

Anweisung immanent. Zudem spielt es den literarischen Topos des *locus amoenus* und die bildliche Vorstellung des Liebesgartens ein. Doch hat die Beliebtheit und Durchsetzungskraft der Bildformel vor allem zwei Gründe, einen formalen und einen damit eng verknüpften ikonographischen. Zum einen ist es die exquisite Symmetrie und strenge Frontalität des Motivs, die auf Zeit-Losigkeit und exemplarische Gültigkeit des Dargestellten verweist: Nicht von ungefähr sind fast alle Ereignisse von höchster heilsgeschichtlicher Verbindlichkeit – Kreuzigung, Himmelfahrt, Pfingsten, Jüngstes Gericht – als frontalsymmetrische Darstellungen formuliert. Der zweite, auf dem ersten basierende Grund für die Durchsetzungskraft des Motivs liegt darin, dass es die traditionell ebenfalls frontalsymmetrische Bildformel des Sündenfalls aufruft: ein Baum, flankiert von einer männlichen und einer weiblichen Figur, darunter eine Quelle – der Paradiesesfluss –, im Baum erkennbar ein gekrönter Kopf, die Schlange. Zweifellos hat das zeitgenössische Publikum und haben die adeligen Damen, die mit den damit geschmückten Gegenständen täglich umgingen, beim Anblick der Tristan-Baumgartenszene den vertrauten Sündenfall-Bildtyp assoziiert. Und schon die Übertragung der christlichen Bildformel auf den profanen Stoff, zumal bei Objekten, die dem höfischen Luxus dienten, lässt vermuten, dass die Allusion auf den ursprünglichen Sinngehalt bewusst intendiert war. Dennoch reckte sich der höfischen Dame, wenn sie ihre Spiegelkapsel öffnete, kein klerikaler, vor dem *amor carnalis* warnender Zeigefinger entgegen. Die Anspielung findet auf einer eher spielerisch-ironischen Ebene statt: Zwar wird auch hier ein Sündenfall, der Literatur entnommen, herbeizitiert – nämlich ein Ehebruch –, aber eben ein listenreich verschleierter, gelingt es doch Marke nicht, Tristan und Isolde zu überführen, da ihn beide, sein Spiegelbild in der Quelle erkennend, täuschen können.

Manche Luxusartikel im Gebrauch höfischer Damen verweisen noch deutlicher auf das Minnethema. Auf einer französischen Spiegelkapsel von etwa 1320<sup>80</sup> ist ein berittenes Paar abgebildet: Der Mann fasst der Frau mit der linken Hand unters Kinn. Hinter der Reitergruppe gehen zwei Begleiter, die sich, wie ihre Gestensprache verrät, über diesen Vorgang unterhalten. Ganz vorne im Bild, unter den Reitern, springen zwei Hasen hintereinander her – beliebter ikonographischer Hinweis auf sexuelle Lust –, die mit ihrem ziemlich eindeutigen Verhalten auf das Ziel der amourösen Gesichtsbearührung in der Hauptszene anspielen (Abb. 19). Das Berühren des Gesichts als Zeichen erotischen Begehrens ist ein gängiges ikonographisches Signal. Auf dem Malterer-Teppich aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts,<sup>81</sup> der vermutlich anlässlich der Hochzeit von Johannes und Anna Malterer entstand, streichelt der bei seinen Büchern sitzende Aristoteles Phyllis' Kinn und Wange, die ihn anschließend – rechts – zum Minnesklaven macht. Ein vermutlich in Basel zu Beginn des 15. Jahrhunderts geschnitztes Lindenholzkästchen<sup>82</sup> bringt auf dem Deckel eine

---

<sup>80</sup> London, Victoria & Albert Museum, siehe Camille: *The Medieval Art of Love* (wie Anm. 68), S. 101f. mit Abb. 86.

<sup>81</sup> Siehe dazu Ott, Norbert H.: „Minne oder amor carnalis? Zur Funktion der Minnesklaven-Darstellungen in mittelalterlicher Kunst“, in: Jeffrey Ashcroft / Dietrich Huschenbett / William Henry Jackson (Hg.): *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews-Colloquium 1985*, Tübingen 1987, S. 107-125, hier S. 108-110.

<sup>82</sup> Villingen-Schwenningen, Franziskanermuseum. Siehe Camille: *The Medieval Art of Love* (wie Anm. 68),