

"Die gelösten Liebesknoten" : ein Palindrom als Grundidee einer gewirkten Kissenplatte

Autor(en): **Figge, Horst H.**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 3

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169761>

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.

«Die gelösten Liebesknoten»

Ein Palindrom als Grundidee einer gewirkten Kissenplatte

von HORST H. FIGGE



Abb. 1 «Die gelösten Liebesknoten». Gewirkte Kissenplatte, Basel (?) um 1440/1450, ca. 54 cm × 58 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 1077.

Im Schweizerischen Landesmuseum Zürich wird die gewirkte Vorderseite eines Kissenbezugs aufbewahrt, deren Entstehung auf 1440/50 datiert wird (Abb. 1). In einem Erklärungsversuch der dargestellten Szene schreiben Anna Rapp Buri und Monika Stucky-Schürer dazu: «Die überreich herausgeputzte Frau steht neben einem blühenden Holunderbaum, an dem rote Liebesknoten hängen. Indem sie diese mit spielerischer Geste mit der Linken

löst und mit der Rechten lässig zu Boden gleiten lässt, deutet sie ihr Handeln im Spruchband (in seitenverkehrter Schrift): 'mit . dim . willen.' (Mit deinem Willen) [...] Die gemäss den üblichen Treuegelöbnissen unter dem Holunderbaum ewig haltenden Liebesknoten werden hier mühelos gelöst und fallen zusammen mit den weissen Holunderblüten zu Boden. Nicht von ungefähr nimmt diese schicksalsschwere Handlung eine keck herausge-

putzte Frau in ungerührter Haltung vor, die sich in ihrer Aufmachung wohl als Dirne zu erkennen gibt. Sie entbindet sich von sämtlichen Treueschwüren und zeigt sich in ihrer Rede frei für jeden Liebeswunsch.»¹

Dieser an sich plausiblen Auslegung widersprechen allerdings mehrere faktische Details. Bereits die Deutung der Frau als Dirne ist nicht ganz konsequent, denn an anderer Stelle wird «ein junges Mädchen [...] mit grossem Schulterdekolleté»² erwähnt, und es wird eine Frau als Jungfrau bezeichnet, obwohl sie ebenfalls «hochgeschürzt [ist], sodass das [...] Untergewand und ihr Knöchel frei wird»³. Es kann also auch eine junge Frau gemeint gewesen sein, die sich ganz unbefangen in einem geschlossenen Garten bewegt.

Dem Bild ist auch nicht notwendig zu entnehmen, dass die Frau die Liebesknoten, Symbole ewiger Treue, löst. Die angedeutete Geste scheint vielmehr darauf hinzuweisen, dass sich die Knoten von selbst lösen, sobald sie danach greift. Und mit dem Baum ist wohl auch kein Holunder gemeint gewesen; das Bild zeigt nicht dessen gefiederte Blätter, und die einzelnen Blüten, die mit jedem aufgelösten Knoten fallen, erinnern nicht an seine Dolden. Schliesslich ist der ganze Hintergrund von Pflanzenteilen überwuchert, die als «hellgrüne Akanthusranken mit rot-weißen Knospen»⁴ gedeutet werden. Die vermeintlichen Knospen sehen aber eher aus wie die jungen Früchte eines Feigenbaums.

Von zentraler Bedeutung für das Verständnis des Gemeinten muss nun der seitenverkehrt wiedergegebene Text des Spruchbands sein, denn sonst wäre er wohl überhaupt nicht eingeführt worden, schon gar nicht in dieser auffälligen und erklärungsbedürftigen Form. Nun erinnert die Formulierung *mit dim willen* zunächst einmal direkt an «Dein Wille geschehe» im Vaterunser, eine Assoziation, die zur damaligen Zeit völlig offensichtlich gewesen sein muss. (Nebenbei gesagt, passt natürlich auch die farbliche Hervorhebung des Wortes *dim* zu diesem Verständnis.) Jedenfalls wird die Assoziation nicht nur beabsichtigt gewesen sein, sie ist im Zusammenhang natürlich auch besonders bedeutungsträchtig. Allerdings muss der seitenverkehrten Schreibung dabei eine ganz wesentliche Rolle zugekommen sein, denn andernfalls hätte sie ja geradezu blasphemisch gewirkt. (Die in gleicher Richtung erfolgende Schreibung des Hebräischen mag eine Rolle gespielt haben, führt aber zunächst nicht weiter.)

Zur Konzeption des Bildes

Bei Überlegungen dazu, weshalb gerade die Formulierung *mit dim willen* gewählt worden ist, kann man auf das Anagramm *im lid min welt* stossen; und damit hat man plötzlich den Schlüssel zum Verständnis des Bildes. Die Szene ist nämlich in Anlehnung an das alttestamentliche *Canticum Canticorum Salomonis*, das Hohe Lied der Liebe, gestaltet worden. Dabei handelt es sich um den geradezu schmachtend zu nennenden Dialog zwischen zwei Liebenden, der

von einem Chor begleitet beziehungsweise kommentiert wird.

«In den acht Kapiteln ist eine Reihe von Liedern [...] zusammengestellt, die von der Liebe unter Braut- beziehungsweise Eheleuten singen. Der Gegenstand wird in aller Offenheit und Natürlichkeit behandelt, die Darstellungsweise fällt jedoch nie ins ungeziemend Erotische, Obszöne oder Laszive ab. Dass ein solcher Eindruck entstehen kann, liegt an der anderen Mentalität begründet.»⁵ Zur Frage, weshalb gerade dieses «Lied» Aufnahme in den Kanon der Bibel gefunden hat, gibt es gegenwärtig unterschiedlichste Meinungen. Im Mittelalter und insbesondere im 15. Jahrhundert ist der Inhalt jedenfalls meist auf die Liebe zwischen der Jungfrau Maria und Gott hin gedeutet worden.

Im Bild der Kissenplatte erfährt das Hohe Lied nun zunächst einmal eine ganz andere, eine weltliche Deutung. Die junge Frau ist auf der Suche nach dauerhafter Liebe zu einem Mann und wird – wie das Bild zeigt – immer wieder und unumgänglich enttäuscht.

Die Grundidee stammt aus der einzigen Stelle, an der das Hohe Lied den Namen der Frau nennt (der Mann bleibt namenlos). In Vers 12 des 6. Kapitels bittet der Chor: *Revertere, revertere, Sulamitis!* also: «Kehr um, kehr um, Sulamitis!». Das Kuriose daran ist nun, dass *Revertere Sulamitis* in zweiter Ebene auch als Aufforderung verstanden werden kann, das Wort *Sulamitis* umzukehren – und tut man das, dann erhält man die Aussage *Siti malus*, also «(Er ist) böse vor Begierde». Die Bitte des Chores erscheint damit plötzlich als implizite Warnung vor dem Vertrauen in irdische Liebe.

In Cant. 2,3 sagt die junge Frau: *Sicut malus inter ligna silvarum, sic dilectus meus inter filios* («Wie der Apfelbaum unter den Waldbäumen, so ist mein Geliebter unter den Söhnen»). Dementsprechend versucht sie auf dem Bild Liebesknoten vom Apfelbaum zu pflücken. Was sie noch nicht weiss, ist dass *malus* («der Apfelbaum») eben auch *malus* («böse») ist; und so zerfällt die erhoffte Liebe in dem Moment, in dem sie glaubt, sie erlangt zu haben.

Sicherlich nicht unabsichtlich ist die Anordnung der Baumblüten rechts vor der Frau so eingerichtet worden, dass sie den Dolden eines Holunders ähneln. Erst daran, dass mit jedem aufgelösten Knoten nur eine Blüte fällt, erkennt man, dass damit eine Täuschung angedeutet ist, der die Frau unterliegt: Sie glaubt eben, einen Holder vor sich zu haben, der aber in Wirklichkeit ein *Malus* ist.

Die Kissenplatte ist also anscheinend gestaltet worden, um Betrachterinnen zu ermöglichen, sich mit der jungen Frau zu identifizieren, die arglos auf ewige Liebe hoffte. Das Fazit ist natürlich, dass ewige Liebe nur von einem zu erwarten ist, nämlich von Gott beziehungsweise seinem Sohn Jesus Christus.

Zum mädchenhaften Aussehen der Frau passt nicht nur ihre im Bild dargestellte Unerfahrenheit, sondern auch Cant. 8,8, wo der Chor sagt: *Soror nostra parva, et ubera non habet; quid faciemus sorori nostrae in die quando alloquenda est?* («Unsere Schwester ist klein und hat keine

Brüste, was werden wir für unsere Schwester tun am Tag, an dem sie angesprochen werden soll?»)

In Cant. 2,13 heisst es *Ficus protulit grossos suos* («Der Feigenbaum hat seine Früchte getrieben»), was ganz dem Bild der Kissenplatte entspricht. Trotz der Akanthus-artigen Blätter ist auf dem Bild sicherlich ein Feigenbaum

Im Allgemeinen ist der fruchtetragende Feigenbaum aber als positives Symbol verstanden worden. Wenn die junge Frau sich umdrehen und sich vom Bösen abwenden würde (*revertere!*), könnte sie seine süssen Früchte erkennen und ernten.



Abb. 2 Die simulierten Liebesknoten im Apfelbaum. Ausschnitt aus der gewirkten Kissenplatte.

gemeint. Er ist einerseits ein Symbol des Reichtums, andererseits wie die Feige aber auch ein Sexuelsymbol. Insbesondere bemerkenswert ist der auch hier gegebene Doppelsinn; das Wort *grossus* bedeutet «unreife Feige», aber auch «grob, dick, dicht», was dazu passt, dass seine Blätter rechts den ganzen Hintergrund überwuchern.

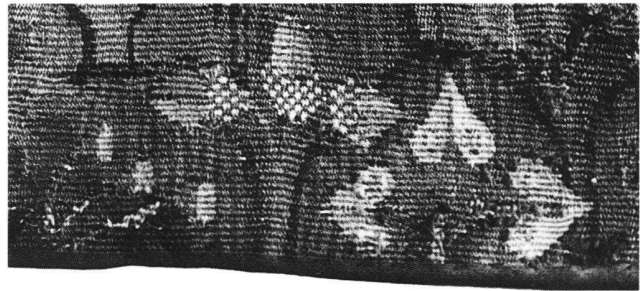


Abb. 3 Drei Pflanzen als Spielkarten-Symbole gestaltet. Ausschnitt vom unteren Rand der gewirkten Kissenplatte.

Da der Feigenbaum so dargestellt ist, dass er über ihren Kopf hinweg nach rechts ragt, steht sie unter ihm, und das kann an Johannes 1,48 erinnern, wo Jesus sagt: *Cum esses sub ficu vidi te* («Als du unter dem Feigenbaum warst, habe ich dich gesehen»).

Die sogenannten Liebesknoten sind häufige heraldische Details. Konkret werden durch diese Art von Knoten zwei Seile fest miteinander verbunden, und das umso unlösbarer, je mehr man an beiden zieht. Wie sich nun aber bei genauerem Hinsehen zeigt, handelt es sich auf dem Bild gar nicht um echte Liebesknoten, sondern um einfach zusammengelegte Schlingen in der Art, wie sie zur Täuschung von Gauklern verwendet worden sein mögen (Abb. 2). Die Schnüre lösen sich voneinander, sobald man an ihnen zieht. *Sulamitis* hat es hier also tatsächlich mit *simulatis* («simulierten, unechten») zu tun, und dementsprechend weist sie auch zugleich mit dem Zeigefinger auf den Apfelbaum als *malum*, «das Böse» hin.

Ein in diesem Zusammenhang bedeutungsträchtiges Detail sind auch die Blumen unterhalb des «bösen Apfelbaums», die als Spielkarten-Symbole deutscher Farben gestaltet sind (Abb. 3). Das Liebes-Spiel ist um 1500 auf Wirkteppichen und in der Graphik mehrfach durch Karten spielende Liebespaare angedeutet worden. Auf der Zürcher Kissenplatte befindet sich in der Mitte in der üblichen Form die Eichel-Drei, rechts daneben Grün- beziehungs-

weise Laub-Drei, und mit der Blume links daneben dürfte die Schellen-Drei gemeint sein. Damit fehlt also, exakt in den Zusammenhang passend, die Herz-Drei. Es geht also gewissermassen um ein «herzloses Spiel», dass der *Siti Malus* mit *Sulamitis* treibt.

Achtet man nun auf die Körperhaltung der Frau, dann erkennt man, dass in einer weiteren, auf das Jenseits bezogenen Ebene das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen aus Matthäus Kapitel 25 eine Rolle gespielt haben dürfte. Die Lampen der klugen Jungfrauen brannten, als der himmlische Bräutigam erschien, und nur sie waren deshalb in der Lage, ihn zu empfangen; die anderen, die noch Öl holen mussten, blieben ausgeschlossen vor der Tür. Skulpturen der klugen Jungfrauen mit erhobener, brennender Lampe in der Hand und der törichten mit erloschener, gesenkter finden sich bekanntlich an Portalen vieler Münster (z.B. in Bern, Basel, Freiburg im Breisgau, Strassburg). Auf der Kissenplatte ist die junge Frau nun offensichtlich als eine Art von Komprimat dargestellt; denn wie die klugen Jungfrauen ihre Lampen, hält sie mit der einen Hand den vermeintlichen Liebesknoten, wie die törichten ihre erloschene Lampe, hält sie mit der anderen Hand die auseinanderfallenden Teile.

So gesehen, ist also eine Frau dargestellt, der noch beide Möglichkeiten offen stehen, die sich entscheiden muss, ob sie sich wie eine der klugen oder eine der törichten Jungfrauen verhalten will. Und die Entscheidung überlässt sie entsprechend der Aufschrift *mit dim willen*, letztlich ergeben, Gott selbst.

Spinnt man die Assoziationen noch etwas weiter, dann kann das Bild natürlich auch an Eva erinnern, die den Apfel vom Baum der Erkenntnis pflückt, wodurch nicht nur das Glück ihrer Unschuld zerfällt, sondern zugleich auch Einsicht in die Endlichkeit alles Irdischen erreicht wird. Dazu passt, nebenbei gesagt, ein Doppelsinn des oben genannten Anagramms *im lid min welt*, denn *lid* kann nicht nur im Sinn von «Lied» verstanden werden, sondern alemannisch auch im Sinn von «Leid»: *min welt im lid* «Meine Welt (ist) im Leid».

Die Frau trägt auf dem Kopf eine Art Brautkrone und mit ihrem pächtigen Gewand ist sicherlich ein Brautkleid gemeint gewesen. Dass sie es hoch geschürzt hat, versteht sich zunächst einmal daraus, dass sie sich in einem Garten befindet. Dadurch wird aber auch ihr ganz schlichtes Untergewand sichtbar, was möglicherweise Betrachterinnen die Identifikation mit ihr erleichtern sollte.

Es geht offenbar ausschliesslich um die Situation der beziehungsweise einer jungen Frau, die sie ganz persönlich betrifft. Denn die Frau ist ganz allein dargestellt und das Bild zeigt auch nicht, wie sonst auf zeitgenössischen Werkbildern üblich, Vögel oder irgendwelche andere Tiere. Wenn es sich um ein persönliches Rückenkissen gehandelt hat, dann mag die Tatsache, dass gerade dieses Motiv für eine Kissenplatte gewählt worden ist, damit zu tun gehabt haben, dass die auf dem Stuhl sitzende Frau die im Bild angedeutete Suche nach irdischem Liebesglück im wahrsten Sinn des Wortes «hinter sich» hatte.

Jedenfalls enthält das scheinbar rein profane Thema der enttäuschten Liebe in vielfältiger Weise sachkundige religiöse Bezüge. Damit entspricht die Kissenplatte weder den Anforderungen eines im engeren Sinn religiösen Rahmens, noch dem üblichen Ausdruck bürgerlicher Frömmigkeit. Es kann deshalb vermutet werden, dass sie aus dem Besitz einer Begine stammt, einer der frommen Frauen, die mit anderen zusammen ein klosterähnliches Leben führten. Beginen besaßen persönliches Eigentum, und sie verfügten in Einzelfällen sogar über beträchtliche Vermögen. Sie lebten jedoch – ohne Klostersgelübde – ein an Ordensregeln orientiertes Leben.

Es ist sogar möglich, dass die Kissenplatte von Beginen selbst hergestellt worden ist, denn das Textilhandwerk war eine ihrer traditionellen Erwerbsquellen.⁶

Im Franziskaner-Museum Villingen wird eine Kissenplatte für die Rückseite einer fünfsitzigen Bank aufbewahrt, die sich bis 1910 im Villingener Klarissenkloster befand. Sie wird «Jungfrauen mit Kindlein und Tieren»⁷ genannt und weist so weitgehende Ähnlichkeiten mit der Zürcher Kissenplatte auf, dass beide Stücke wohl von derselben Hand stammen. Darüber hinaus lassen sich aus dieser Tatsache aber leider keine Schlüsse ziehen.

Zur Konzeption des Spruchbandtextes

Angeichts der vielschichtigen Gestaltung des Bildes ist nun natürlich davon auszugehen, dass auch der umgekehrt geschriebene, aber scheinbar doch schlichte Text *mit dim willen* in besonderer Weise durchdacht worden ist. Dazu ist bereits auf die Anagramme *im lid min welt* und *min welt im lid* hingewiesen worden.

Die Formulierung geht wahrscheinlich auf das siebte Kapitel des Matthäus-Evangeliums zurück. In den Versen 15 ff. warnt Jesus vor falschen Propheten: *A fructibus eorum cognoscetis eos. Numquid colligunt de spinis uvas, aut de tribulis ficus?*, also «An ihren Früchten [!] werdet ihr sie erkennen. Erntet man etwa vom Schlehdorn Trauben oder vom Burzeldorn Feigen?», was exakt zu den Liebesknoten am Apfelbaum passt. In Vers 21 sagt er: *Non omnis qui dicit mihi, Domine, Domine, intrabit in regnum caelorum, sed qui facit voluntatem Patris mei, qui in caelis est*, also «Nicht jeder, der zu mir sagt: Herr, Herr, wird in das Himmelreich eintreten, sondern wer den Willen [!] meines Vaters tut, der im Himmel ist».

Übrigens geht das Spruchband rechts von ihrem Herzen aus und wendet sich links zum Himmel. Auch dadurch ist bekräftigt, dass mit *dim* Gott gemeint ist.

Dass es im Bild um die Unterwerfung unter den Willen Gottes geht, ist jetzt zwar klar, trotzdem kann die Aussage *mit dim willen*, wie sich gezeigt hat, eben doch missverstanden werden. Es ist deshalb zu erwarten, dass irgendwie deutlicher zum Ausdruck gebracht worden ist, wer mit *dim* gemeint gewesen ist.

Unter diesem Aspekt kann dann die leicht separierte Stellung des N auffallen. Weil im Alemannischen das

Schluss-N hinter Vokalen meist nicht gesprochen wird, kann der Buchstabe N nämlich als Andeutung eines ungenannten Namens verstanden werden (*mit dim wille, n*). Nebenbei gesagt, entspricht das sogar dem Gebot *Non usurpabis nomen Domini Dei tui frustra* («Du sollst den Namen des Herrn, deines Gottes, nicht grundlos erwähnen»)⁸. Dass die Abtrennung des N tatsächlich bewusst eingeführt worden ist, zeigt sich deutlicher in der seitenverkehrten Wiedergabe (Abb. 4), die ja dem Aussehen der Wirkvorlage, dem sogenannten Bildner entspricht.



Abb. 4 „mit dim wille n“. Das Spruchband nach Seitenverkehrung. Ausschnitt aus der gewirkten Kissenplatte.

Nun ist gegenwärtig zwar noch allgemein bekannt, dass Texte gelegentlich als Chronogramme gestaltet worden sind, weil eingebaute Jahreszahlen in der Zeit des Barock durch Hervorhebung der römischen Buchstabenzahlen völlig unübersehbar gemacht worden sind. Kaum bekannt ist dagegen, dass beim Gestalten besonderer Texte auch Buchstabenzahlensysteme eingesetzt worden sind, bei denen jedem Buchstaben des Alphabets ein bestimmter Wert zugeordnet ist.

Diese Art der Textgestaltung geht auf die Gematrie zurück, ein Verfahren der mystischen Deutung von Texten, das im Hebräischen und Griechischen nahelag, weil in diesen Sprachen Buchstaben auch als Zahlzeichen verwendet wurden.⁹

Franz Dornseiff schreibt 1922 in *Das Alphabet in Mystik und Magie*: «Eine besonders bedeutsame Abart der Buchstabenmystik, die in zahlreichen griechischen, graecoorientalischen, jüdischen, parsischen und arabischen Überlieferungen vorliegt, arbeitet mit der Umsetzung der Buchstaben der Worte in Zahlen.»¹⁰ Erstaunlich, vielleicht auch bezeichnend, ist die Tatsache, dass Dornseiff in diesem Zusammenhang die lateinische Gematrie nicht erwähnt, obwohl er selbst ein geradezu lehrbuchartiges Beispiel dafür mitteilt.

Es findet sich in der sogenannten Laktanzepitome, einer Handschrift aus dem Jahr 492/3 in der Kathedralbibliothek Lucca. Im Zusammenhang mit der angeblich prophezeiten Wiederkunft des (aus christlicher Sicht schrecklichen) Kaisers Nero in der Person des Vandalen Geiserich heisst es dort: «Hic sapientia utitur ut computetur per litteras nomen illius qui dicitur – A (I) N (XIII) T (XVIII) I (VIII) C (III) H (VIII) R (XVII) I (VIII) S (XVIII) T (XVIII) V (XX) S (XVIII) – fit numerus collectus centum LIII hoc est nomen Antichristi.»¹¹ Übersetzt bedeutet das: «Hier wird Weisheit gebraucht, damit durch die Buchstaben der Name dessen berechnet wird, der A (1) N (13) T (19) I (9) C (3) H (8) R (17) I (9) S (18) T (19) V (20) S (18) genannt wird, was die Summe 154 ergibt. Es ist der Name des Antichristus.»

Der Text ist offensichtlich an das Rätsel um die Zahl 666 in Apokalypsis 13,18 angelehnt, aber die Zahlen, die den Buchstaben beigegeben sind, entsprechen dem lateinischen Rangsystem: A=1, B=2, C=3, D=4, E=5, F=6, G=7, H=8, I/J=9, K=10, L=11, M=12, N=13, O=14, P=15, Q=16, R=17, S=18, T=19, U/V=20, X=21, Y=22, Z=23.¹²

(Nebenbei gesagt, ist als Lösung dieses Rätsels wahrscheinlich zum einen *Nero Germanicus* = 49+105=154, gemeint gewesen, zum anderen *Geisericus Rex* = 111+43=154.)

Das Beispiel ist auch insofern interessant, als es dabei nicht nur um summengleiche (isopsephische) Ausdrücke geht, sondern auch um eine besondere Zahl. Nach der archimedischen Annäherung, die bis in die frühe Neuzeit verwendet worden ist, galt nämlich als Kreiszahl $\pi=22/7$, denn ein Kreis mit dem Durchmesser 7 hat ungefähr den Umfang 22. (Das heisst, die im eigentlichen Wortsinn «runden» Zahlen waren die durch 22 teilbaren.)

Dass nun «ausgerechnet» das Wort *Antichristus* eine Summe ergibt, die als Produkt aus Normkreisumfang und –durchmesser verstanden werden kann ($154=22 \times 7$), stellt zahlenallegoretisch überhaupt kein Problem dar. Jede beliebige Zahl kann sowohl *ad bonam*, als auch *ad malam partem* gedeutet werden, also zum Guten und zum Bösen,¹³ und so zeigt die vollkommene Summe 154 aus gläubiger Sicht nur, dass der *Antichristus* eben vollkommen, rundherum und durch und durch böse ist.

Besonders überzeugt von solchen Wegen der Wahrheitsfindung ist der Mathematiker Michael Stifel (1487–1567) gewesen, ein Freund Martin Luthers, zunächst Augustinermönch, dann Pfarrer. Von ihm stammt das anonym herausgegebene *Rechenbüchlein vom Endchrist*, in dem er «Wortrechnungen» unter anderem mit dem genannten lateinischen Rangsystem durchführt, das er «das kleine Alphabet» nennt. Er schreibt dazu: «Das w braucht die Lateinische sprach nicht, drumb sol man es nicht setzen.»¹⁴ Das heisst, das deutsche W ist danach als lateinisches V zu werten.

Vor der Einführung der Ziffern und des schriftlichen Rechnens wurde übrigens mit den klassischen Fingerzahlen addiert und subtrahiert. Dabei waren den Zahlen von 1 bis 9999 bestimmte Fingerstellung beider Hände zugeordnet.¹⁵ Und da Fingerzahlen und Buchstabenzahlen-

werte in früher Kindheit gelernt und internalisiert wurden, stellte die zügige Addition beliebig vieler Buchstaben Zahlenwerte im 15. Jahrhundert überhaupt kein Problem dar.¹⁶

Nun ist natürlich im Nachhinein nie mit absoluter Gewissheit zu sagen, ob beim Konzipieren eines Textes auf dessen Summe geachtet worden ist. Sie könnte sich ja auch rein zufällig ergeben haben. Umso grössere Bedeutung besitzen dabei externe Indizien, und ein solches Indiz ist das separiert gesetzte N. Denn ohne dieses N erhält man beim kumulativen Umrechnen des Textes mit dem (lateinischen) Rangsystem für die ersten elf Buchstaben *mit dim wille* die Summe $40+25+56=121=11 \times 11$. Es könnte dann zum Beispiel sein, dass bei N an den Ausdruck *Gott Vater* gedacht worden ist, denn der ergibt ebenfalls die Summe $59+62=121=11 \times 11$.

Etwas Überraschendes kommt noch hinzu. Georg Philipp Harsdörffer merkt 1653 zu seiner Wiedergabe des lateinischen Rangsystems an: «Die Lateiner gebrauchen in ihrer Sprache kein W, welches auch nichts anders ist als VV».¹⁷ Rechnet man dementsprechend das W im Wort *willen* als VV, dann erhält man für *mit dim vvillen* die Summe $40+25+89=154=22 \times 7$, also die bereits oben angesprochene besondere Zahl (Normkreisumfang mal -durchmesser).

Das ist aber noch immer nicht alles. Beachtet man die Tatsache, dass der Text von rechts nach links geschrieben ist, und dreht deshalb auch das ganze Buchstabenzahlensystem um, indem man also Z=1 und A=23 rechnet, dann erhält man für *mit dim willen* tatsächlich ebenfalls $32+47+75=154=22 \times 7$.

Vollends dürfte die Ersetzung des N durch den Gebetsanfang *Pater noster* von der mystisch positiven Qualität des Textes überzeugt haben. Die 11+11 (!) Buchstaben also *mit dim wille pater noster* ergeben nämlich, sowohl normal, als auch umgekehrt gerechnet, die Summe $264=22 \times 12$.

Dazu muss nun noch erwähnt werden, dass auch das Rechnen mit dem umgekehrten Rangsystem kein besonderes Problem dargestellt hat, weil man einfach die normalen Werte berechnet und dann die entstehende Summe von der Anzahl der Buchstaben mal 24 abzieht. Also: *mit dim willen*=121; 11 (Buchstaben) mal 24=264; $264-121=143$; und *pater noster*=143; 11 (Buchstaben) mal 24=264; $264-143=121$.

Zum Schluss seien noch zwei Merkwürdigkeiten erwähnt, die bei der Konzeption des Ganzen eine Rolle gespielt haben könnten. Das Wort *Roma* und sein Palindrom *amor* haben, mit dem Rangsystem gerechnet, die Summe 44.¹⁸ Da nun die Aufforderung des Hohen Lieds *revertere* die Summe 110 hat, erhält man wiederum $110+44=154$, wenn man *Revertere Sulamitis* durch *Revertere Roma* ersetzt.

Vielleicht ist der Textautorin beziehungsweise dem Autor auch die seltsame Beziehung zwischen den Worten *Iesu* und *amor* bekannt gewesen. *Iesu* hat nämlich mit dem Rangsystem die Summe 52 und mit dem umgekehrten Rangsystem die Summe 44, das Wort *amor* dagegen ergibt, normal gerechnet, 44 und mit dem umgekehrten System 52. Damit ist dann allerdings die Grenze zur blossen Spekulation erreicht.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

ANMERKUNGEN

- ¹ ANNA RAPP BURI / MONIKA STUCKY-SCHÜRER, *zahn und wild, Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhundert* (= Katalog), Mainz 1990, S. 143–144.
- ² ANNA RAPP BURI / MONIKA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 145.
- ³ ANNA RAPP BURI / MONIKA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 344.
- ⁴ ANNA RAPP BURI / MONIKA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 144.
- ⁵ HEINRICH GROSS, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 5, Freiburg/Breisgau 1986, Sp. 439.
- ⁶ Vgl. BARBARA HELBLING / MAGDALEN BLESS-GRABHER / INES BUHOFFER (Hrsg.), *Bettelorden, Bruderschaften und Beginen in Zürich*, Zürich 2002, S. 263.
- ⁷ Abb. in: ANNA RAPP BURI / MONIKA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 144–145.
- ⁸ Deuteronomium 5,11; ähnlich in: Exodus 20,7.
- ⁹ Zum historischen Hintergrund siehe: FRANZ DORNSEIFF, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 1922, S. 101–118. – GEORGES IFRAH, *Universalgeschichte der Zahlen*, Frankfurt/Main 1986, S. 335–351. Als Numerologie bzw. Arithmomantie wird die Gematrie noch heute von Wahrsagern angewendet.
- ¹⁰ FRANZ DORNSEIFF (vgl. Anm. 9), S. 91.
- ¹¹ FRANZ DORNSEIFF (vgl. Anm. 9), S. 101. Die offensichtlichen Druckfehler sind korrigiert.
- ¹² Siehe dazu auch HORST H. FIGGE, *Gematrie als Gestaltungskriterium von Vulgata-Texten*, in: *European Journal for Semiotic Studies* 9, Wien 1998, S. 529–556.
- ¹³ Vgl. HEINZ MEYER, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter*, München 1975.
- ¹⁴ ANONYM, *Ein RechenBüchlin vom EndChrist*, Wittemberg 1532, Blatt Aiiij r. Stifel beschäftigt sich im *Rechenbüchlin* im wesentlichen mit der apokalyptischen Zahl 666, die mit dem «kleinen Alphabet» nur schwer zu erreichen ist. Deshalb wendet er außerdem «das große Alphabet» an, bei dem den Buchstaben die entsprechenden Dreieckzahlen zugeordnet sind. Dreieckzahlen ergeben sich beim Legen von Steinchen gleichseitiger Dreiecke, so wie Quadratzahlen beim Legen von Quadraten entstehen; sie entsprechen den kumulativen Summen der ganzen Zahlen (z.B. ist die Dreieckzahl von C also $1+2+3=6$). Die mathematische Formel lautet $(n+1)n/2$. Die apokalyptische Zahl 666 ist die Dreieckzahl von 36, und 36 ist die Dreieckzahl von 8.
- ¹⁵ Vgl. KARL MENNINGER, *Zahlwort und Ziffer. Eine Kulturgeschichte der Zahl*, Bd. 2, Göttingen 1958, S. 3–25.
- ¹⁶ Vgl. HORST H. FIGGE, *Zur Text- und Bildgestaltung auf Medailen der Nürnberger Vischer-Hütte*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 2000, S. 7–24.
- ¹⁷ GEORG PHILIPP HARSDÖRFFER, *Poetischer Trichter*, Nürnberg 1653, 3. Teil, S. 67 (Nachdruck Darmstadt 1969).
- ¹⁸ Zufall oder nicht, auch die Namen *Adam* und *Eva* ergeben zusammen die Summe $18+26=44$.

ZUSAMMENFASSUNG

Eine auf die Mitte des 15. Jahrhunderts datierte Kissenplatte im Schweizerischen Landesmuseum Zürich enthält bisher unbekannte, vielfältige Bezüge zum *Canticum canticorum*, dem Hohen Lied Salomos. Die Untersuchung macht nicht nur Einzelheiten des Bildes, sondern auch den Text mit seiner eigentümlichen Schreibweise verständlich. Vielschichtige Bezüge des Bildes verdeutlichen das vergebliche Streben einer jungen Frau nach irdischer Treue und ihre Erwartung Christi als himmlischen Bräutigam. Der Text ist nach Kriterien der sogenannten Wortrechnung konzipiert worden, und enthält dadurch ebenfalls Bedeutungen, die nicht unmittelbar erkennbar sind.

RÉSUMÉ

La partie décorée d'une housse de coussin datée du milieu du XV^e siècle et appartenant aux collections du Musée national suisse de Zurich, contient de multiples références, jusqu'ici inconnues, au *Canticum canticorum*, le Cantique de Salomon. L'étude effectuée permet de comprendre non seulement les particularités de l'image représentée, mais également le mode d'écriture propre au texte. Plusieurs éléments de l'image expliquent la vaine aspiration d'une jeune femme à la fidélité ici-bas et son attente du Christ comme époux céleste. Conçu selon les critères du «calcul des mots», le texte est donc également porteur de certaines significations qui ne sont pas immédiatement saisissables.

RIASSUNTO

Una fodera tessuta di un cuscino nella collezione del Museo nazionale di Zurigo e risalente alla metà del XV Secolo, contiene molteplici riferimenti al *Canticum cantorum*, l'alto canto di Salomone, sinora sconosciuti. L'indagine non rende comprensibili soltanto i particolari dell'immagine ma anche il testo, eseguito con scrittura a specchio. Riferimenti a diversi livelli illustrano gli inutili sforzi di una giovane donna alla ricerca della fedeltà terrena e della sua attesa del Cristo, suo sposo celeste. Il testo è stato concepito applicando i principi di una tecnica numerologica e contiene pertanto significati non immediatamente riconoscibili.

SUMMARY

A 15th century woven cover for a cushion is preserved at the Swiss National Museum. It contains several hitherto unidentified references to the *Canticum canticorum*, the Song of Songs. The present study provides insight not only into various details of the picture but also into the text and its curious mirror-image lettering. There are many things in the weaving that indicate a young woman's vain pursuit of earthly fidelity and her anticipation of Christ as divine bridegroom. The words of the text are also linked with numbers forming a code with further implications, which are not comprehensible immediately.