strömen lassen kann, welche die Schuld ihrer Missetat tilgen.<sup>104</sup> Maria

setzte mit ihrer Einwilligung in den Plan Gottes folglich in Kenntnis dessen Vorsehung ihren geliebten Sohn den künftigen Leiden aus, denen er in seiner grössten Not erliegen sollte.<sup>105</sup> Insofern erfüllte sich mit ihrem Gehorsam unmittelbar die alttestamentliche Ankündigung von der scheinbaren Niederlage ihres Sohnes, obwohl dessen irdisches Wirken erst begann. Könnte ein solcher, aus den genannten patristischen oder ähnlichen Quellen hervorgegangener Gedanke auf dem Heidnischwerk angesprochen sein?

Jedenfalls genügt es nicht, die Stammeltern einfach als Adjutanten der Gottesmutter beim Opfer zu benennen. Der einzigartige Einbezug der Stammeltern in die Darstellung der sakralen Einhornjagd belegt die ersten Menschen mit heterogenen Bedeutungen. Adam, dessen Tat Jesaja 53,5 kommentiert: «Doch er wurde durchbohrt wegen unserer Verbrechen [...]»<sup>106</sup>, und Eva, die unterdessen das aus der Wunde strömende Blut in einem goldenen gotischen Kelch auffängt und den von Adam begonnenen Vers zu Ende führt: «... durch seine Wunden sind wir geheilt.»<sup>107</sup>, betonen mit ihrer Anwesenheit bei der Verkündigung zunächst den Sündenfall als die Ursache der einsetzenden Erlösung. Wenn auch nicht der Sündenfall oder die Vertreibung aus dem Paradies der Jungfrau Maria wie in vielen bekannten Verkündigungsbildern<sup>108</sup> gegenüberstehen, sondern die an der Jagd beteiligten Stammeltern, dann legen Adam und Eva dennoch Assoziationen an die Ursünde nahe.

Des Weiteren offenbart sich durch ihre Anwesenheit in der Erwartung des ewigen Seelenheils die Antithese vom Alten und Neuen Bund, vom Sünder und Erlöser, also von Adam und Christus. Dies griff schon der Apostel Paulus in seinem Brief an die Römer 5, 12-21 auf<sup>109</sup>: So wie die Sünde durch einen einzigen Menschen, nämlich durch Adam, in die Welt gelangte, so gelangte auch die Gnade und die zum ewigen Leben führende Gerechtigkeit durch einen einzigen in die Welt, nämlich durch Jesus Christus. Obgleich auf dem Bildteppich eine evidente Gegenüberstellung von Adam und Christus fehlt, ist in Anbetracht der Inkarnation des göttlichen Logos beziehungsweise des symbolischen Christus diese nicht ausgeschlossen. Entsprechend stehen sich Eva und Maria gegenüber, auf die Idee der *Recirculatio*weisend. Diese Idee beschreibt unter anderem Irenäus von Lyon so: «Nur dadurch konnte das Gebundene gelöst werden, dass die Bänder der Knoten zurückgeschlagen wurden. [...] So kommt es, dass die erste Schlinge durch den zweiten Knoten aufgezogen wird, der zweite Knoten also die Lösung des ersten bewirkt. [...] So wurde auch der Knoten von Evas Ungehorsam durch den Gehorsam Marias gelöst; denn was die Jungfrau Eva durch ihren Unglauben gebunden hatte, das löste die Jungfrau Maria durch ihren Glauben.»<sup>110</sup>

Die Antithesen Adam-Christus und Eva-Maria greifen also heilsgeschichtliche Überlegungen auf, die auf dem Heidnischwerk strenggenommen ausgeschlossen werden müssten, da die narrative Auffassung der Beteiligung der Stammeltern am Erlösungswerk kein antithetisches Nebeneinander erkennen lässt. Doch wurden solche Über-

legungen während der vertiefenden Kontemplation sicherlich assoziativ miteinbezogen, zumal die soteriologische Prägung des Bildprogramms mehrfach durchscheint.

Auf die letztlich wesentliche Bedeutung der Stammeltern verweisen die für sie unüblichen Attribute Kelch und Lanze, die den Erzählstrang über den Tod Christi hinausführen. Sowohl das Motiv des Blutsammelns als auch des Lanzenstosses sind in typologischen Werken aus-

ans Kreuz geschlagenen Erlösers die Kirche erbauen konnte.<sup>114</sup> Dabei vergegenwärtigt die Assoziation an die Kreuzigung auf dem Kalvarienberg ein weiteres Mal die Einheit des Alten und des Neuen Bundes: Ecclesia fängt die Zeichen der Taufe und Eucharistie aus der Seitenwunde auf, welche Longinus – eventuell assoziativ auch Synagoge, die mit Longinus die Lanze als Attribut teilt<sup>115</sup> – dem Erlöser zufügte.

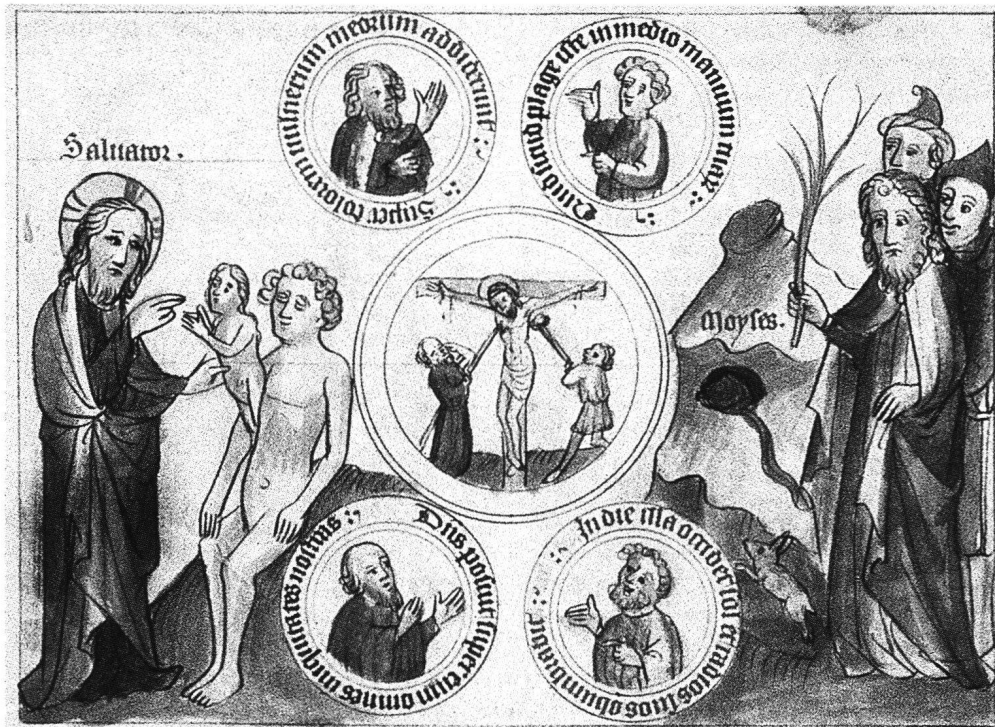


Abb. 13 Evas Erschaffung, Kreuzigung und Öffnung der Seite Christi, mosaisches Quellwunder, Biblia pauperum, Cod. Pal. Lat. 871, fol. 14r, Nordhessen/Westthüringen (?), 2. V. d. 15. Jh. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana.

tauschbare Zeichen für die aus dem Blut Christi erwachende Kirche.<sup>111</sup> In einem Kreuzigungsbild zeigt die Biblia pauperum Longinus, der die Seite Christi mit seiner Lanze öffnet, damit alle Sakramente aus dessen Wunde fließen können, wie eine Beischrift erklärt. Nur so gehen die alttestamentlichen Ankündigungen der Kirchengeburt durch Evas Erschaffung aus Adams Rippe sowie durch das mosaische Quellwunder in Erfüllung (Abb. 13)<sup>112</sup>. Dagegen kündigt in der Bible moralisée Evas Schöpfung allein die Kirche an: Ecclesia steht nun selbst zur Rechten des Gekreuzigten und fängt in ihrem Kelch die aus der Seitenwunde Christi fließenden Sakramente auf<sup>113</sup>. Folglich können wir bedeutungssteigernd Eva als Ecclesia ansprechen, die mit ihrem Kelch das kostbare Blut aus der Seitenwunde Christi auffängt, und Adam als Longinus, der mit seiner Lanze die Wunde erst zufügte, damit Gott aus der Seite des

So ungewöhnlich auch die Attribute Kelch und Lanze in den Händen der Stammeltern anmuten, so sehr besticht diese Motividee. Wenn nämlich Adam und Eva mit ihren Attributen Assoziationen an die Kirchengeburt wie in der Biblia pauperum wecken, dann dient dies nur der Konkretisierung einer bereits implizierten Intention, welche allerdings erst die attributiven Erweiterungen deutlich werden lassen. Ein frühneuhochdeutsches Andachtsbuch von 1491, «Schatzbehälter» genannt, hilft uns die Bedeutung dieses ikonographischen Kunstgriffs zu verstehen<sup>116</sup>: Gott schuf Adam, damit Gott-Sohn aus dem menschlichen Geschlecht Fleisch annehmen konnte, und Eva, damit dem Gekreuzigten die Kirche als Braut gegeben werden konnte: Denn so wie Gott einst im Paradies Adam einschlafen liess, damit er aus dessen Seite Eva erschaffen konnte, so liess er – in einer euphemistischen Entsprechung – seinen Sohn am

Kreuz einschlafen, um mit den Sakramenten aus dessen Seite die Kirche zu formen. Wenn also Adam und Eva auf dem Bildteppich im Kontext des verschlossenen Gartens als des irdischen Paradieses erscheinen, erinnern sie an ihre Schöpfung und somit an den damit verbundenen Grund ihrer Erschaffung durch Gott. Die ersten Menschen auf dem Bildteppich kündigen daher einerseits die Geburt der Kirche an, andererseits erfüllen sie selbst ihre Ankündigung mit den die Assoziationen beflügelnden Attributen. Indem sie dazu auf die Voraussetzungen für die Geburt der Kirche verweisen, nämlich auf die Fleischwerdung und Kreuzigung Christi, offenbaren sie das geistreiche Niveau dieser Gestaltungsweise, die den Betrachter aufgrund ihrer mehrschichtigen Auslegungen besonders angesprochen haben dürfte.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich der Lanzenstoss und das Blutsammeln als Tat und deren Folge gegenüberstehen und zu einer neuen Erkenntnis führen, wenn man sie und ihre Beischriften reziprok betrachtet. Adam und Eva illustrieren nicht nur den Jesajavers und der Vers selbst enthält nicht nur den Gedanken, dass sich der unschuldige Gottessohn für unsere Verbrechen opfert, damit wir durch seine Wunde gerettet werden. Erst die Zusammenschau von Wort und Bild eröffnet dem Betrachter deren beider allegorischen Sinn: Auch die Kirche, geboren aus Christi Tod, hilft uns zu unserer Rettung. Dabei wird einmal mehr Marias Bedeutung innerhalb des Heidnischwerks betont. Einerseits offenbart sich mit dem Tod Christi ihre Opferbereitschaft und damit ihre eigentümliche Beteiligung am Heilsgeschehen, andererseits lenken Eva und die wie sie geborene Kirche im mariologischen Kontext die Gedanken selbst auf Maria als Ecclesia.

Wenn auch bekannte Vorlagen für die Anwesenheit der Stammeltern bei der sakralen Einhornjagd fehlen, können dennoch Überlegungen zu den Voraussetzungen dieser Bildformulierung angestellt werden. Eine oder, was meines Erachtens wahrscheinlicher ist, einige miteinander verquickte Quellen und Vorstellungen, die sich aufgrund lockerer Gemeinsamkeiten verbunden oder überlagert haben könnten, gaben den Impuls für die Erweiterung. So sei an die bereits vorgestellten patristischen Quellen zur typologischen Deutung des Jakobskampfes erinnert. Eine weitere Voraussetzung wird die zeitgenössische Jagdpraxis selbst geboten haben. Wenn der Jäger Adam seine Lanze in die Brust des Einhorns stösst, dann konnte diese Ausmalung der Szene allein aus der Vorstellung oder aus der Kenntnis des tatsächlichen Jagdablaufs heraus geboren worden sein, wurde doch das gehetzte Wild im idealen Fall gestellt und erlegt. Die Erfahrung mit spätmittelalterlichen Andachtsbüchern zeigt, dass von der Einhornjagd ausgehend der gedankliche Schritt vom Stellen und Erlegen des Wilds zur Gefangennahme und Kreuzigung Christi nicht zu gross gewesen sein dürfte, zumal das Einhorn den Sohn Gottes personifiziert.

Schliesslich erwähnt Jürgen W. Einhorn zu recht die *Gesta Romanorum*, die einen entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung des Heidnischwerks gehabt haben dürf-

ten.<sup>117</sup> Unter verschiedenen Versionen der *Gesta* befindet sich eine, nach der zwei entblösste Jungfrauen mit ihrem Gesang ein Einhorn anlocken, es mit einem Schwert töten und das Blut aus dessen Wunde in einem Becken auffangen. In einer heilsgeschichtlichen Allegorese deuten die *Gesta Romanorum* das Einhorn auf Christus, die Jungfrau mit dem Schwert auf Eva und den Sündenfall sowie die zweite Jungfrau mit dem Becken auf Maria und die Inkarnation. Dieselbe Allegorese fasst Eva und Maria als Gegensatz des Alten und des Neuen Gesetzes auf und reduziert somit das Heilsgeschehen auf das Gegensatzpaar Sünde und Erlösung.<sup>118</sup> Lassen uns nun die Tötung des Einhorns sowie das Auffangen seines Blutes in der *Gesta*-Erzählung eine mögliche Rezeptionsvorlage vermuten, so kommen wir nicht umhin, auf die formale und inhaltliche Veränderung der beiden Jungfrauen hinzuweisen, deren Handeln die Stammeltern auf dem Bildteppich ersetzen. Darin werden Adam und Eva ihrer prädestinierten Aufgabe gerecht, bereits vorhandene Bildaussagen zum Zweck der vertiefenden Andacht weiter auszuführen. Prädestiniert daher, weil sich ihre Bedeutung mit dem jeweiligen Kontext verändert, den die unterschiedlichen Beziehungsmöglichkeiten in unserem Fall einem ständigen Wandel unterwerfen. Sinnfällig fügen sich die ersten Menschen in die Jungfrau-Einhorn-Gruppe ein und verweisen nicht nur auf den vielleicht wesentlichen typologisch-ekkesiologischen Grund ihrer Anwesenheit, sondern gleichfalls auf soteriologische und antithetische Aspekte, welche sie gleichfalls assoziativ, an vertraute Verkündigungsbilder erinnernd berühren.

An sich schliesst sich hier der Kreis, der mit den Hunden Gabriels begann. Denn Christus hat Adams Schuld auf sich geladen, um den göttlichen Richtspruch zu erfüllen, den die streitenden Tugenden aus Bernhards Parabel veranlassten. Und der Betrachter, der in seiner Andacht dem Gang der Heilsgeschichte bis hierher folgte, dürfte aus dem vorgeführten Erlösungswerk Christi Hoffnung für sein Seelenheil geschöpft haben. Denn dadurch, dass die Antitypen zur Kirchengeburt nicht nur addiert, sondern ebenfalls mit den Typen Adam und Eva vermischt wurden, hatte man die Regeln des typologischen Denkens unterlaufen und die heterogenen ikonographischen Elemente zu einem «Knäuel» verdichtet, das mit Anspielungen, Andeutungen und Assoziationen den Betrachter beim Gebet inspirierte, über unterschiedliche Glaubensinhalte zu meditieren: Die Antithesen liessen den Gläubigen erkennen, dass der Heilsplan ins Werk gesetzt wurde, und die Allegorie tröstete ihn, da er durch sie sah, dass die aus dem Tod Jesu geborene Kirche dessen Wirken fortführte.

Verlangte der andächtige Betrachter darüber hinaus noch nach weiteren, konkreteren Hinweisen auf das künftige Seelenheil? Fand er einen solchen Hinweis im Motiv des verfallenen *Hortus conclusus*, das zunächst nichts anderes als die erwartete Ankunft des Messias bedeutet? Im Vergleich mit den Kopien des Heidnischwerks drängt sich nämlich die Vermutung auf, dass dieses Motiv auf dem Heidnischwerk ehemals zwiespältig aufgefasst worden sein

könnte, vor dem zeitgenössischen, religiösen Hintergrund sogar missgedeutet, gleichsam als eine Fortführung der bisherigen Heilsgeschichte.

### 6. Die Öffnung des Paradieses

Der aufmerksame Betrachter des Heidnischwerks entdeckt in der Ringmauer des verschlossenen Gartens zwischen dem Kopf der Gottesmutter und Davids Turm<sup>119</sup> eine unscheinbare Öffnung (Abb. 3). Es handelt sich bei dieser Öffnung um keinen der regelmässig wiederkehrenden Einschnitte zwischen den Zinnen, da allein durch sie ein Ausschnitt des blauen Himmels im Hintergrund zu erkennen ist, und ebenso um keinen Wirkfehler, da die Darstellung der Maueröffnung unberührt blieb, obwohl das Heidnischwerk an einigen Stellen nachträglich überstickt wurde<sup>120</sup>. Sie war mithin gebilligt und bewusst dargestellt. Ausserdem scheint das von Blau über Silber geteilte Wappen der Grafen von Lupfen am Turm Davids den Mauerdurchbruch zu betonen.<sup>121</sup>

Die letzten Zweifel an der bewussten Ausführung der Mauerlücke räumen die Kopien aus, die vom Heidnischwerk angefertigt wurden. Von den drei bekannten Kopien zeigt die früheste von 1549 an der Stelle unserer Lücke ein Quadermauerwerk, das interessant ist, weil die daran anschliessende Ringmauer nicht steinsichtig ist. Ob das Quadermauerwerk an der entsprechenden Stelle in irgendeiner Art nachträglich angebracht wurde, lässt sich nicht prüfen, da der heutige Aufbewahrungsort der 1549 datierten Kopie unbekannt ist.<sup>122</sup> Verena Zollers Bildteppich (Abb. 9) und die dritte Kopie von 1563 zeigen an der gleichen Stelle sogar einen gegenüber der Gartenumfassung auffällig hohen Mauerabschnitt, dessen ziegelgedeckten Zinnen mit dem Scheitel des Mariennimbus abschliessen.<sup>123</sup> Der Mauerdurchbruch auf dem Original war also bekannt und mit Absicht ausgeführt, sonst ergäbe die nachdrückliche Abwendung von der Lücke durch die Kopien keinen Sinn.

Die Bedeutung der durchbrochenen Mauer lässt sich nicht aus den künstlerischen Reaktionen der Kopien auf das Original erschliessen, sondern muss im Kontext des Zürcher Bildteppichs selbst gesucht werden. Wenn die Lücke neben Davids Turm auf dem Heidnischwerk mit der allegorischen Menschwerdung als eingefallener Mauerabschnitt aufgefasst wurde, dann weckte der Mauerdurchbruch möglicherweise Erinnerungen an die weitverbreiteten Darstellungen der Geburt Christi in einer als Stall genutzten Ruine, weil sie nach Amos 9, 11 den verfallenen Palast König Davids bedeutet<sup>124</sup>. Damit läge die Lücke kaum zufällig neben dem Davidsturm und bedeutete als symbolische Palastruine die vergangene Zeit des Alten Testaments, die der körperlich ausgebildete Logos mit seinem Spruchband der *Vox turturis audita est* in unmittelbarer Nähe ablöst.

Vereinzelte Beobachtungen scheinen die davidische Gemeinsamkeit zu bestätigen: Ein Tafelbild mit der Geburt

Christi aus der Werkstatt des Meisters des Bartholomäus-Altars<sup>125</sup> zeigt hinter einer eingebrochenen Wand der als Stall genutzten Ruine einen Turm, dessen Wendeltreppe deutlich zu erkennen ist und den Roland Krischel als Davidsturm<sup>126</sup> anspricht (Abb. 14).<sup>127</sup> Auch der Isenheimer Altar scheint zu bestätigen, dass der für Marias Jungfräulichkeit stehende *Hortus conclusus* die Funktion der Ruine übernehmen kann. Die Gartenmauer auf der Tafel mit der Geburt Christi<sup>128</sup> ist im Rücken der Gottesmutter zum Teil eingebrochen (Abb. 15) und lässt erkennen, wie Matthias

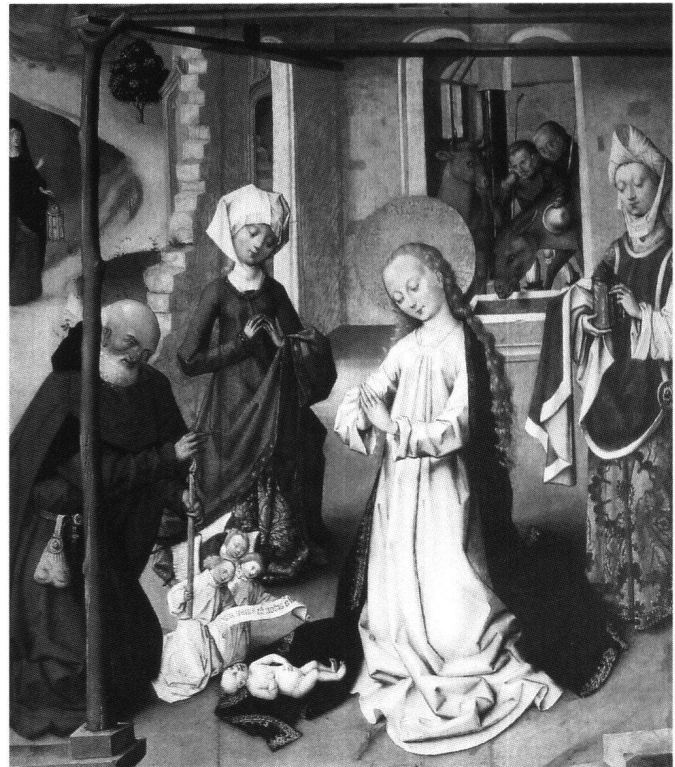


Abb. 14 Geburt Christi, Altartafel, Meister des Bartholomäus-Altars und Mitarbeiter (?), um 1475–1480. Paris, Petit Palais, Collection Tuck, Inv.-Nr. PPP 567.

Grünewald, ähnlich wie zum Beispiel Rogier van der Weiden im sogenannten Columba-Altar,<sup>129</sup> versucht, das Alte Testament dem Neuen durch die Kontrastierung von Ruine und Kirche gegenüberzustellen; deutlich erkennen wir hinter dem zerstörten Mauerabschnitt in den Hintergrund versetzt eine Kirche<sup>130</sup>. Grünewald gibt damit die Ruine als eine Abbeviatur wieder. Er zitiert gestalterisch ein für den Verfall stehendes Motiv, das nicht zuletzt wegen der Arbeiten von Martin Schongauer<sup>131</sup> populär gewesen war, nämlich das treppenartig abfallende Mauerwerk, und ver-



knüpft es mit dem einzig dafür zur Verfügung stehenden Bauwerk, der steinernen Gartenumfriedung.

Gleichsam eine heilsverheissende Bedeutung erkennt John Malcolm Russel an einem ähnlichen Motiv in einem Werk, das Petrus Christus zugeschrieben wird (Abb. 16). Die Altartafel mit der Verkündigung an Maria aus der Sammlung von Michael Friedsam lässt eine Kirche erkennen, in deren Portal die Jungfrau steht, welche die frohe



Abb. 15 Geburt Christi, Mittelbild der ersten Wandlung des Isenheimer Altars, von Mathias Grünewald, 1512-1516. Colmar, Musée d'Unterlinden.

Botschaft des Verkündigungse Engels vernimmt, der vor ihr im Vorhof kniet; umfassen wird diese Szene von einer hohen Mauer, die am linken – beschnittenen – Bildrand barst. Entgegen Erwin Panofsky<sup>132</sup>, der in der Mauer die Umfriedung des *Hortus conclusus* erkennt, der von der das Zeitalter *ante legem* bedeutenden Natur zerstört wurde, sieht John Malcolm Russel<sup>133</sup> in ihr lediglich eine Mauer, deren Zerstörung auf die erwartete Ankunft des Herrn

hinweist, der den steten Verfall aufhalten soll. Trotz interpretatorischer Abweichungen heben dennoch beide die dem Bild implizierte Heilsbedeutung hervor. Interessant ist John Malcolm Russels Verweis auf die Verse Jesaja 58, 11-12, die mit dem oben genannten Amosvers verwandt sind. Aufgrund dieser inhaltlich verwandten Vergleichswerke kann davon ausgegangen werden, dass das Lückennmotiv auf die Verheissung des künftigen Heils entsprechend des Amosverses hinweist.

Warum wenden sich aber die Kopien des Zürcher Bildteppichs mit Nachdruck von der das Heil verheissenden Lücke in der Umfriedung des Originals ab? Wollten sie den *Hortus conclusus* zweifelsfrei verschlossen darstellen, um Missverständnisse zu vermeiden und den Betrachter vor falschen Auslegungen zu bewahren?<sup>134</sup> Die unmittelbare Wirkung eines Bildes respektive eines Motivs darf nämlich nicht unterschätzt werden, wie uns in diesem Zusammenhang die sogenannte Capestrano-Tafel aus der Zeit um 1470–1475 im Historischen Museum zu Bamberg lehrt. Manche Zeitgenossen sahen einige Darstellungen dieser Tafel ganz ohne tieferen Sinn so, wie sie sich ihnen unmittelbar zeigten.<sup>135</sup> Es bestand also durchaus die Gefahr, dass der Rezipient die symbolische Bedeutung eines – im allgemeinsten Sinn angenommenen – Gegenstandes entweder überhaupt nicht oder in seinem Kontext falsch verstand. Da nun die vom Zürcher Bildteppich angefertigten Kopien durch leichte, aber den Inhalt umformulierende Veränderungen die scheinbar als heterodox aufgefassten Bildaussagen des Heidnischwerks von 1480 zu entkräften versuchen, scheint mir mit Hinblick auf die Narration die Überlegung angebracht zu sein, vor welchen Fehldeutungen die Kopien den Betrachter mit der betonten Vermauerung bewahren wollten. Ungeklärt bleibt, ob die angenommene Missdeutung als solche erst in der Zeit der Kopisten aufkam oder bereits in der Entstehungszeit des Heidnischwerks.

Wenn schon allein die Tatsache bedenklich ist, dass die Umfriedung des *Hortus conclusus*, der für Marias Unberührtheit steht<sup>136</sup>, neben dem Davidsturm als mariologischem Emblem der Immaculata<sup>137</sup> nicht unversehrt ist, so finden wir darüber hinaus möglicherweise in spätmittelalterlichen Glaubensvorstellungen einen Grund für die betonte Abwendung von der eingebrochenen Mauer. Etliche Bild- und Literaturquellen enthalten den Gedanken, dass sich mit der Inkarnation das Paradies öffnet, in das die Menschen über die jungfräuliche Mittlerin gelangen: Sah der vor dem Heidnischwerk meditierende Betrachter, der über diese Kenntnisse verfügte, in der Öffnung ausser dem Heilshinweis somit nicht auch das, was sie unmittelbar abbildet, nämlich einen Zugang zum Paradies?

Angesichts der auf dem Bildteppich polarisierten Landschaftsangaben, die ihn an die allen Menschen auferlegte Strafe erinnerte, ein erbaulicher Gedanke. Während sich Gottes Fluch<sup>138</sup> in der felsigen, verwildert wirkenden Landschaft offenbart, in der Disteln wachsen zum Zeichen des mit Mühsal beladenen, irdischen Lebens, verweisen die reichlichen und üppigen Pflanzen im umfriedeten Garten

auf das junge Grün des dritten Schöpfungstages<sup>139</sup> und damit auf das für den Menschen scheinbar unerreichbare Paradies. Denn die fortifikatorische Ringmauer mit ihren Zinnen und Scharten sowie die verriegelten Türen der Pforten und Türme bieten einen trefflichen Schutz vor der feindlichen und gottverfluchten Umwelt, in der die in Sünde gefallenen Menschen leben. Doch der auf Maria gerichtete Blick lenkt die Aufmerksamkeit des betrachtenden Sünders voller Hoffnung auf die Maueröffnung, die auf der zum Betrachter entfernteren Seite der Anlage versteckt liegt und ihn vermutlich kompositorisch mit einbezieht; symbolisch bekommt er den Weg ins Paradies gewiesen, den er allerdings nicht lustwandelnd bewältigen kann; er muss zur Erlangung seines Seelenheils vielmehr durch die beschwerliche Wildnis als Zeichen seines mit Mühen und Qualen verbundenen Lebens marschieren.

Die soteriologische Prägung des Bildprogramms mit seinen zahlreichen Symbolen könnte beim Anblick der Öffnung also die Gedanken des Betrachters auf die «*Porta coeli*» gelenkt haben, die zu den häufig gebrauchten marianischen Ehrentiteln<sup>140</sup> gehörte. Grösseren Einfluss wird aber auch das Gleichnis der sich mit der Inkarnation öffnenden Himmelstür etlicher Gelehrter gehabt haben, die Maria diejenige nannten, die die Paradiesestür öffnete, welche Eva verschloss.<sup>141</sup> Im Schatzbehälter wird sogar das Leiden Christi beziehungsweise seine Seitenwunde angeführt, welche die Tür zum Paradies geöffnet habe.<sup>142</sup> Entsprechend könnte der Betrachter, der in dieses Gedankengut eingebunden war, beim Anblick der Öffnung die Himmelpforte erkannt haben, hatte er doch stets die Menschwerdung Christi und dessen Tod vor Augen.<sup>143</sup>

Unter den zum Themenkreis der Einhornjagd gehörigen Werken befinden sich zwei Beispiele, die das Gleichnis der offenen Tür inhaltlich aufgreifen, wenn auch nicht formal.<sup>144</sup> Dazu gehört ein um 1480 verfasstes Gebets- und Betrachtungsbuch<sup>145</sup> für Ordensfrauen, das sehr aufschlussreich ist, weil auf den Text mit dem Zwiegespräch einer Ordensfrau und dem Verkündigungengel über die Menschwerdung Christi eine kolorierte Federzeichnung der sakralen Einhornjagd folgt. Doch vor allem enthält es eine Textstelle, die unmittelbar an die Betrachtung der Empfängnis Christi beziehungsweise der Gefangennahme des Einhorns anknüpft und von Sündern berichtet, welche unvermutet in den verschlossenen Garten gelangen, Maria grüssen und dadurch von ihrer Gnade ergriffen werden.<sup>146</sup> Aber nicht nur die Handschrift verbindet das Bildthema der sakralen Einhornjagd mit dem Gedanken des Paradieses, das die Sünder aufnimmt, sondern auch das bereits besprochene Gebäckmodell (Abb. 11) birgt einen ähnlichen Gedanken. Die Jakobsleiter hinter der Gottesmutter auf dem Model symbolisiert nicht nur den Aufstieg der Seele zur *Porta coeli*<sup>147</sup>, sie bedeutet gleichsam die Jungfrau Maria selbst, über welche die Gläubigen in den Himmel gelangen<sup>148</sup>. Hierin gewinnt Marias Stellung als Mittlerin an Deutlichkeit hinzu und steht mit Bonaventuras Kommentar in Einklang, dass Maria den Zugang zum Paradies bilde. Denn so

wie Gott durch sie zu uns kam, müssen wir durch sie zu Gott zurückkehren.<sup>149</sup>

Liessen diese oder ähnliche Gedanken in der Mauerlücke des *Hortus conclusus* eine Öffnung und damit einen Eingang ins Paradies erkennen? Und beabsichtigten die Kopien mit ihren auffälligen Abwendungen vom Zürcher Heidnischwerk, solche oder vergleichbare Deutungen zu unterbinden? Vielleicht weil sie im Gegensatz zu Vorstel-



Abb. 16 Verkündigung an Maria, Altartafel, von Petrus Christus (?), um 1450. New York, Metropolitan Museum of Art, The Michael Friedsam Collection (32.100.35).

lungen von der Aufnahme der Menschen ins Paradies stehen, wie sie Weltgerichtsdarstellungen vermitteln? Oder wollte man letztlich den verschlossenen Garten seinem Begriffsinhalt entsprechend doch nur einfach verschlossen darstellen?

Deutlich zeichnen sich Strategien ab, mit deren Hilfe auf dem Zürcher Heidnischwerk Bilderzählung möglich wurde. So gehören zu den Elementen, die den Lesefluss steuern, vorrangig Motivverbindungen. Diese werden zum einen durch die Anordnung der Einzelmotive der Jagdszene zu einem angenäherten Halbkreis erreicht, zum anderen tragen zu den inhaltsreichen Motivverknüpfungen

formale Überlappungen bei. Dagegen geben identische Kennzeichnungen die Zusammengehörigkeit räumlich gesperrter Motive an. Das Einsetzen assoziativer Gestaltungsformen und entsprechender Anspielungen auf verschiedene Kontexte regten letztlich zu mehrschichtigen Betrachtungsweisen der Motive an. Neben diesen motivischen Verdichtungen dienen Abweichungen von vertrauten Gestaltungsformen als Lesehinweise auf beabsichtigte Aussagen, die allerdings wohl nur von Betrachtern erschlossen werden konnten, die sehr gute Kenntnisse über Bildformeln, religiöse Texte sowie deren Exegesen besaßen. Gleiches gilt für die beobachteten Bild-Text-Relationen. Wo die Spruchbänder nicht ihre zugeordneten Motive direkt erklären oder benennen, muss der mittelbare Zusammenhang gesucht werden. Erst die eben angesprochenen Kenntnisse konnten den Gläubigen erkennen lassen, dass sich Bild und Text gegenseitig ergänzen und zu neuen Verstehensmöglichkeiten anleiten.

In kaum einem anderen Werk der sakralen Einhornjagd dürfte eine Komposition gefunden werden, die auf dieselbe Weise wohlgeordnet und von derselben Symmetrie bestimmt erscheint wie auf dem Zürcher Heidnischwerk und dessen Kopien. Denn die sakrale Einhornjagd mit ihrer einzigartigen Erweiterung um die Stammeltern bildet hier den Rahmen für eine mehrschichtig angelegte, jedoch verkürzte Erzählung der Heilsgeschichte. Durch das Bildthema vorgegeben erstreckt sich die Erzählung vom Ratschluss Gottes über die Verkündigung an Maria, die Inkarnation des Gottessohnes und die Geburt Christi bis hin zum Tod des Erlösers. Eigentümlich um Maria platzierte Motive berühren weitere Themen wie die Geburt der Kirche und eventuell sogar die Öffnung des Paradieses. Aus diesen einzelnen Schlüsselthemen gehen wiederum andere Inhalte hervor, die meist von soteriologischen Bedeutungen geprägt sind und stets mit der eigentlichen Bilderzählung verknüpft bleiben. Obwohl die vielen, meist typologisch zu lesenden Motive, die einzeln voneinander betrachtet wurden, formal eine Einheit bilden, können deren Bildaussagen nicht unreflektiert zu einem Ganzen

wie die Motive auf dem Heidnischwerk selbst addiert werden, da sich die inhaltlichen heterogenen Aussagen höchstens abstrahiert auf einen gemeinsamen Gedanken zurückführen liessen. So kann man zum Beispiel im Rahmen der Verkündigung an Maria nicht den Abstand zwischen ihr und dem Einhorn erklären. Man muss sich stets der Bedeutungsebene bewusst sein, innerhalb derer die jeweiligen Motive und ihre Bildaussagen betrachtet werden wollen, damit sie verstanden werden können.

Diese Konzeption dürfte aufgrund der Fülle gedanklicher Beziehungsmöglichkeiten den täglich Meditierenden im besonderen Masse angeregt haben, sich während seiner Andacht mit scheinbar unerschöpflichen religiösen Inhalten zu befassen.<sup>150</sup> Unklar bleibt, ob das beziehungsreiche, heterogene Gefüge auch Gedanken evozierte, die dem Programmwerfer fern waren; es sei nochmals auf die Lücke in der Mauer hingewiesen. Dagegen erscheinen uns aber ikonographische Raffinessen wie die Geburt Christi als ein Fingerzeig, die Bedeutungen unscheinbarster Gestaltungen nicht zu unterschätzen: Geringsten Details kommen auf dem Heidnischwerk offensichtlich entscheidende Bedeutungen zu!

Während der geistigen Auseinandersetzung mit dem Bildprogramm gelangt schliesslich immer wieder Maria in den Mittelpunkt aller Überlegungen. Zwar empfindet das Heidnischwerk formal den dekorativen Charakter der üblichen Bildteppiche nach, über deren Bildfläche gleichmässig viele Einzelheiten zur Ausschmückung verstreut liegen, doch entgegen der formalen Ausgewogenheit ist eine inhaltliche Konzentration auf Maria zu beobachten; verschiedene Inhalte sind stets auf die Gottesmutter ausgerichtet, um in ihr gleichsam zu gipfeln<sup>151</sup>. Somit ist das Heidnischwerk mit der sakralen Einhornjagd ein aussergewöhnliches Zeugnis marianischer Frömmigkeit, das gegenwärtig nicht eindeutig erkennen lässt, ob es versucht, den sekundären Anteil Marias an der Erlösung über das Werk des Erlösers zu stellen, wie ich vermute.<sup>152</sup> Deutlich wurde jedenfalls, dass es als «Ganzes» weit mehr ausdrückt als nur Marias unbefleckte Empfängnis.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1–6, 11: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.  
 Abb. 7, 13: Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom.  
 Abb. 8: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar (Photo Depler).  
 Abb. 9: Historisches Museum, Basel (Photo M. Babey).  
 Abb. 10, 15: Musée d'Unterlinden, Colmar.  
 Abb. 12: Kunstverlag Peda, Passau.  
 Abb. 14: Bibliothèque Nationale de France, Paris.  
 Abb. 16: The Metropolitan Museum of Art, The Friedsma Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931. (32.100.35) Photograph © 1993 The Metropolitan Museum of Art, New York.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Zitiert nach JÜRGEN W. EINHORN, *Spiritualis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München <sup>2</sup>1998, S. 288.
  - <sup>2</sup> Inventar-Nummer LM 1959. – Zu den wirktechnischen Angaben, zum Erhaltungszustand und zur Restaurierung siehe ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER, *zahn und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, S. 203–205. Ebendort auch eine ausführliche Werkbeschreibung, der lediglich das Spruchband zu den Löwen fehlt. Dieses nennt zum Beispiel ALOIS TREMP, *Die Madonna im Schweiz. Landesmuseum*, in: *Katholische Schweizer-Blätter*, NF 19, 1903, S. 98.
  - <sup>3</sup> ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER, *Verena Zollers Wirkteppich von 1554 im Benediktinerkloster Sarnen OW. Das Weiterleben der Basler Wirkkunst in den Familien der Zürcher Reformatoren*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 52, 1995, Abb. 1.
  - <sup>4</sup> *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, von ROBERT DURRER, Zürich 1928, S. 706, Anm. 3. – ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 3), S. 143, Anm. 30.
  - <sup>5</sup> Der vorliegende Aufsatz gibt verkürzt meine Magisterarbeit wieder, die ich im Wintersemester 1999/2000 dem Kunsthistorischen Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg vorlegte. Es ist mir an dieser Stelle ein besonderer Wunsch, denen zu danken, die meine Arbeit grosszügig unterstützten: Frau Sigrid Pallmert, lic. phil. (Schweizerisches Landesmuseum in Zürich), Herrn Peter Bretscher, lic. phil. (Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen), Herrn Kaspar Michel jun. (Historischer Verein des Kantons Schwyz), Herrn Dipl.-Biologe Michael Sonnberger (Instituts für systematische Botanik der Universität Heidelberg) sowie meiner Kommilitonin Frau Anja Eisenbeiss, M.A. und meiner Lehrerin Frau Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma (Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg). Zu dieser Publikation unterstützten mich zudem Jörg Diefenbacher, M.A., Gabriele Klauke, M.A., Judith Weber und Christoph Winterer, M.A. Auch ihnen gehört mein Dank.
  - <sup>6</sup> *Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525*, hrsg. von der STAATLICHEN KUNSTHALLE KARLSRUHE (= Ausstellungskatalog). Stuttgart 2001, S. 337–339, Nr. 191.
  - <sup>7</sup> Die Angaben zum Wirkort sind selten konkret und differieren: HERMANN SCHMITZ, *Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei*, Berlin <sup>3</sup>1922, S. 102; zur Vorgehensweise siehe S. 92–96. – BETTY KURTH, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, Bd. 1, Wien 1926, S. 114. – HEINRICH GÖBEL, *Wandteppiche*, 3. Teil: Die germanischen und slawischen Länder, Bd. 1: Deutschland einschliesslich Schweiz und Elsass (Mittelalter), Süddeutschland (16.–18. Jahrhundert), Berlin 1933, S. 75–76; interessant auch die Beischrift zur Abbildung 50a. – G. T. VAN YSSELSTEYN, *Tapestry. The Most Expensive Industry of the XV<sup>th</sup> and XVI<sup>th</sup> Centuries. A Renewed Research into Technic, Origin and Iconography*, Den Haag 1969, S. 168–169. – LEONIE VON WILCKENS (Rezensentin): «G. T. VAN YSSELSTEYN: *Tapestry. The most expensive industry of the XV<sup>th</sup> and XVI<sup>th</sup> centuries. A renewed research into technic, origin and iconography*, Den Haag-Brüssel, van Goor Zonen, 1969. 232 S., 234 und III Abb. auf Taf.», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 33, 1970, S. 150–155. – JENNY SCHNEIDER, *Textilien. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich. Ausgewählte Stücke*, Zürich 1975, S. 18, 22. – ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 2), S. 203. – Zu Überlegungen des ursprünglichen Bestimmungsortes siehe ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 2), S. 205 (Benediktinerinnenkloster St. Agnes in Schaffhausen). Zu Recht erklärt
- Albert Jörger die ursprüngliche Herkunft für unbekannt; dazu *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz*, 2: Der Bezirk March, von ALBERT JÖRGER, Basel 1989, S. 211. – Ebendort auch Indizien für die nachträgliche Verwendung des Heidnischwerks. Zeitungen von 1876 berichten vom Verkauf eines Kanzelteppichs aus der Lachener Muttergotteskapelle mit Hundefiguren, welche «... die Gedanken nicht zum Himmel (lenken).» Im selben Jahr erwähnt P. JUSTUS LANDOLT, *Die Geschichte der Kirchengemeinde Lachen, nach urkundlichen Quellen*, in: *Der Geschichtsfreund* 31, 1876, S. 56 einen «kunstreichen Teppich mit symbolischen Figuren, der die Kanzel schmückt» sowie das Inventarverzeichnis der Kapelle zur schmerzhaften Muttergottes von 1781, dessen Durchsicht aber nichts zur Identifizierung unseres Heidnischwerks beitrug. Im Gegensatz zu Jörger sei nach dem *Fünften Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 1896*, S. 78 der Bildteppich in den 60er Jahren des 19. Jh. von der Hl.-Kreuz-Kapelle in Lachen verkauft worden; zum Quellenwert dieser Herkunftsangabe siehe ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 2), S. 205, Anm. 3. – Zur Überlegung, dass das Heidnischwerk nachträglich nach Lachen gelangte, siehe ALBERT JÖRGER, S. 212.
- <sup>8</sup> Wenn sowohl der Bildinhalt als auch die Donatoren auf dem Bildteppich die Vermutung nahe legen, einen sakralen Bestimmungsort für das Heidnischwerk zu suchen, bleibt dennoch seine ursprüngliche Verwendung unbekannt. Denn Kloster- und Kircheninventare sowie zeitgenössische Bildquellen belegen innerhalb von Sakralräumen einen vielfältigen Gebrauch der Heidnischwerktücher; siehe dazu BETTY KURTH (vgl. Anm. 7), S. 73–75. – RUDOLF BURCKHARDT, *Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel*, Leipzig 1923, S. 3–5. – EVA ZIMMERMANN, *Zur spätgotischen Wirkerei und Stickerie am Oberrhein*, in: *Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530*, hrsg. von ERNST PETRASCH (= Ausstellungskatalog), Karlsruhe 1970, S. 279. Albert Jörger ist zuzustimmen, wenn er meint, die ursprüngliche Verwendung sei unbekannt (ALBERT JÖRGER [vgl. Anm. 7], S. 211). Einiges wird jedoch im Artikel darauf hinweisen, dass der Bildteppich als Wandbehang zur Andacht und zum Gebet gedient haben könnte; siehe dazu auch ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 2), S. 64, 204.
  - <sup>9</sup> HERMANN SCHMITZ (vgl. Anm. 7), S. 102 würdigt die für das Heidnischwerk aussergewöhnliche Darstellung der Landschaft. BETTY KURTH (vgl. Anm. 7), S. 114 verweist auf die Tendenz zu naturgetreuen Abbildungen. Neben dieser sich von der Tradition abwendenden Gestaltung weist auf die gesteigerte Grösse und Bewegtheit der Einzelfiguren hin: DORA HEINZ, *Europäische Wandteppiche I von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts* (= Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde, Bd. 37), Braunschweig 1963, S. 140. Eine nicht näher ausgeführte Einflussnahme Martin Schongauers auf die Hauptfiguren, auf die Faltenbehandlung sowie auf ungenannte «Einzelheiten» führen an: BETTY KURTH (vgl. Anm. 7), S. 114. – HEINRICH GÖBEL (vgl. Anm. 7), S. 75. – DORA HEINZ, S. 140.
  - <sup>10</sup> Ich behalte mir vor, hierzu einen separaten Aufsatz vorzulegen.
  - <sup>11</sup> Unter der mittleren Stifterfigur datiert ein Schriftband den Teppich mit «m . cccc lxxx .».
  - <sup>12</sup> ALOIS TREMP (vgl. Anm. 2), S. 98–99. Das Wappen der linken Stifterfigur, das in Gold einen roten Adler von Schwarz schräg rechts geteilt zeigt, ist bis heute ungedeutet und kann nicht der

- Familie Goldschmid zugeordnet werden, wie es Alois Tremp tat. Reinhard Frauenfelder versuchte, die der Familie Irmensee angehörigen Stifterfiguren anhand der Schaffhausener Chronik des Hans Jacob Rüeger individuell zu identifizieren; dazu REINHARD FRAUENFELDER, *Die Symbolik des Gobelins «Mystischer Garten Mariae» vom Jahre 1480 im Schweizerischen Landesmuseum*, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, NF 38, 1936, S. 133. Allerdings bedauerte Rüeger, nicht alle Familienmitglieder vollständig in seiner Chronik erfasst haben zu können; dazu JOHANNES JACOB RÜEGER, *Chronik der Stadt und Landschaft Schaffhausen*, hrsg. vom Historisch-Antiquarischen Verein des Kantons Schaffhausen, Bd. 2, Schaffhausen 1892, S. 805. Zur Familienchronik siehe ebenda S. 805–808; zum Wappen der Irmensee vgl. ebenda, S. 626, Anm. 3; Taf. 8. Die von Rüeger beschriebenen Wappentafeln werden im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen unter der Bezeichnung «Wappentafeln der Adelligen Gesellschaft zum Herren» aufbewahrt (Inv.-Nr.: 6033). Ebendort auch ein Glasgemälde von 1571 mit dem Irmensee'schen Wappen (Inv.-Nr.: 29865).
- <sup>13</sup> ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 2), S. 204. – CHRISTIANE REINHARD-SEELINGER, *Darstellung und Funktion der Pflanze auf den spätgotischen Bildteppichen des Oberrheins*, Universität Heidelberg, Magisterarbeit 1989, S. 25.
- <sup>14</sup> Es fehlt eine einheitliche und nachprüfbar Bestimmung der Pflanzen: Das Institut für systematische Botanik der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg kam zu Identifizierungen, die zum Teil von beiden angemerkten Arbeiten abwichen.
- <sup>15</sup> REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 12), S. 133–136.
- <sup>16</sup> ALOIS TREMP (vgl. Anm. 2), S. 93–101.
- <sup>17</sup> PETER BLOCH, *Typologie*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972, Sp. 402. – Siehe auch EWALD VETTER, *Mariologische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts und das Defensorium des Franz von Retz. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildtypen im Mittelalter*, Heidelberg, Diss. 1954. Auch die Schriftbänder des Bildteppichs legen traditionell christologische Symbole marianisch aus. So wurde dem in der linken oberen Ecke dargestellten Löwe der Physiologus-Fabel ein Schriftband mit dem Vers aus dem Magnifikat zugeordnet. Selbst für ein Symbol wie Jakobs Stern, den sowohl Tremp als auch Frauenfelder christologisch auslegen, existiert eine marianische Deutung; siehe dazu die zweite Homilie in Bernhard von Clairvaux' *«In laudibus virginis matris»* in: BERNHARD VON CLAIRVAUX, *Sämtliche Werke, lateinisch/deutsch*, hrsg. von Gerhard B. Winkler, Bd. 4, Innsbruck 1993, S. 74.
- <sup>18</sup> REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 12), S. 134.
- <sup>19</sup> *Schweizerisches Landesmuseum in Zürich*, Fünfter Jahresbericht, 1896, S. 78. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz*, 1: Einsiedeln, Höfe, und March, von LINUS BIRCHLER, Basel 1927, S. 418.
- <sup>20</sup> FRITZ GYSIN, *Gotische Bildteppiche der Schweiz*, Frankfurt a. M. 1941, S. 13. – ALOIS TREMP (vgl. Anm. 2), S. 100. – MARGARET B. FREEMAN, *The Unicorn Tapestries*, New York 1983, S. 51. – ERNST GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Köln 1966, S. 118. – ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 2), S. 64, 204–205.
- <sup>21</sup> REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 12), S. 134.
- <sup>22</sup> Ein Holzschnitt aus dem «Beschlossen gart des rosencrantz Marie» mit der Überschrift «Von der menschwerdung gottes nach geistlicher ausslegong der hystori von dem einhorn» zeigt, dass in vergleichbaren Darstellungen zunächst die als Menschwerdung Christi verstandene sakrale Einhornjagd gesehen wurde; abgebildet in: JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), S. 294, Abb. 139. In diesem Sinn nimmt unsere allegorische Darstellung auch auf dem Dominikaner-Altar Martin Schongauers die Stelle der Verkündigung an Maria respektive die der Inkarnation des Gottessohnes ein; vgl. dazu *Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491)*, ausgearbeitet von FEDJA ANZELEWSKY u. a. (= Ausstellungskatalog), Strassburg 1991, S. 76. Ebenso der eingangs zitierte Brief an Verena Zoller hebt im Bildteppich die Menschwerdung Christi hervor; dazu ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 3), Anm. 30. – Zu den Bezeichnungen als Hortus conclusus siehe: ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 2), S. 203. – BETTY KURTH (vgl. Anm. 7), S. 114. – HEINRICH GÖBEL (vgl. Anm. 7), S. 75. – JÜRGEN W. EINHORN (Anm. 1), S. 287. – ROBERT L. WYSS, *Vier Hortus Conclusus-Darstellungen im Schweizerischen Landesmuseum*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 20, 1960, S. 114. – Andere Bezeichnungen bei: ALOIS TREMP (vgl. Anm. 2), S. 93. – REINHARD FRAUENFELDER (vgl. Anm. 12), S. 133. – FRITZ GYSIN (vgl. Anm. 20), S. 12. – ALBERT JÖRGER (vgl. Anm. 7), S. 211.
- <sup>23</sup> Reichliche Bildbeispiele in: KARL VON SPIESS, *Marksteine der Volkskunst*, 2. Teil (= Jahrbuch für historische Volkskunde, Bd. 9), Berlin 1942. – ROBERT L. WYSS (vgl. Anm. 22). – RÜDIGER ROBERT BEER, *Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit*, München 1972. – JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1).
- <sup>24</sup> BOB SCRIBNER, *Das visuelle in der Volksfrömmigkeit*, in: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Bob Scribner (= Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 46), Wiesbaden 1990, S. 11.
- <sup>25</sup> *The Hunting Book of Gaston Phébus*. Manuscrit français 616, Paris, Bibliothèque Nationale, hrsg. und kommentiert von WILHELM SCHLAG (= Manuscripts in Miniature, Bd. 3), Graz 1998, S. 34–35.
- <sup>26</sup> Ez 44, 1–3.
- <sup>27</sup> Hld 4, 12. Das Schriftband lautet «.ortus . conclusus».
- <sup>28</sup> HANS MARTIN VON ERFFA, *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, Bd. 1, München 1989, S. 52–55.
- <sup>29</sup> «Iusticia.» auf dem Schriftband.
- <sup>30</sup> Ps 84, 11: *Misericordia et fidelitas obviam venient sibi, iustitia et pax inter se osculabuntur*. Der Psalmbezug war schon im 19. Jahrhundert bekannt; in neueren Publikationen erwähnt die Abhängigkeit z. B. JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), S. 292; siehe auch MICHAELA BAUTZ, *VIRTUTES. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999, S. 31–34.
- <sup>31</sup> BERNHARD VON CLAIRVAUX, *Sämtliche Werke, lateinisch/deutsch*, hrsg. von Gerhard B. Winkler, Bd. 8, Innsbruck 1997, S. 96–129.
- <sup>32</sup> LEOPOLD KRETZENBACHER, *Gericht über Adam und Eva. Südostalpine Traditionsparallelen zur Ikonographie eines schwedisch-finnischen Barockbildes in Helsinki*, in: *Carinthia I* 156, 1966, S. 10–47, bes. S. 15–27.
- <sup>33</sup> Zu den jeweiligen Positionen der Tugenden im Streit siehe: BERNHARD VON CLAIRVAUX (vgl. Anm. 31), S. 114.
- <sup>34</sup> BERNHARD VON CLAIRVAUX (vgl. Anm. 31), S. 102.
- <sup>35</sup> JOHANNIS DE CAULIBUS, *Meditaciones Vite Christi*. Olim S. Bonaventuro attributae, hrsg. von M. Stallings-Taney (= *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, Bd. 153), Turnhout 1997, S. 12–14. – *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Ital. 115, hrsg. von ISA RAGUSA / ROSALIE B. GREEN (= *Princeton Monographs in Art and Archaeology*, Bd. 35), Princeton 1961, S. 6–9.

- <sup>36</sup> WILLM REUPKE, *Das Zerbster Prozessionsspiel 1507* (= Quellen zur deutschen Volkskunde, Heft 4), Berlin/Leipzig 1930, S. 30.
- <sup>37</sup> ISA RAGUSA / ROSALIE B. GREEN (vgl. Anm. 35), S. 9.
- <sup>38</sup> Lk 1, 26–28. «*ave . gratiā . plena . dne . tecum*» auf dem entsprechenden Schriftband.
- <sup>39</sup> Wir finden aber diese Vorstellung z. B. in einem der Volkslieder, die Ludwig Uhland sammelte; siehe dazu RÜDIGER ROBERT BEER (vgl. Anm. 23), S. 110.
- <sup>40</sup> Um 500 nach Christus wurde unter dem Namen Dionysios Areopagita die Schrift «*De coelesti hirarchia*» verfasst, in der die streng gegliederte Engelshierarchie dargelegt wird, welche die kirchlichen Ämter auf Erden widerspiegeln: Neun Engelchöre stehen neun Weihestufen gegenüber, deren eine die Priesterweihe ist; dazu A. M. RITTER, *Dionysius, hl. (C. Dionysios Are(i)opagites)*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 3, hrsg. von ROBERT-HENRI BAUTIER, München/Zürich 1986, Sp. 1079–1080. – HEINRICH UND MARGARETHE SCHMIDT, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München <sup>5</sup>1995, S. 128. – GERHARD PODHRADSKY, *Lexikon der Liturgie. Mit Ergänzungen auf Grund der Dekrete des II. vatikanischen Konzils*, Innsbruck/Wien/München 1967, Sp. 416 (s. v. «Weihe»). Für gewöhnlich ist der Verkündigungengel jedoch in das liturgische Gewand eines Diakons gekleidet. Zur möglichen Bedeutung dieser Ausnahme siehe weiter unten im Text.
- <sup>41</sup> JULIA LIEBRICH, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Wien 1997, S. 58. – Vgl. auch JOHANNIS DE CAULIBUS (vgl. Anm. 35), S. 23.
- <sup>42</sup> Zitiert nach der Übersetzung in: JULIA LIEBRICH (vgl. Anm. 41), S. 187.
- <sup>43</sup> Lk 1, 29–37.
- <sup>44</sup> Lk 1, 38. «*ecce ancilla dni*» im Nimbus.
- <sup>45</sup> MICHAEL BAXANDALL, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, unter Berücksichtigung der vorgenommenen Veränderungen und Erweiterungen der 2. Auflage, neu bebildert, übersetzt von Hans Günter Holl, Berlin 1999, S. 66–73. – STEFANIE RENNER, *Die Darstellung der Verkündigung an Maria in der florentinischen Malerei. Von Andrea Orcagna (1346) bis Lorenzo Monaco (1425)* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Bonn 1996, S. 30. – JULIA LIEBRICH (vgl. Anm. 41), S. 62.
- <sup>46</sup> Weitere Gesten in: JULIA LIEBRICH (vgl. Anm. 41), S. 61–62. – GERT DUWE, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1994, S. 164–166. – GERT DUWE, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Frankfurt a. M. 1988, S. 242–244.
- <sup>47</sup> MILLARD MEISS, *The Madonna of Humility*, in: *The Art Bulletin* 18, 1936, S. 435–464.
- <sup>48</sup> MILLARD MEISS (vgl. Anm. 47), S. 435.
- <sup>49</sup> EWALD M. VETTER, *Das Frankfurter Paradiesgärtlein*, in: *Heidelberger Jahrbücher* 9, 1965, S. 102–146.
- <sup>50</sup> *Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung*, hrsg. von FRANK GÜNTER ZEHNDER (= Ausstellungskatalog), Köln 1993, S. 330–332, Nr. 49.
- <sup>51</sup> *Speculum humanae salvationis. Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstiftes Kremsmünster*, Kommentar von WILLIBRORD NEUMÜLLER (= Glanzlichter der Buchkunst, Bd. 7), Graz 1997, fol. 4<sup>r</sup>, S. 23. – GAUDENZ FREULER, *Die Verkündigung mit dem fliegenden Engel in der sienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Verkündigungskonographie des 14. Jahrhunderts*, in: *De arte et libraris. Festschrift Erasmus 1934–1984*, hrsg. von Abraham Horodisch, Amsterdam 1984, S. 171; Abb. 17. Am Stamm des Tugendbaumes kommentiert eine Beischrift die Verkündigungsszene mit den Worten: «*Radix Virtutum: Humilitas*».
- <sup>52</sup> JULIA LIEBRICH (vgl. Anm. 41), S. 54–55.
- <sup>53</sup> MILLARD MEISS (vgl. Anm. 47), S. 462.
- <sup>54</sup> Lk 1, 48.
- <sup>55</sup> Lk 1, 35.
- <sup>56</sup> Vgl. zum Beispiel ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 2), S. 168–169, Abb. 22.
- <sup>57</sup> WOLFGANG BRAUNFELS, *Heiliger Geist*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1970, Sp. 228.
- <sup>58</sup> AURELIUS AUGUSTINUS, *Enchiridion ad Laurentium sive de fide, spe et charitate liber unus*, hrsg. von Jacques-Paul Migne (= *Patrologiae cursus completus, series Latina*, Bd. 40), Paris 1845, Sp. 251.
- <sup>59</sup> BERNHARD VON CLAIRVAUX, (vgl. Anm. 17), S. 106, Abschn. 4.
- <sup>60</sup> ISA RAGUSA / ROSALIE B. GREEN (vgl. Anm. 35), S. 16, 19–20.
- <sup>61</sup> GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh <sup>3</sup>1981, S. 55.
- <sup>62</sup> Hld 2, 12. «*vox . turturis . audita . e . ī . t'ra . nra*» auf dem Schriftband.
- <sup>63</sup> Hld 2, 11–13.
- <sup>64</sup> ALOIS TREMP (vgl. Anm. 2), S. 96.
- <sup>65</sup> CARLA GOTTLIEB, *Respiciens per Fenestras: The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, in: *Oud Holland* 85, 1970, S. 79–80.
- <sup>66</sup> Vor dem Hintergrund mariologischer Deutungen ist es interessant zu überlegen, ob der Vers nicht auch ein Spiel mit Metaphern ermöglicht. Einerseits stehen sowohl die Turteltaube als auch die Stimme der Turteltaube symbolisch für Maria, da sie mit den Worten *Ecce ancilla domini* in den göttlichen Heilsplan einwilligte (ANSELM SALZER, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, Darmstadt 1967, S. 138.), andererseits steht die gesegnete, von keiner Menschenhand entweihte Erde, das ungepflügte Ackerland, die vom himmlischen Regen befruchtete Erde, die *Terra nostra* (ANSELM SALZER, S. 5, 112, 113.) ebenfalls für Maria; indem sie dazu die *Vox turturis* vernahm, also die Stimme der Taube, die den Heiligen Geist symbolisiert, könnte dabei auch an die Vorstellung der *Conceptio per aurem* gedacht werden (ANSELM SALZER, S. 91.).
- <sup>67</sup> LISELOTTE WEHRHAHN-STAUCH, *Einhorn*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 4, begr. von Otto Schmitt, hrsg. von Ernst Gall und L. H. Heydenreich, Stuttgart 1958, Sp. 1509–1512. Zur Deutung des Einhornes auf Christus ebenda, Sp. 1511–1512.
- <sup>68</sup> Siehe MARGARET B. FREEMAN (vgl. Anm. 20), S. 14–30. – LISELOTTE WEHRHAHN-STAUCH (vgl. Anm. 67), Sp. 1512.
- <sup>69</sup> HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Speculum Ecclesiae. De nativitate Domini*, hrsg. von Jacques-Paul Migne (= *Patrologiae cursus completus, series Latina*, Bd. 172), Paris 1854, Sp. 819.
- <sup>70</sup> Textbeispiele bei MARGARET B. FREEMAN (vgl. Anm. 20), S. 21, 25.
- <sup>71</sup> *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*, übertragen und erläutert von OTTO SEEL, München/Zürich <sup>7</sup>1995, S. 35.
- <sup>72</sup> WILHELM GRIMM, *Konrads von Würzburg Goldene Schmiede*, Berlin 1840, S. 8–9, Vers 260–265.
- <sup>73</sup> JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), S. 292.
- <sup>74</sup> LISELOTTE WEHRHAHN-STAUCH (vgl. Anm. 67), Sp. 1524.
- <sup>75</sup> Für Bildbeispiele vgl. Anm. 23.
- <sup>76</sup> Zu den Kopien siehe weiter unten im Text; vgl. auch ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 3). – ROBERT L. WYSS (vgl. Anm. 22), S. 114–120.

- <sup>77</sup> Zur Bereicherung der legendären Vita Mariä um den Bericht, dass Maria in einem Buch gelesen habe, bevor Gabriel ihr die Geburt Jesu verkündete, siehe KLAUS SCHREINER, *Konnte Maria lesen? Von der Magd des Herrn zur Symbolgestalt mittelalterlicher Frauenbildung*, in: Merkur 44, 1990, S. 83.
- <sup>78</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 61), S. 44.
- <sup>79</sup> Jes 7, 14.
- <sup>80</sup> In diesen Zusammenhang gehört auch die angesprochene Funktion Gabriels als Priester, in der er sich der Jungfrau offenbart, obwohl er üblicherweise bei der Verkündigung das Amt eines Diakons begleitet. Über der ihn als Priester auszeichnenden gekreuzten Stola trägt Gabriel ein kostbares, purpurfarbenes Pluviale mit einem Aurifrisium und einem Rapport, der an ein Granatapfelmuster erinnert. Bibelkundige Gläubige erkannten dies eventuell als einen Hinweis auf die Verse Ex 39, 22–26, welche die Anfertigung der Priestergewänder schildern. Assoziationen an das Obergewand des ersten Priesters Aaron (Sir 45, 9) waren daher durchaus möglich, so dass Gabriel aufgrund seiner Tracht ein weiteres Mal für die mosaische Ära stünde.
- <sup>81</sup> Ex 25, 10–22. «*archa . dnī .*» auf dem entsprechenden Schriftband.
- <sup>82</sup> GÜNTHER BINDING, *Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140–1350*. Darmstadt 2000, S. 215.
- <sup>83</sup> Zur Deutung anachronistischer Bauelemente als Gegenüberstellung der Ären *sub lege* und *sub gratia* siehe ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Bd. 1, New York/Hagerstown/San Francisco/London 1971 (= Reprint, Originalausgabe 1953), S. 131–148, bes. S. 136.
- <sup>84</sup> JOHANNES SCHILDENBERGER, *Bundslade*, in: Marienlexikon, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 1, St.-Ottilien 1988, S. 616.
- <sup>85</sup> Siehe die zahlreichen Abbildungen in: HENRIK CORNELL, *Biblia Pauperum*, Stockholm 1925.
- <sup>86</sup> *Biblia Pauperum. Armenbibel. Die Bilderhandschrift des Codex Palatinus latinus 871 im Besitz der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Einführung und Kommentar von CHRISTOPH WETZEL, Transkription und Übersetzung von Heike Drechsler, Stuttgart/Zürich 1995, S. 31 (fol. 4r).
- <sup>87</sup> Ist der brennende Dornbusch inhaltlich doppelt belegt und evoziert er auch Erinnerungen an das Strafurteil Gottes? Kurz erwähnt sei, dass die meisten Ausgaben der Biblia pauperum auf einer Seite in zwei Registern die Verkündigung an Maria und die Geburt Christi als zwei Antitypen mit ihren jeweils entsprechenden Präfigurationen vereinen; dazu HENRIK CORNELL (vgl. Anm. 85), Taf. 1, 14, 20 u. a. Dies erklärt nun möglicherweise, weshalb sich Gideon in unmittelbarer Nähe zur Jungfrau und dem Dornbusch aufhält und weshalb die Jungfrau, Gideon und der Baum durch eine ähnliche Achse verbunden sind wie die Präfigurationen der Geburt Christi.
- <sup>88</sup> Siehe die Beischriften zu den genannten Typen in: CHRISTOPH WETZEL (vgl. Anm. 86), S. 75.
- <sup>89</sup> ROLF BOTHE, *Kunstsammlungen zu Weimar. Schlossmuseum. Gemäldegalerie*, München 1994, S. 20–21, Nr. 6 (mit Literatur). – JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), S. 481, Nr. 336.
- <sup>90</sup> JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), S. 493, Nr. 388.
- <sup>91</sup> Vgl. Anm. 76.
- <sup>92</sup> FEDJA ANZELEWSKY (vgl. Anm. 22), S. 76.
- <sup>93</sup> KONRAD VON MEGENBERG, *Buch der Natur*, ins Neuhochdeutsche übertragen und eingeleitet von Gerhard E. Sollbach. Frankfurt a. M. 1990, S. 52–53.
- <sup>94</sup> Dazu ROBERT L. WYSS (vgl. Anm. 22), S. 122.
- <sup>95</sup> Ebenso ROBERT L. WYSS (vgl. Anm. 22), S. 122.
- <sup>96</sup> Siehe z. B. *Mathis Gothart Nithart Grünewald. Der Isenheimer Altar*, bearbeitet von HEINRICH GEISSLER u.a., Stuttgart 1973, S. 78.
- <sup>97</sup> Bildbeispiele in: JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), Abb. 81, 84, 85, 90 u. a.
- <sup>98</sup> JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), S. 479–480, Nr. 329.
- <sup>99</sup> HANS MARTIN VON ERFFA, *Ikonomie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, Bd. 2, München 1995, S. 338–339, 345.
- <sup>100</sup> RUPERTUS ABBAS TUITIENSIS, *De Trinitate et operibus eius libri XLII. Commentariorum in Genesim liber octavus*, hrsg. von Jacques-Paul Migne (= Patrologiae cursus completus, series Latina, Bd. 167), Paris 1854, Sp. 495–496.
- <sup>101</sup> HANS MARTIN VON ERFFA (vgl. Anm. 99), S. 338–339 sowie die entsprechenden Autorenquellen auf S. 349–351.
- <sup>102</sup> Vgl. Anm. 17.
- <sup>103</sup> MANFRED HAUKE, *Opfer*, in: Marienlexikon, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 4, St.-Ottilien 1992, S. 696.
- <sup>104</sup> In der Tafelmalerei verband man schon um 1420 die sakrale Einhornjagd mit der Kreuzigung Christi; siehe dazu WERNER KLOOS, *Die Erfurter Tafelmalerei von 1350–1470. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Mitteldeutschlands* (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 13), Berlin 1935, S. 46–47. In diesem Zusammenhang ist es nicht ohne Bedeutung, auch auf die Gestaltungsform des Einhorns als Zicklein hinzuweisen, wie es der Physiologus in seiner Fabel beschreibt (OTTO SEEL [vgl. Anm. 71], S. 35). Indem es sozusagen von Maria geopfert wird, erinnert es nämlich an den Sündenbock aus Lev 16, 21, dem alle Sünden der Israeliten aufgeladen werden. Es ist Hugo von St. Viktor, der explizit den Ziegenbock mit dem Einhorn vergleicht; siehe dazu LISELOTTE WEHRHAHN-STAUCH (vgl. Anm. 67), Sp. 1512.
- <sup>105</sup> Siehe auch GENOVEVA NITZ, *Compassio BMV*, in: Marienlexikon, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 2, St.-Ottilien 1989, S. 83.
- <sup>106</sup> «*ipse . aut . vulneratus . e . prup/ter . iniquitates . nostras.*» auf dem Schriftband.
- <sup>107</sup> «*.et . livore . eius . sanati . sumus.*» auf dem Schriftband.
- <sup>108</sup> ERNST GULDAN (vgl. Anm. 20), S. 65–71.
- <sup>109</sup> Ebenso die Kirchenväter; siehe dazu OSWALD ERICH, *Adam-Christus (alter und neuer Adam)*, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, hrsg. von Otto Schmitt, Stuttgart 1937, Sp. 157–158.
- <sup>110</sup> Zitiert nach ERNST GULDAN (vgl. Anm. 20), S. 19.
- <sup>111</sup> ERNST GULDAN (vgl. Anm. 20), S. 49–52.
- <sup>112</sup> CHRISTOPH WETZEL (vgl. Anm. 86), S. 19, 95.
- <sup>113</sup> ERNST GULDAN (vgl. Anm. 20), S. 173–174, Nr. 28.
- <sup>114</sup> Siehe auch ERNST GULDAN (vgl. Anm. 20), S. 118.
- <sup>115</sup> GERTRUD SCHILLER, *Ikonomie der christlichen Kunst*, Bd. 4.1: Die Kirche, Gütersloh <sup>2</sup>1988, S. 53–54.
- <sup>116</sup> STEPHAN FRIDOLIN, *Schatzbehalter*, hrsg. von Theodore Besterman, Portland/Oregon 1972 (= The Printed Sources of Western Art, Bd. 28), fol. g 3<sup>ra</sup>.
- <sup>117</sup> JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), S. 285–288, bes. S. 287.
- <sup>118</sup> BRIGITTE WEISKE, *Gesta Romanorum*, Bd. 1: Untersuchungen zu Konzeption und Überlieferung (= Fortuna vitrea, Bd. 3), Tübingen 1992, S. 150–152.
- <sup>119</sup> Hld 4, 4: «*.turris . david . que . mille . /clipeis . erat . communita.*»
- <sup>120</sup> ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 2), S. 205.
- <sup>121</sup> Das Wappen der Grafen von Lupfen befindet sich wie auch das der Familie Irmensee auf den eingangs genannten Wappentafeln des Schaffhausener Museums; vgl. Anm. 12.

- <sup>122</sup> ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 3), S. 142, Abb. 4, 6.
- <sup>123</sup> ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 3), Abb. 5, 7, 8.
- <sup>124</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 61), S. 92.
- <sup>125</sup> *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, hrsg. von RAINER BUDDÉ / ROLAND KRISCHEL, Köln 2001, S. 310–311, Nr. 29.
- <sup>126</sup> Ebendort, S. 312, Nr. 30. Der Begriff «Davidsturm» ist dem vielfach mariologisch gedeuteten Hohelied entnommen und diente in Litaneien als marianischer Titel zur Anrufung der Jungfrau; dazu GENOVEVA NITZ, *Lauretanische Litaniei*, in: *Marienlexikon*, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 4, St.-Ottilien 1992, S. 33–44, bes. S. 38. Daher ist es nur verständlich, wenn ein Turm im Kontext einer Geburt Christi gezeigt wird. Als Sinnbild für den Davidsturm betont er nämlich die unversehrte Jungfräulichkeit Marias. Daher sind Türme häufig auch in Verkündigungsdarstellungen anzutreffen; dazu SVEN LÜKEN, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen* (= Rekonstruktion der Künste, Bd. 2), Göttingen 2000, bes. Abb. 40, 44, 59, 78.
- <sup>127</sup> Auch die Hans Memling zugeschriebene Tafel mit der Anbetung der heiligen drei Könige im Museo del Prado zeigt die Reste einer Wendeltreppe zusammen mit der Ruine, in der Christus geboren wurde; vgl. dazu *Museo del Prado. Catalogo de las pinturas*. Madrid 1985, S. 757, Nr. 1558.
- <sup>128</sup> HEINRICH GEISSLER (vgl. Anm. 96), S. 106, 111, 133, 144, 147.
- <sup>129</sup> DIRK DE VOS, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtkunstwerk*, München 1999, S. 277, Abb. 21.
- <sup>130</sup> Ewald Vetter deutet das am Hügel liegende Gotteshaus zwar gleichfalls als einen gnadenzeitlichen Gegensatz zum alten Bund. Diesen sieht er aber im Tempel Salomons symbolisiert; dazu EWALD M. VETTER, *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. Ikonographie und Deutung*, in: *Jahrbuch der städtlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 8, 1971, S. 52.
- <sup>131</sup> FEDJA ANZELEWSKY (vgl. Anm. 22), S. 71, 77, 261, 263. Für allgemeine Vergleiche siehe auch ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 7. Bd.: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500, München/Berlin, Reprint 1969, Abb. 134, 195, 223 u. a.
- <sup>132</sup> ERWIN PANOFSKY (vgl. Anm. 83), S. 134. – ERWIN PANOFSKY, *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*, in: *The Art Bulletin* 17, 1935, S. 453.
- <sup>133</sup> JOHN MALCOLM RUSSEL, *The Iconography of the Friedsam Annunciation*, in: *The Art Bulletin* 60, 1978, S. 25–27.
- <sup>134</sup> Diese Überlegung gewinnt an Bedeutung, wenn man die jeweiligen Darstellungen der *Porta aurea* vergleicht, die in die Gartenmauer eingebunden ist. Auf dem Zürcher Heidenwerk entscheidet erst der zweite Blick, ob die Tür der goldenen Pforte einen Spalt breit offen steht oder ob mit dem vermeintlichen Spalt die Laibung dargestellt sein könnte. Auf der Kopie von 1554 könnte die verschattete Laibung ebenfalls als ein Türspalt gesehen werden. Auf einer Abbildung der zuletzt 1993 im Pariser Kunsthandel aufgetauchten Kopie von 1563 meint man sogar zu erkennen, dass die Laibung der *Porta aurea* nachträglich überarbeitet wurde. Oberhalb des quer über die Pforte gespannten Schriftbandes scheint die Laibung farblich an Turm und Tor angepasst worden zu sein, während unterhalb des Bandes – wieder – ein Stück des ursprünglichen schwarzen Streifens erkennbar ist, den man zweideutig als Verschattung oder Türspalt auffassen kann; vgl. dazu ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 3), Abb. 5, 10.
- <sup>135</sup> ANDREA KATHARINA THURNWALD, *Zur Ikonographie der Capestrano-Tafel. Pater Stephan Fridolin als geistiger Urheber ihres theologischen Programms*, in: *Der Bussprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75*, hrsg. von Lothar Hennig (= Schriften des Historischen Museums Bamberg, Bd. 12), Bamberg 1989, S. 44.
- <sup>136</sup> GENOVEVA NITZ, *Hortus conclusus*, in: *Marienlexikon*, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 3, St.-Ottilien 1991, S. 247–250.
- <sup>137</sup> GENOVEVA NITZ, *Davidsturm*, in: *Marienlexikon*, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 2, St.-Ottilien 1989, S. 153–154.
- <sup>138</sup> Gen 3, 17–18.
- <sup>139</sup> Gen 1, 11–12.
- <sup>140</sup> WALTER DÜRIG, *Pforte des Himmels (ianua caeli)*, in: *Marienlexikon*, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 5, St.-Ottilien 1993, S. 193–194.
- <sup>141</sup> CARLA GOTTLIEB (vgl. Anm. 65), S. 67. – ERNST GULDAN (vgl. Anm. 20), S. 14, 58–59, 84, 88. – FRIEDRICH KOBLER, *Eva – Maria*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 6, begr. von Otto Schmitt, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Redaktion Karl-August Wirth, Stuttgart 1973, Sp. 417–438, bes. 420–425 und 427–429.
- <sup>142</sup> THEODORE BESTERMAN (vgl. Anm. 116), fol. b2<sup>va</sup>.
- <sup>143</sup> In den *Meditationes Vitae Christi* wird der Tod eines Unschuldigen, also eines Heiligen, als Tor zum Leben angesehen; dazu ISA RAGUSA / ROSALIE B. GREEN (vgl. Anm. 35), S. 8.
- <sup>144</sup> Für eine formale Darstellung siehe CARLA GOTTLIEB, *Disguised Symbolism in the Gulbenkian «Annunciation»*, in: *Colóquio-Artes* 19, Nr. 32, 1977, S. 26. – Dazu auch CARLA GOTTLIEB (vgl. Anm. 65), S. 67.
- <sup>145</sup> JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), S. 288–290, Abb. 137.
- <sup>146</sup> «Statimque puella illa uenusta et decora circumdedit eum gremio uteri sui. Et sic captus est filius dei in decore et odore florum huius orti, multi peccatores et peccatrices per viam currentes ex improviso hunc ortum intrant et dicant: Ave maria gracia plena. Et statim capiuntur per gratiam marie quod illi minime putassent aut credidissent.»; zitiert nach JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), S. 289.
- <sup>147</sup> HANS MARTIN VON ERFFA (vgl. Anm. 99), S. 285–291.
- <sup>148</sup> ANSELM SALZER (vgl. Anm. 66), S. 536–538.
- <sup>149</sup> WALTER DELIUS, *Geschichte der Marienverehrung*, München 1963, S. 188.
- <sup>150</sup> Vgl. auch ROBERT SUCKALE, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch*, NF 6, 1977, S. 192.
- <sup>151</sup> Im Übrigen konnte das Motiv der sakralen Einhornjagd selbst mit Maria mystisch gleichgesetzt werden; siehe dazu JÜRGEN W. EINHORN (vgl. Anm. 1), S. 306.
- <sup>152</sup> Zum Gedanken der *Corredemptrix* siehe: JOSEF FINKENZELNER, *Miterlöserin (Corredemptrix)*, in: *Marienlexikon*, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 4, St.-Ottilien 1992, S. 484–486.



## ZUSAMMENFASSUNG

Der Artikel behandelt weniger die einzelnen Symbole des Heidnischwerks als vielmehr die zentrale Darstellung der Einhornjagd, die zu einer andächtigen Betrachtung dient und den narrativen Rahmen für eine verkürzt wiedergegebene Heilsgeschichte bildet. Die Heilsgeschichte erstreckt sich vom göttlichen Ratschluss der Erlösung über die Verkündigung an Maria, die Inkarnation des Logos und die Geburt Jesu bis hin zur Erlösung selbst. An einigen Darstellungen aus dieser Erzählung fallen ikonographische Besonderheiten auf: am aussergewöhnlichsten sind das «Ringen» der Jungfrau Maria, die Lücke in der Mauer des «Hortus conclusus» sowie die sich horizontal erstreckende Trinität. Obgleich die Besonderheiten von vertrauten Gestaltungsformen abweichen, sind sie nachweislich intentional und tragen zur Erkenntnis der angewendeten Erzählstrategien bei.

## RÉSUMÉ

L'article traite moins des divers symboles du «Heidnischwerk» que de son image centrale, «la chasse à l'unicorne»; image qui mène à une contemplation religieuse et qui forme le cadre narratif d'une histoire sainte raccourcie. Cette histoire s'étend du Décret divin de la Rédemption jusqu' à son accomplissement qui implique l'Annonciation, l'Incarnation du Logos et la Nativité. Plusieurs images de cette narration sont remarquables par leurs particularités iconographiques, dont les plus exceptionnelles sont la «lutte» de la Vierge, la brèche dans le «hortus conclusus», ainsi que la Trinité qui s'étale horizontalement. Quoique ces particularités se distinguent d'un langage pictural commun, elles sont sans aucun doute voulues et aident à comprendre les structures narratives de l'œuvre.

## RIASSUNTO

Oggetto del presente saggio non sono tanto i simboli del cosiddetto «Heidnischwerk», quanto piuttosto l'illustrazione centrale del tappeto, la «caccia dell' unicorno». Questa rappresentazione funge da immagine sacra e forma la cornice narrativa per il racconto abbreviato della storia della salvezza, la quale si estende dal decreto divino della redenzione al suo adempimento, passando attraverso l'annunciazione a Maria, l'incarnazione del Logos e la nascita di Cristo. Alcune illustrazioni mostrano delle particolarità iconografiche; le più evidenti sono la «lotta» della Vergine Maria, la lacuna del muro nell'«hortus conclusus» e la Trinità disposta su un piano orizzontale. Benché queste particolarità differiscano dagli schemi figurativi abituali, è stato possibile dimostrare che sono inserite intenzionalmente e che servono a riconoscere le strategie narrative del tappeto.

## SUMMARY

This article is not so much about the particular symbols of the “Heidnischwerk” as it is about the central illustration of the “hunting for the unicorn”. The illustration serves as the purpose of devout observation and forms the narrative frame of a shortened story of salvation. This story reaches from the divine decree of redemption to its fulfilment through the Annunciation, the incarnation of the Logos and the birth of Christ and finally salvation itself. Iconographical peculiarities of the narration are remarkable: most evident is the “struggle” of Mary, the gap in the “hortus conclusus” and the Trinity shown in a horizontal line. Although the peculiarities differ from well-known forms of illustration, it has been proven that they are intentional and they provide insight into the narrative strategies in the tapestry.