Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Gotische Bildwirkereien

urn:nbn:de:hbz:466:1-71586

GOTISCHE BILDWIRKEREIEN

DIE BILDWIRKKUNST IM XIV. UND XV. JAHRHUNDERT

A. EINLEITUNG

Das XIV. und das XV. Jahrhundert brachten für Deutschland eine Rückbildung der drei Gewalten, die das Kultur- und Geistesleben des hohen Mittelalters geformt und beherrscht hatten. Dem Kaisertum war die politische Macht entglitten, die Kirche, die Geistlichkeit, wenn auch noch Trägerin und Verbreiterin lateinischer Bildung, hatte ihren unbeschränkten Einfluß verloren, das Rittertum ging dem Verfall entgegen.

Aber neue Kräfte entsprossen dem deutschen Volkstum. Eine demokratische Strömung schwemmte die unteren Stände zu Macht und Ansehen empor. Der verfallenden höfisch-ritterlichen trat eine aufblühende städtisch-bürgerliche Kultur zur Seite. Die wachsende Selbständigkeit und politische Bedeutung der Städte, der Aufschwung des Handels und der Industrie, die zünftige Organisation der Gewerbe begünstigten gleichermaßen das Emporkommen eines reichen Bürgertums, eines bürgerlichen Patriziats, das, unverbraucht und durch keine Konventionen gehemmt, sich in bewußtem Nachstreben das Erbe der höfischen Kultur anzueignen suchte.

Dieser Wandel in der sozialen Schichtung blieb nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung der Kunst. Er tritt an der Mehrzahl der deutschen Kunstwerke jener Zeit in vier Akzessorien zutage:

1. in Format und Material,
2. in ihrer Zweckbestimmung,
3. in ihrem geistigen Gehalt,
4. in dem Auftauchen national-volkstümlicher Elemente.

Gegenüber der Monumentalität und dem Materialreichtum der romanischen Kunst, die fast ganz im Dienste der Kirche und der Fürstenhöfe stand, erscheinen die deutschen Kunsterzeugnisse des XIV. und XV. Jahrhunderts, die zum größeren Teil dem Mäzenatentum bürgerlicher Besteller ihr Entstehen danken, kleiner in der Abmessung, einfacher im Material, auf bescheidenere Wirkungsabsicht eingestellt.[1])

Sie dienen nicht mehr ausschließlich dem Schmucke der Kirchen und Klöster. Profane Zwecke gewinnen die Oberhand. Die öffentlichen Stadtgebäude, die bürgerlichen Privathäuser werden Objekte der Ausschmückung.

Die weltliche Bestimmung bedingte notwendig eine Vermehrung der Stoffkreise, einen Wandel des geistigen Inhalts. Neben die durch die sachliche Erzählungsweise verweltlichten geistlichen Stoffe tritt das reiche Programm profaner Illustrationszyklen, wobei die abstrakte Vorstellungswelt des lateinischen Mittelalters — durch den Filter des bürgerlichen Empfindens materialisiert — in die Bilderkreise des XIV. und XV. Jahrhunderts einströmt.

Mit dieser Verweltlichung und Verbürgerlichung geht das Erwachen volkstümlicher Regungen Hand in Hand. Auf den Aufschwung der unteren Stände folgt eine Stärkung des nationalen Gefühls, des nationalen Selbstbewußtseins, eine Erscheinung, die sich schon früher in der Kolonisation des deutschen Ostens, im Aufkommen der deutschen Schriftsprache, in der deutschen Dichtung angekündigt hatte und die die Pflege und Wertung der eigenen Kulturformen auch in die Kunst ausstrahlte.

Wenn diese äußerlichen, aus den neuen Kulturbedürfnissen entspringenden Momente, die gewiß nicht ohne Einfluß auf die Bildung des Stils, auf den Ablauf des Formenwandels geblieben sind, auch mehr oder minder für alle Bildkünste Geltung haben, so ist ihre Bedeutung doch am klarsten und vielfältigsten in der Geschichte der deutschen Bildwirkkunst nachzuweisen.

Die deutschen Bildwirkereien des XIV. und XV. Jahrhunderts sind ganz im Gegensatz zu den mächtig en prunkvollen, viele Meter im Quadrat messenden frankoflämischen Wandteppichen, die reich mit Seide und Goldfäden durchschossen waren, zumeist lange, schmale, auf kleinen Hautelisse-Stühlen hergestellte Streifen, die über hanfener Kette fast ausschließlich in bunter Wolle, seltener mit Verwendung von Seiden-, Gold- oder Silberfäden gewirkt wurden.

[1]) Ich erinnere hier an die deutschen Papierhandschriften des XIV. und XV. Jahrhunderts, an die deutschen Altäre der Zeit, an Plastik und Kunstgewerbe.

Abb. 35. Einkleidung der heiligen Clara. Bamberg, Gemäldesammlung.

Während jene den Bestellungen der Könige von Frankreich, der Herzöge von Burgund, der Adeligen des Landes ihre Entstehung dankten und bestimmt waren, prunkvolle Säle, luxuriös ausgestattete Schloßräume zu schmücken, dienten diese, die im Auftrage bürgerlicher Besteller angefertigt wurden, neben dem Schmucke der Kirchen und Klöster vor allem der Wohnlichmachung primitiv eingerichteter Räume in Rats- und Bürgerhäusern.[1])

Die Zunahme der weltlichen Zwecke bedingte auch eine Änderung der geistigen und künstlerischen Ziele. Das Streben nach monumentaler Wirkung, wie es für die romanischen Teppiche bezeichnend war, weicht kleinlicheren dekorativen Absichten, die durch kräftige, scharf abgesetzte Farbtöne und holzschnittartige Umrißlinien unterstützt werden. Der Wetteifer mit der Wandmalerei wird von Versuchen abgelöst, die Bildform in die textile Struktur einzufühlen, einen dieser adäquaten Stil zu schaffen. Die eindrucksvolle Größe der Einzelgestalt verschwindet neben dem erwachenden Interesse an der Vielfältigkeit des sachlichen Details, am Gegenständlichen der Darstellung. Das ikonographische Programm weitet sich. Der christliche Bilderkreis wird durch die Illustration seltener Heiligenlegenden, der weltliche durch die Aufnahme einer Fülle von Stoffen aus der mittelhochdeutschen Dichtung, von Motiven aus dem alltäglichen Leben bereichert.

[1]) Mit dieser weltlich-bürgerlichen Orientierung hängt es zusammen, daß die Herstellung der Wirkereien nicht mehr zum größten Teil in den Händen der Nonnen lag, sondern daß neben den Frauen der Bürger eigens qualifizierte Arbeiter oder Arbeiterinnen — wie uns solche z. B. in Basel urkundlich überliefert sind (vgl. unten S. 82) — die Wirkkunst als Gewerbe betrieben.

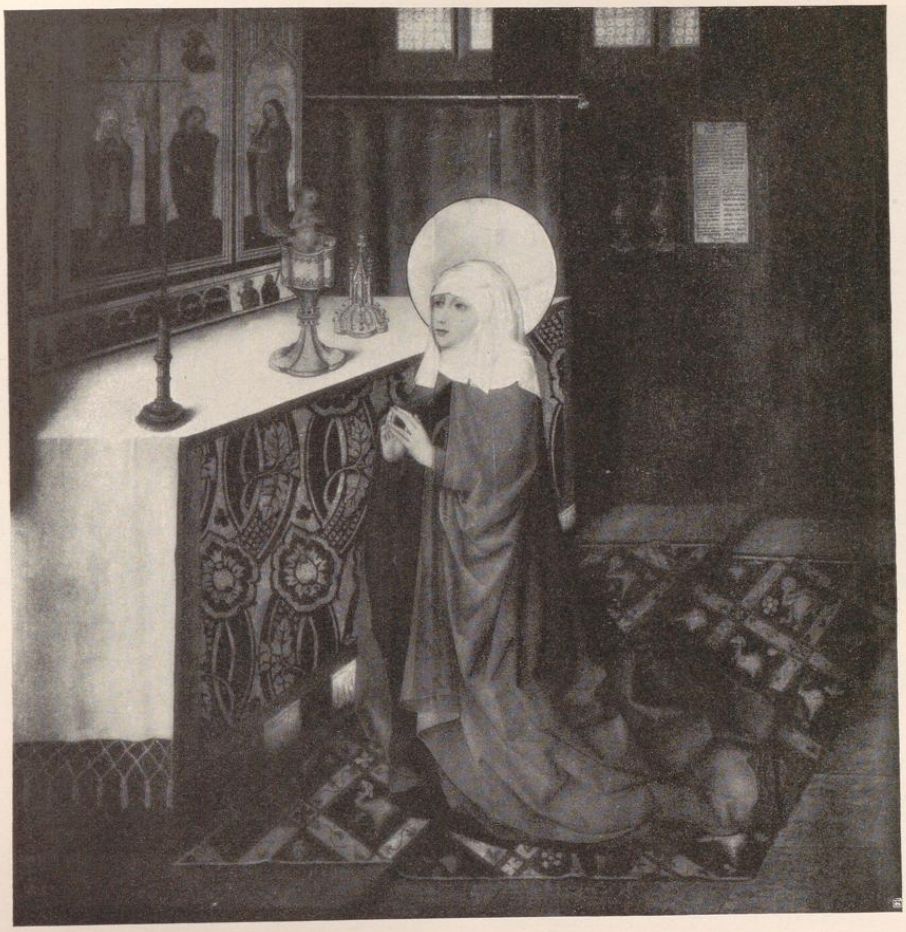

Abb. 36. Das Christkind erscheint der heiligen Klara. Bamberg, Gemäldesammlung.

Mit Ausnahme der Buchillustrationen läßt sich auf keinem anderen Gebiet künstlerischen Schaffens eine so enge Durchdringung und Verschmelzung zwischen Dichtung und Kunst, eine so unbefangene Einführung in rein geistige, von Formproblemen gelöste Erlebnissphären, eine so volkstümliche Wiedergabe des spätmittelalterlichen deutschen Kulturlebens wahrnehmen, wie auf deutschen Bildteppichen des XIV. und XV. Jahrhunderts.

B. VERWENDUNG

Über die mannigfache Verwendung der spätmittelalterlichen Wirkteppiche oder „Heidnischwerk-Tücher", wie sie insbesondere im Gebiete des Oberrheins genannt werden,[1]) geben uns erhaltene Inventare und Darstellungen auf gleichzeitigen Bildern allseitigen Aufschluß.

[1]) Über die Genesis dieser Bezeichnung sind verschiedene Meinungen laut geworden. Zuletzt hat Rud. F. Burckhardt im Jahresbericht des Historischen Museums zu Basel 1918 (Ein aus Bruchstücken ergänzter, gewirkter, oberrheinischer Wandbehang, ein sogenanntes

Abb. 37. Die heilige Klara überreicht dem Papst die Ordensregeln ihres Klosters. Bamberg, Gemäldesammlung.

Vielfältiger als in der romanischen Kunst war der Gebrauch der Bildteppiche in den Kirchen. Als Antependien (Füraltartücher)[1]) und Stuhl- oder Bankbehänge (stuollachen),[2]) als Rücklaken (Dorsalia), die oberhalb der Chorstühle

Heidnischwerk-Tuch des XV. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel) ausführlich über diese Frage gehandelt. Er vertritt die Ansicht, daß die Muster sizilianisch-sarazenischer Seidengewebe, die von Wallfahrern und Händlern schon im frühen Mittelalter an den Oberrhein gebracht worden waren, in den ältesten einheimischen Wirkarbeiten nachgeahmt worden seien. Da Sarazene mit Heide gleichbedeutend war, habe man der Herkunft der Vorbilder wegen die ältesten Arbeiten als Heidnischwerk bezeichnet, eine Bezeichnung, die dann auf die späteren ganz bodenständigen Arbeiten übergegangen sei. Mir scheint eine weniger komplizierte Vermutung näherliegend. Die Bezeichnung „Heidnischwerk" hängt wohl mit der Ansicht des Mittelalters zusammen, daß die Technik der Wirkerei eine Erfindung der antiken oder orientalischen Völker sei. Da im Mittelalter alles Antik-Orientalische im Gegensatz zu den Schöpfungen der christlichen Kultur als „heidnisch" galt, übertrug man diese Bezeichnung auch auf alle in Wirktechnik hergestellten Stücke. Für die Richtigkeit dieser Deutung spricht schon die Bezeichnung Heidnischwerk. Überdies ist nur auf wenigen Bildteppichen der Hintergrund orientalischen Seidenstoffen nachgebildet. Für die Mehrzahl der Werke haben italienische Seidengewebe als Vorbilder gedient, die ein in ganz Europa verbreiteter Exportartikel waren und das im XV. Jahrhundert auch auf Tafelbildern und Wandgemälden häufig nachgeahmte Granatapfelmuster zeigen.

[1]) Vgl. z. B. Quellenanhang Nr. 19. Inventar des Schlosses von Thann [1502] „Item ein heidschwercktuch vor den altar mit goldig schilt" — oder Quellenanhang Nr. 17. Inventar des Domes von Basel (1477/78) — oder Quellenanhang Nr. 18 (31, 32) — oder Quellenanhang Nr. 23. Inventar aus dem Ritterhaus Bubikon [1528] „Item ein füraltartuch, heidischwerk". — [2]) Vgl. z. B. Quellenanhang Nr. 25. Inventar des Johanniterklosters zu Schlettstadt [1487] „1 lang stullachen in qua habetur vita Johannis evangelista et figura filii prodigi gewircket — 1 lang stullachen gewircket in qua habetur vita Johannes Baptiste, 1 stullachen aber de filio prodigo gewircket . . . ."

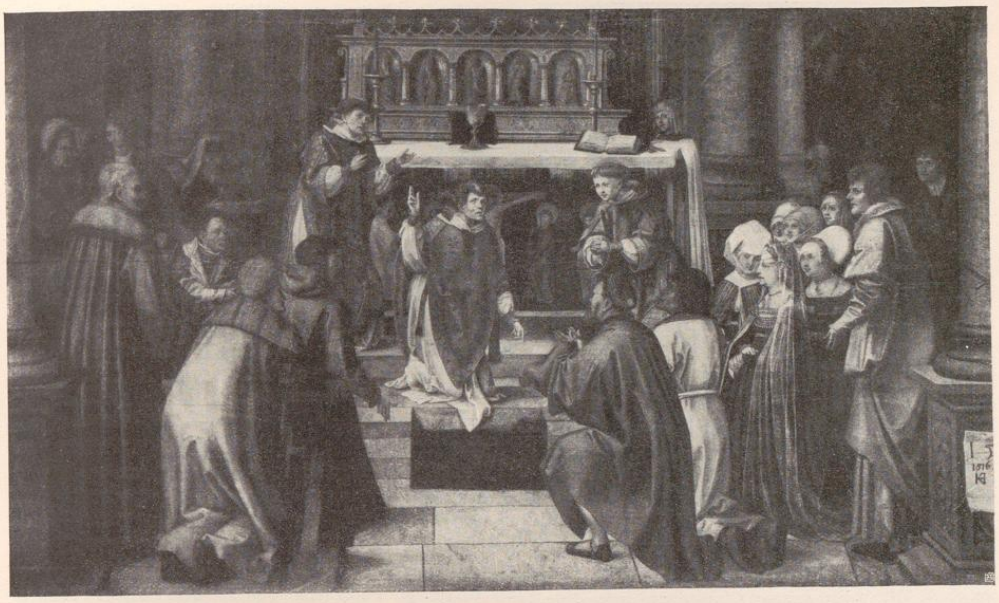

Abb. 38. Hans von Kulmbach, Der Tod des Evangelisten Johannes. (1516) Krakau, Marienkirche.

angebracht wurden,[1]) als Wandbehänge, mit denen man an den hohen Festen den Chor,[2]) den Lettner,[3]) die Wände neben den Altären[4]) schmückte, als Kissen,[5]) Fußteppiche[6]) und Pulttücher[7]) und als „Fürhenglein" vor das Sakramentshäuschen[8]) oder das Bild der Madonna[9]) fanden Wirkstücke Verwendung. In Nürnberger Inventaren sind uns überdies Stiftungen gewirkter „Grabtücher" überliefert, vermutlich Bildteppiche, die zum Schmuck des Grabes an den Jahrtagen, des Sarges bei den Bestattungen frommer Bürgerfamilien den Kirchen geschenkt wurden.[10])

[1]) Vgl. z. B. Quellenanhang Nr. 46. Rechnungen des Klosters Heilsbronn [1455] „pro tapetibus pendentibus super stalla conventus temporibus festivitatum". — Quellenanhang Nr. 52. Inventar des Domes von Würzburg [XVI. Jahrhundert] „Item zwen grosse lange tebich, die man uff dem chor aufhenkt in die Stule hinter die herren an dem tebich ist Vita S. Kiliani, an dem andern vita trium regum". — In einem allerdings viel späteren Visitationsbericht aus der Kirche St. Wolfgang zu Weiersheim (Bistum Straßburg) von 1579 heißt es: „Der Chorstuhl, darin man singet auch langs mit einem verbluemten oder verbildten wüllen duch hinter dem rugken und forn her fein bekleidet an beiden seiten des chors." (Karl Hahn, Visitationen und Visitationsberichte aus dem Bistum Straßburg in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, Bd. 26 [1911], S. 532). — [2])Vgl. z. B. Quellenanhang Nr. 18 (31) oder Quellenanhang Nr. 47. Schatzverzeichnis der Frauenkirche zu Nürnberg [1442] „Item zwen gut gewürckt tebich mit unser frauen leben, die man zu den heiligen tagen in den kor henckt." — Quellenanhang Nr. 44. Speierische Chronik (XV. Jahrhundert): „und die Kirche was umbehangen mit kostlichen gewirckten thüchern, inn dem core was uff gehangen das lijden und der gantz passion Christi, da waren auch thucher mit der hystorien Troyana, gar kostlich gewirckt." — Quellenanhang Nr. 21. Rechnungsauszug des Frauenmünsters in Zürich (1522) „40 ℔ um ein gewürckt tuch im chor unsers herren leben." — [3]) Quellenanhang Nr. 54. Inventar der Stiftskirche zu Halle (1525): „35 gewirckter guldener und seydener tucher sso umb den hoen altar, innwendig und aussewendig an dem letner und in der kirchenn pflegen zcw hangenn in den hoen. festenn." — [4]) Quellenanhang Nr. 47. Schatzverzeichnis der Frauenkirche zu Nürnberg (1442): „Item zwey gewurckte Fürhenglein neben Sant Anthony Altar mit der storen schild." — „Item ettwevil umbheng neben die alltar die all pos und gut sein . . . . ." — [5]) z. B. Quellenanhang Nr. 13 Inventar der St. Vinzenz-Kirche von Bern (1379): „ein küsziehe von heidtwerch". — Quellenanhang Nr. 25. Inventar des Johanniterklosters zu Schlettstadt (1487): „Item ein gross heideschwerg kussen mit einem man und einer frouwen und mit truwen ist feriale". Es folgen noch eine Reihe Kissen heideschwerg, darunter: „1 kussen heideschwerg mit blümen und mit 2 hirtzen ad tenendum librum in summo altari in summis festivitatibus". — [6]) Z. B. Quellenanhang Nr. 47. Inventar der Frauenkirche zu Nürnberg (1442): „Item ein gewurckt tuchlein, das man den fürsten unterlegt, wenn sie die mess horen." — [7]) Ibidem: „Item ii gewurckte pulpattucher mit gewulken mit der imhof schilt." — Quellenanhang Nr. 45. Inventar der Heiligen Geistkirche in Nürnberg (1401): „Zwei gewarchte tuch über pulpit . . . ." — Quellenanhang Nr. 49. Inventar des Barfüßerklosters in Nürnberg (1448): „Item 7 neu tebich gewurckt mit gewulkten und ploben Gugler unterzogen, die gehorn auf die sechs pulpit im kor." — [8]) Schätze im hohen Chor des Straßburger Münsters (1604). „Item ein alt heidnisch gewürckter vierhang vir ein sacramentheisslin." — [9]) Vgl. z. B. Quellenanhang Nr. 47. Inventar der Frauenkirche zu Nürnberg (1442): „Item ein clein gewurckt tuch fur unser frauen pild." . . . . „Item ein gut gewurckt tuch fur unser frauen pild." — [10]) Z. B. Quellenanhang Nr. 45. Inventar der Spitalskirche zum heiligen Geist in Nürnberg (1401): „Ejn gewohrtz wulleins leichtuch mit dem jungsten Geriht und mit unser frawen

Abb. 39. Votivbild des Propstes Johannes I. Wernhard von Nußdorf ob der Traisen. Herzogenburg, Gemäldesammlung des Stifts.

In einer besonders ausführlichen Quelle, dem Breviarium des Kardinals Albrecht von Brandenburg von 1532, ist uns sogar eine Art Vademecum für den Gebrauch der Bildteppiche in der Kirche erhalten. Hier sind ins Einzelne gehende Anweisungen gegeben, an welchen Festen man die Teppiche aufhängen und wann man sie wieder abnehmen solle, in welcher Folge und an welchen Stellen man bestimmte, genau beschriebene bildliche Darstellungen anbringen, wo man sie verwahren solle usw. Die Aufzählung und Beschreibung der einzelnen Stücke vermittelt uns eine Vorstellung von der Fülle des Bildteppichschmuckes in reichen Bistumskirchen und von der Vielfältigkeit des in die Textilkunst übernommenen Darstellungsprogramms.[1])

Eine unmittelbare Anschauung von verschiedenen Verwendungsarten des Wirkteppichs im späteren Mittelalter gewinnen wir durch Betrachtung der Tafeln eines Altarwerks mit der heiligen Klara, das in der Gemäldesammlung zu Bamberg verwahrt wird (Abb. 35—37). Es ist eine Arbeit aus dem dritten Viertel des XV. Jahrhunderts, die, nachdem die Bestimmung auf Wohlgemut berechtigterweise fallen gelassen, nunmehr dem Bamberger Maler Wolf Katzheimer zugeschrieben wird.[2]) Hier sind auf drei Bildern Bildwirkereien als Wandbehänge und Fußteppiche dargestellt. Interessant ist insbesondere das Rücklaken auf der Szene mit dem Papst (Abb. 37), auf dem zwischen aufstrebenden stilisierten Blätterstauden ein gekrönter Löwe mit der Beischrift „roi" erscheint. Vielleicht ist hier, so wenig der Stil der Zeichnung darauf deutet, die Nachbildung eines Wirkteppichs französischer Herkunft zu erkennen,[3]) einer jener „Arraser Umbehenge", wie sie öfter in alten deutschen Inventaren aufgezählt werden. Das zweite Wirkstück auf dem Bilde, der Fußteppich mit stilisierten Wolkenbändern auf Sternengrund, sowie die beiden einem Webemuster nachgebildeten Wirkereien mit gegenständigen Vögeln und drachenähnlichen Fabeltieren, von denen eine auf Abb. 36 als Fußteppich, die andere auf Abb. 35 als Wandteppich neben dem Altar verwendet erscheint, sind wohl einheimische Arbeiten, Erzeugnisse eines fränkischen Klosters, die der Künstler aus eigener Anschauung kannte und deren Wirkstruktur er auf den Gemälden in Zeichnung, Schattierung und Verzahnungen ganz naturalistisch wiedergegeben hat.[4])

Als Deckchen auf einem Buchpult erscheint ein dem oben erwähnten ganz ähnlicher gewirkter Wolkenteppich auf einem Bild der fränkischen Schule am Hochaltar der Klosterkirche zu Heilsbronn, das die Gregorsmesse darstellt.

Für den Gebrauch des Bildteppichs als Antependium finden wir auf einem Gemälde Hans von Kulmbachs in der Marienkirche zu Krakau ein bezeichnendes Beispiel (Abb. 38). Hier ist auf dem mit Fransen besetzten „Voraltartuch" Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und Heiligen dargestellt.

Endlich ist auf einem Votivbild im Museum des Stiftes Herzogenburg (Abb. 39) hinter dem Thron der Madonna ein großer Bildteppich mit acht Passionsszenen gespannt, der als solcher durch die in Wirktechnik leicht rekonstruierbare ornamentale Bordüre zu erkennen ist.[5])

Auch über die Verwendung der Bildteppiche in weltlichen Räumen belehren uns schriftliche und bildliche Quellen. In den Inventaren des XIV., XV. und XVI. Jahrhunderts wird eine große Menge von gewirkten

gehort zu peter Grossen grebnuss." — Quellenanhang Nr. 49. Inventar des Barfüßerklosters zu Nürnberg (1448): „Item drei alt grabtebich." — „Item ein gewurkter grabtebich, daran stien die heiligen drei kunig." — „Item aber ein gut grabtebich, darauf stet der Forstmeister und Schopper schilt." — „Item aber ein grabtebich, darauf der Waldstromer schilt."

[1]) Quellenanhang Nr. 55. Bei einzelnen dieser Bildteppiche ist ausdrücklich von „gewurkten tüchern" die Rede. — [2]) Franz Friedrich Leitschuh, Studien und Quellen zu der Kunstgeschichte des XV. und XVI. Jahrhunderts. Collectanea Friburgensia. N. F. Fasc. XIV. — [3]) Eine Serie von ähnlichen Wirkereien mag jene gewesen sein, die in dem 1422 errichteten Inventar Karls VI. von Frankreich beschrieben erscheint. Dort heißt es: „Item une chambre de drap d'or, ciel, dossier et couverture à lyons qui tiennent rouleaux, où est escript ‚Karolus'." (Inventaire des tapisseries du roi Charles VI. Bibliothèque de l'école de Chartres 1887, p. 93. Nr. 167, 168.) — [4]) Vgl. unten S. 167. — [5]) Votivbild des Propstes Johannes I. Wernhard von Nußdorf ob der Traisen, Prälat des Chorherrenstiftes Herzogenburg (1517 bis 1533).

Gutschentüchern,[1]) von Bank- oder Stuhllachen,[2]) Bett-[3]) und Tischtüchern,[4]) Dekken und Kissenziechen[5]) aufgeführt, die zur unentbehrlichen Ausstattung der Wohnräume im gotischen Bürgerhaus gehörten.

Die Gutschentücher in Heidnischwerk, die insbesondere am Oberrhein häufig erscheinen, waren mit Bildern gezierte Wirkdecken, die zum Schmucke über die Gutsche — auch Lotter- oder Leitschbett genannt[6]) — die Urahne unseres Sofas, gebreitet wurden, während die Banklachen oberhalb der umlaufenden Holzbänke oder über den Truhen mit Nägeln und Ringen an den Wänden befestigt, Nutz- und Zierzwecken gleichermaßen dienten.[7])

Für die letztere Verwendungsart fand ich auf einem süddeutschen Tafelbild des XV. Jahrhunderts ein charakteristisches Beispiel (Abb. 40). Das Bild, das sich früher in der Sammlung Streber in Tölz[8]) befand und das zu einem Altarwerk mit der Legende des heiligen Vitus gehört — es stellt die Szene dar, wie Vitus zum weltlichen Leben verführt werden sollte —, zeigt die Ansicht eines profanen Innenraums mit seinem einfachen gotischen Mobiliar. Im Hintergrund ist oberhalb der Holzbank deutlich ein schmaler Wirkstreifen zu erkennen, auf dem in mehrfacher Wiederholung ein Löwe mit Beischrift zwischen stilisierten Gräsern, ganz ähnlich wie auf dem früher besprochenen Bild in Bamberg (Abb. 37), dargestellt ist.

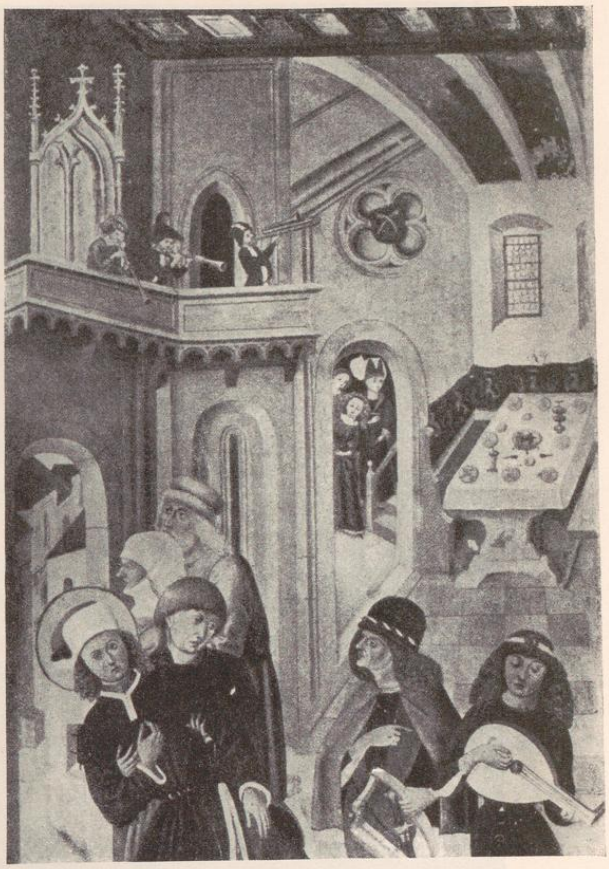

Abb. 40. Tafelbild mit Szene aus dem Leben des heiligen Vitus (Ausschnitt).

Auch als Wandbehänge fanden im Profanhaus, wenn auch seltener, Bildteppiche Verwendung. So pflegte man zum Beispiel in Wochenstuben, wohl zum Schutze gegen eindringende Kälte und zur Erhöhung der Behaglichkeit für die Wöchnerin, die Wände mit Teppichen zu verkleiden. Auf dem Bild mit der Geburt Marias vom Meister des Marienlebens[9]) erscheint eine solche hier mit

[1]) Z. B. Quellenanhang Nr. 14. Inventar des Jakob Fröwler (1414): „Item ein nuw gutschentuch mit tieren ist X elen lang" . . . . „Sodenne ein gutschentuch mit Sintzen und Munchs Schilten das ist viii elen u. s. w. — Quellenanhang Nr. 15 (19, 20, 23, 27 etc.). — Quellenanhang Nr. 18 (6—9, 11 etc.). — Quellenanhang Nr. 28. Inventar des Schlosses Hohen Königsburg (1530): „Item ein Gutschbeth mit einem heidisch wercken gepilten von luthen und voglen umbhang." — [2]) Z. B. Quellenanhang Nr. 14. Inventar des Jakob Fröwler (1414): „Item aber ein bangktuch ist heidischwerk mit munchs und froewlers und sintzen Schiltten, das ist VIII elen lang, ... Item so denne ein bangktuch mit knaben und tieren, das ist VIII elen lang, Item ein bangktuch das ist XII elen lang mit einem geyegt mit grün und zerkinden schiltten u. s. w." — Quellenanhang Nr. 35. Inventar des Ludwig Schenck von Ehenheim, Vogt zu Sasbach (1561) „Item ein stuhllach mit bilden ist 13 ellen lang, ... Item ein heidnisch stuhlach leyst mit bildern u. s. w." — [3]) Z. B. Quellenanhang Nr. 35. Inventar des Ludwig Schenck von Ehenheim (1561): „Item ein heidnischwercktuch mit bilderen ob dem betth." — [4]) Z. B. Quellenanhang Nr. 28. Inventar der Hohen-Königsburg (1530): „Item ein zugelegten disch mit einer heidischen deckhin ..... Item ein heidnischwerck Dischtuch daruff etc." — [5]) Vgl. z. B. Quellenanhänge Nr. 15, 18, 27, 29, 30. — [6]) Vgl. darüber E. Major, Der Basler Hausrat im Zeitalter der Spätgotik. Basler Jahrbuch 1911, S. 252 ff. — Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums zu Basel 1919. — [7]) Zwischen Bank- und Stuhllachen scheint kein wesentlicher Unterschied gewesen zu sein. Darauf deutet auch die mehrfach wiederkehrende Bezeichnung „Bankstuhllachen" (z. B. im Inventar des Frauenhauses im Straßburger Münster [1604] „Item ein heidnischwerck-banckstulachen mit hirtzen und mülredern"). Doch gab es wohl auch Stuhlbehänge von kleinerer Abmessung, die über die Stühle gebreitet oder hinter ihnen an der Wand befestigt wurden. — [8]) Karl Voll, Die Sammlung Streber in Tölz. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 1908, II., S. 32. — [9]) Photographie F. Bruckmann, Münchner Pinakothek Nr. 23.

Abb. 41. Barthel Bruyn, Madonna mit Kind und Stifter. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

ornamental gemusterten Behängen — wohl wollenen Geweben — ausgestattete Wochenstube. Die Kissenziechen waren zumeist kleinere, quadratische oder rechteckige Wirkstücke, die in Leder, Leinwand oder Samt montiert, als Überzüge der Bank-, Stuhl- oder Stützkissen dienten. Darstellungen solcher Kissen mit figuralem Muster — am häufigsten mit Wappen — erscheinen oft auf alten Bildern. Ich nenne als Beispiel eine Madonna mit Kind und Stifter von Barthel Bruyn im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 41).

C. DIE WICHTIGSTEN ZENTREN

Obzwar die Forschung seit Jahrzehnten unablässig bemüht ist, in Einzeluntersuchungen wie Gesamtdarstellungen die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst zu klären, die Werke der Architektur, Plastik und Malerei nach Künstlern, Schulen, Stilgruppen, nach ihrer zeitlichen und örtlichen Eigenart zu sondern, deckt der

Kollektivbegriff „Altdeutsche Kunst“ noch heute eine Fülle heimatloser Werke aus allen Kunstgebieten, die einer Einordnung in die aufgestellten Gruppen widerstreben. Hat der Kunsthistoriker also schon bei der Bestimmung von Werken aus den vielbearbeiteten Gebieten der Plastik und Malerei mit Schwierigkeiten zu kämpfen, so vervielfältigen sich diese bei dem Versuch, das Material der erhaltenen deutschen Bildwirkereien des XIV. und XV. Jahrhunderts, das, abgesehen von der ersten Zusammenfassung bei Schmitz[1]) und von R. F. Burckhardts vortrefflichen Einzelstudien,[2]) fast aller Vorarbeiten ermangelt, [3]) in zeitlich und örtlich festumrissenen Gruppen zu gliedern.

Die Widerstände werden vermehrt durch den Mangel erhaltener Werke aus frühgotischer Zeit – zwischen den Halberstädter Teppichen vom Ende des XII. und den frühesten Konstanzer Arbeiten aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts klafft eine unausfüllbare Lücke –, ein Vakuum, das die Kontinuität der Wirkkunst in Deutschland wiederum zu unterbrechen scheint. Es kann jedoch kein Zweifel bestehen, daß auch in der Zeit, aus der Werke nicht auf uns gekommen sind, die Wirktechnik in Deutschland geübt wurde. Bezeugen doch die Aufzählungen gewirkter Stücke in den Inventaren der Zeit, bezeugt doch die Tatsache, daß sich im benachbarten Frankreich und Belgien am Beginn des XIV. Jahrhunderts die Wirkerei zu einem durch Zunftregeln und Gesetze streng geordneten Gewerbe entfaltete, das Fortblühen dieser Kunst in West- und Mitteleuropa.

Immerhin ist die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, daß mit dem Einsetzen der Gotik, mit dem Beginn gotischer Kirchenbauten eine Abnahme des Bedarfs an Wandteppichen für kirchliche Zwecke eintrat. Während der romanische Bau mit seinen breiten Mauerflächen nach dem Schmuck von Malereien oder Teppichen verlangte, ist in der gotischen Kirche, deren Wände in Durchbrechungen und Fenster aufgelöst erscheinen, für den Wandteppich weniger Raum. Dies mag vielleicht eine zeitweise Stagnation der Wirkteppicherzeugung in der zweiten Hälfte des XIII. und der ersten des XIV. Jahrhunderts, in der Zeit vor dem Aufblühen der weltlichen Teppichkunst, erklären.

Läßt sich auch vom hohen zum späten Mittelalter eine entwicklungsgeschichtliche Brücke nicht schlagen, so ergibt doch eine Durchsicht des erhaltenen Materials mit zwingender Gewißheit, daß der Schwerpunkt der Bildwirkübung sich in der Gotik nach dem Süden Deutschlands verschoben hat. Die niedersächsischen Klosterschulen, die im XII. Jahrhundert die bedeutenden Halberstädter Wirkteppiche und den Quedlinburger Knüpfteppich hervorgebracht hatten, widmeten sich jetzt fast ausschließlich der Pflege der Kunststickerei.[4]) Nur für Lüneburg ist uns ein Wirkbetrieb im XV. Jahrhundert historisch überliefert.[5]) Die niederrheinischen Städte aber, unter denen vor allem Köln in Frage kommt, konnten sich angesichts der mächtigen Konkurrenz der nahen frankoflämischen Fabriken nicht zu größerer Bedeutung entwickeln.

Um so reicher gestaltete sich die Produktion in Süd- und Mitteldeutschland. Hier sind es vornehmlich drei wichtige Kulturgebiete, für die durch Schriftquellen und erhaltene Arbeiten die Erzeugung von Bildwirkereien gesichert erscheint.

1. Der Oberrhein, der das Bodenseegebiet mit Konstanz, die Nordschweiz mit Basel, den Breisgau mit Freiburg und den Elsaß mit Straßburg und Zabern als Zentren umfaßt.

2. Der Mittelrhein, wo Mainz und Trier als Mittelpunkte der Bildteppicherzeugung in Betracht kommen.

3. Franken mit Wirkwerkstätten zu Nürnberg, Bamberg und Eichstätt.

Endlich scheint in geringerem Umfang auch in den anderen Gebieten Mitteldeutschlands und Schwabens, wie einzelne erhaltene Arbeiten bezeugen, die Bildwirkkunst geübt worden zu sein.

[1]) Hermann Schmitz, Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei. Berlin, s. a. — [2]) Rud. F. Burckhardt, Ein aus Bruchstücken ergänzter, gewirkter, oberrheinischer Wandbehang; im Jahresberichte des Historischen Museums. Basel 1918. — Idem, Zwei oberrheinische gotische Wirkereien im Historischen Museum zu Basel. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. XXV. S. 251. — Idem, Wandbehang mit Liebesgarten, in Basel um 1460 bis 1470 gewirkt. Jahresberichte des Historischen Museums zu Basel 1921. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XIV. und XV. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel. Leipzig 1923. — [3]) Die Zusammenfassungen bei Müntz (Histoire générale de la tapisserie), Lehnert (Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes), Guiffrey (Histoire de la Tapisserie und Les Tapisseries du XIIe jusque à la fin du XVIe siècle), Migeon (Les Arts du Tissu) und Thomson (A History of Tapestry) gehen über Allgemeines nicht hinaus. — [4]) Ich nenne z. B. die Klöster Wienhausen, Lüne, Heiningen, Drübeck, Helmstedt u. a. — [5]) Vgl. unten S. 194.

I. DER OBERRHEIN

1. KONSTANZ

Der historische Nachweis für einen Wirkbetrieb in der Bodenseegegend ist unmittelbar nicht zu erbringen. Denn der Umstand, daß in den Inventaren des Domes und der anderen Kirchen von Konstanz aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts eine große Zahl gewirkter Bildteppiche aufgezählt und beschrieben werden,[1]) deren Herkunft aus unmittelbarer Nachbarschaft viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, ist von sekundärer Beweiskraft. Auch die Tatsache, daß auf dem Freskenzyklus im ehemaligen Kanonikatshause des Chorherrenstiftes von St. Johann zu Konstanz, einem Werke aus dem Beginn des XIV. Jahrhunderts, unter den spinnenden und webenden Frauen eine Wirkerin vor ihrem Stuhl dargestellt ist mit der Inschrift: „(So kann ich) haidenschwerigen" kann nicht vorbehaltlos als Beleg gelten.[2])

Dagegen gewinnt die Annahme einer Konstanzer Wirkerschule eine bemerkenswerte Stütze durch den stilistischen Befund der frühesten erhaltenen gotischen Wirkteppiche. Es sind dies drei Fragmente von hervorragender künstlerischer und technischer Qualität, die noch der Mitte des XIV. Jahrhunderts angehören: ein Stück mit Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und zwei Heiligen, das aus der Sammlung Hoentschel in die Sammlung Pierpont Morgans gelangt ist (Taf. 23a),[3]) ein aus zwei Fragmenten mit je drei Heiligen zusammengesetzter Streifen im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 23b) und ein schadhaftes Bruchstück mit der Madonna und dem Kind in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 24). Die Stilidentität des Nürnberger Teppichs mit dem der Sammlung Hoentschel ist auf den ersten Blick klar. Es genügt, die technischen Merkmale, den Sternenhintergrund, Figurenstil und Gewandbehandlung, die Einzelheiten der Zeichnung und Modellierung, Hände und Haare zu vergleichen, um unwiderleglich die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke festzustellen.[4]) In loserer Verwandtschaftsbeziehung steht zu ihnen die Madonna bei Iklé. Doch zeigt auch hier der ganze Typus, die Bildung der Haare in einzelnen von parallelen Linien begrenzten Strähnen und Locken, die Haltung des Kopfes und der Finger, die Art der Farbübergänge den stilistischen Zusammenhang.

Die Datierung dieser Gruppe in die Mitte des XIV. Jahrhunderts, die sich schon aus den Merkmalen des Zeitstils, der überschlanken Zierlichkeit der Figuren, den geschlossenen Konturen, den reich und wellig drapierten Gewändern, dem weichen Linienschwung und den Einzelheiten der Typenzeichnung und Haarbehandlung ergibt — auch das Kostüm der heiligen Dorothea trägt die Formen dieser Zeit —, wird bestätigt durch den Vergleich mit dem Kreuzigungsfresko der Münstersakristei zu Konstanz (Abb. 42), das durch eine Inschrift mit Sicherheit vor das Jahr 1348 datiert ist.[5]) Man vergleiche vor allem die Gestalt des Gekreuzigten hier und dort. Seine Haltung ist ganz die nämliche, die Ausbiegung des Körpers, der gesenkte Kopf, die in flachem Segmentbogen aufwärts gestreckten Arme, die auseinander gespreizten Finger und vor allem die „rutenartig" umeinander geschlungenen Beine, eine Eigentümlichkeit, für deren bezeichnendes Vorkommen am Oberrhein sowohl Gramm[6]) wie Wienecke[7]) eine große Zahl von Beispielen beibringen konnten. Die Zeichnung der Haare, die starke zeichnerische Betonung des Brustkorbes und der Rippen, das aus Brustwunde und Händen strömende Blutgerinnsel und insbesondere Kontur

[1]) Vgl. Quellenanhang Nr. 9—11. — [2]) Die Gestalt auf dem Fresko sitzt vor einem Hautelisse-Rahmen, den sie zur Bespannung herzurichten scheint. Literatur: Mone, Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins XVII, S. 284. — Ettmüller, Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich XV. 1866, Taf. IV—XIV. — F. Schober, Das alte Konstanz, Konstanz 1882 II, S. 29 u. 45. — F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Bd. I. Kreis Konstanz. Freiburg 1887, S. 288. — Beyerle, Freiburger Diözesan-Archiv N. F. IV. — Hertha Wienecke, Konstanzer Malereien des XIV. Jahrh. Diss. Halle a. d. S. 1912, S. 13 ff. — [3]) Vgl. Jules Guiffrey, Les tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle. p. 8, Fig. 6. — Loan Exhibition of the Pierpont Morgan Collection. The Metropolitan Museum of Art. 1914. — [4]) Da ich das Stück der Sammlung Hoentschel nicht im Original kenne, wage ich nicht zu entscheiden, ob die beiden Streifen nicht einmal ein Ganzes gebildet haben. Manches würde dafür sprechen. So die analoge Fragmentierung am unteren Rand, die die Heiligen nicht in ganzer Figur, sondern als Kniestücke erscheinen läßt. Andernfalls ist es möglich, daß das Stück in Nürnberg mit einer anderen Mittelfigur, z. B. der Madonna, zu einem zweiten Stück derselben Serie gehört hat. Dafür würde die Haltung der beiden Heiligen Dorothea und Agnes sprechen, die, an den Kreuzteppich angesetzt, neben den ganz parallel orientierten Heiligen Katharina und Margarete allzu einförmig erscheinen würden. — Schmitz bezeichnet in seinen „Bildteppichen" (S. 64 und 81) den Teppich mit Christus am Kreuz als vermutlich Pariser Arbeit aus dem Anfang des XIV., den in Nürnberg als fränkisch aus dem letzten Drittel des XIV. Jahrhunderts. — [5]) Josef Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 59, S. 11. — Wienecke, Konstanzer Malereien des XIV. Jahrhunderts, S. 31. — [6]) Gramm, a. a. O. S. 23 ff. — [7]) Wienecke, a. a. O. S. 34 f.

und Faltenbildung des zu beiden Seiten in welligen Zipfeln herabfallenden Lendentuches zeigen weitestgehende Ähnlichkeit. Auch Maria und Johannes erscheinen auf Teppich und Fresko in fast kongruenten Umrissen. Maria mit leidvoll gesenktem Kopf faltet die beiden Hände vor der Brust, Johannes, der auf dem Fresko den Kopf in die Hand stützt, trägt auf beiden Darstellungen ein Buch. Ähnlich bauscht sich die Faltenfülle seines Gewandes.

Die Gestalt des Johannes auf einem um gut ein Jahrzehnt früher entstandenen Kreuzigungsfresko im Konstanzer Dominikanerkloster (jetzt Inselhotel), das zerstört wurde, aber in einer alten Photographie erhalten ist,[1]) zeigt in der Haltung noch größere Ähnlichkeit mit dem Johannes des Teppichs. Auch Maria und Christus erscheinen hier fast in allen oben angeführten Vergleichsmerkmalen verwandt. Zu Seiten der Kreuzigung sind überdies wie auf dem Teppich weitere Heilige aufgereiht.

Endlich zeigt auch ein aus Konstanz stammendes Glasfenster im Dom zu Freiburg im Breisgau eine unserem Teppich ähnliche Komposition.[2])

Abb. 42. Fresko mit Kreuzigung (1348). Konstanz, Münstersakristei.

Fresken und Teppich gehören jener Richtung des hochgotischen Stils an, die, von England und Frankreich ihren Ausgang nehmend, im XIV. Jahrhundert in einem schnellen Siegeszug ganz West- und Mitteleuropa erobert hat. Die geschilderten Zusammenhänge gehen über die allgemeinen Merkmale dieses Zeitstils hinaus. So zahlreich erscheinen die Übereinstimmungen, daß, wenn auch nicht eine Identität der Künstlerpersönlichkeit — eine solche ist zwischen gotischen Malereien und Werken der Textilkunst überhaupt nur sehr schwer festzustellen —, so doch eine lokale Schulzusammengehörigkeit angenommen werden muß.

Konstanz war im XIV. Jahrhundert der Kulturmittelpunkt des Oberrheins; eine reiche Bistumsstadt, an einer der wichtigsten Handelsstraßen zwischen West und Süd gelegen,[3]) selbst ein blühender Handelsplatz, ein Zentrum der Leinenindustrie, ein bedeutender Seidenmarkt und eine Stätte fruchtbarster Kunstentfaltung. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir hier auch das Quellgebiet der sich im XV. Jahrhundert zu hoher Leistung aufschwingenden oberrheinischen Bildwirkerkunst zu erkennen glauben.

2. SCHWEIZ

Schon kurze Zeit nachher, spätestens aber zu Beginn des XV. Jahrhunderts, scheint die Führung in der Heidnischwerk-Erzeugung an die Nordschweiz übergegangen zu sein. Hier war, wie neuerlich Burckhardt mit zwingenden Gründen nachwies,[4]) die Stadt Basel der künstlerisch wie produktiv bedeutendste Mittelpunkt des Wirkbetriebs.

[1]) Gramm (a. a. O. S. 27 f.) datiert nach der Pause vom Grafen Zeppelin das Fresko irrtümlich in den Beginn des XV. Jahrhunderts, ähnlich wie vorher Kraus in Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Bd. I., S. 247. — Wienecke (a. a. O., S. 34) setzt es m. E. richtig ins dritte oder vierte Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts. — [2]) Fritz Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Freiburg 1901. — [3]) Alois Schulte, Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Ausschluß von Venedig. Bd. I., Leipzig 1900. — [4]) Rud. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums zu Basel 1918, S. 44. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts. Basel 1923.

Aber auch an andern Orten, in Zürich und Luzern,[1]) in Bern und in den Klöstern des Aargaues sind Bildteppiche angefertigt worden.

Archivalische Nachrichten dienen als Wegweiser, erhaltene Arbeiten, die sich durch Herkunftsindizien und Stifterwappen mit Sicherheit auf die Schweiz lokalisieren lassen, als Pflöcke bei dem Versuch, die Nordschweizer Teppichgruppen aus der Menge der oberrheinischen Erzeugnisse zu lösen.

Schon in den Inventaren des XIV. Jahrhunderts erscheinen vereinzelte „Heidnischwerk"-Arbeiten aufgeführt. So schenkte Margareta Metterin in Basel im Jahre 1358 dem Kloster Klingenthal unter anderem „sex küssin ad sedes de ope heidenschwerch.[2]) In dem von Königin Agnes von Ungarn 1357 ausgefertigten Schatzverzeichnis des Klosters Königsfelden werden „dri tepit des heidnischen werkes mit Rosen", Geschenke Herzog Heinrichs von Österreich († 1327) und seiner Gemahlin, genannt[3]) und im Inventar des Berner Münsterschatzes von 1379 erscheint „ein küsziehi von heidtswerch".[4])

Die Erwähnungen mehren sich im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Eine größere Anzahl von Heidnischwerk-Banktüchern und Kissen mit figuralen Darstellungen und Wappen sind in dem Basler Inventar des Jakob Fröwler von 1414 angeführt.[5]) Eine Reihe von Heidnischwerk-Arbeiten der verschiedensten Art mit Bildern und Wappen in den Inventaren des Domes zu Basel (1477/1478).[6]) Vereinzelte Erwähnungen von bildgeschmückten Heidnischwerk-Tüchern und gewirkten Stücken finden sich in den Inventaren der Andreas-Kapelle zu Basel,[7]) des Schlosses Pfäffingen bei Basel (1445, 1515),[8]) im Haushaltinventar des Basler Bischofs Johann von Veningen (1458—1478),[9]) des Ritterhauses Bubikon (1528),[10]) in den Inventaren und Rechnungen des Münsters zu Zürich[11]) usw. Rudolf F. Burckhardt, der das archivalische Material zur Heidnischwirkerei in Basel systematisch sammelt, wird in seinem demnächst erscheinenden Werk über die Baseler Bildteppiche eine Fülle neuer Quellen erschließen.[12])

Nicht nur die Wirkereien selbst, auch die Behelfe zu ihrer Herstellung finden in alten Inventaren Erwähnung. So heißt es im Inventar des Hausrats des Konrad Stützenberg (Basel) von 1432: „Sechs phund heidenschwergk garn in strangen", in dem des Balthasar Angelrot (Basel) von 1545 „1 laden mitt spinlen zum heidischwerck und allerlei farbenn wullin garnn",[13]) und in dem Inventar des Schlosses Pfäffingen von 1445 und 1515: „4 heidenswerk bildner".[14]) Geiler von Kaisersberg, ein gebürtiger Schaffhausener, hat in seiner „Christenlich Bilgerschaft" (Basel 1512) das Heidnischwerk folgendermaßen beschrieben: „ein junkfrow, die vor einem bildner sitzt und heidenschwerk wirkt, die den bildner stetig ansicht und noch im wirkt."

Das Bestehen eines gewerbsmäßig organisierten Bildwirkbetriebs in Basel bestätigen überdies die in der Literatur mehrfach zitierten Erwähnungen von Wirkwerkstätten in den Steuerlisten.[15]) Im XV. Jahrhundert gab es drei solche besteuerte Werkstätten in Basel,[16]) und vornehme Adels- und Bürgerfamilien, wie die Bärenfels, die Marschalk oder die Brand, beschäftigten, wie urkundlich überliefert, zur Deckung ihres Bedarfs an Bildwirkereien eigene „heideschwerkerinnen".[17]) Auch in Bern lebte, wie aus einem Testament von 1528 zu entnehmen, eine Heidnischwerkerin, namens Margarete Hallerin;[18]) und in der Familie Bullinger zu Bremgarten im Aargau hat sich, wie Stammler aus alten Aufzeichnungen berichtet, im XV. und XVI. Jahrhundert die Kenntnis der Bildwirkkunst durch mehrere Generationen von Mutter zu Tochter vererbt.[19]) Endlich erzählt Hans von Waltheim 1474 in seinem Pilgerbuch von einem Wirker auf Schloß Röteln bei Basel, der Heidnischwerk auf dem Basse-lisse-Stuhl wirkte.[20])

[1]) Herr Dr. Meyer-Rahn in Zürich berichtete mir, daß sein Vater, der berühmte Sammler J. Meyer-Am-Rhyn, im ehemaligen Zisterzienserinnenkloster Rathausen bei Luzern eine alte — heute wohl zerstörte — Wandmalerei gesehen habe, auf der eine klösterliche Bildwirkerwerkstatt dargestellt war. — [2]) Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums Basel 1918, S. 45, Anm. 21 (Basler Staatsarchiv, Klingenthalurkunde 1000, Zeile 23). — [3]) Quellenanhang Nr. 12. — Jakob Stammler, Die St. Vinzenz-Teppiche des Berner Münsters, Luzern 1890, S. 59. — Idem, Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau, Aargau 1903, S. 263. — Argovia V, 133. — [4]) Jakob Stammler, Die St. Vinzenz-Teppiche, S. 59. — Idem, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., IV. Bd. (1902). Vgl. auch Quellenanhänge Nr. 13 und 15 (1, 2) — [5]) Quellenanhang Nr. 14. — [6]) Quellenanhang Nr. 17. — [7]) Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums, 1918, S. 47. — Quellenanhang Nr. 15 (49). — [8]) Quellenanhang Nr. 15 (36). — [9]) Quellenanhang Nr. 15 (59). — [10]) Quellenanhang Nr. 23. — [11]) Quellenanhang Nr. 22. — [12]) Das Werk Rud. F. Burkhardts, Gewirkte Teppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, ist während der Drucklegung der vorliegenden Arbeit erschienen. Vgl. Quellenanhänge Nr. 15 und 18. — [13]) E. Major, Der Basler Hausrat im Zeitalter der Spätgotik, Basler Jahrbuch 1911, S. 250. — Vgl. auch Quellenanhänge Nr. 15 und 18. — [14]) Die Bezeichnung „bildner" ist gleichbedeutend mit „Karton" oder „Patrone". Vgl. Ernst Weydemann, Zwei Inventare eines mittelalterlichen Schlosses. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., IV. Bd., 1902 03, S. 198. — [15]) Moritz Heyne, Kunst im Hause 1880, I., S. 8. — Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums 1918, S. 44 u. a. — [16]) G. Schönberg, Finanzverhältnisse der Stadt Basel im XIV. und XV. Jahrh., 1879, S. 614, 632, 635. (Steuerlisten von 1454: „Elsi Heidenschwerckerin. Margreth Heidenschwerckerin. Berbelin by der Luechstorffin (Losdorffin) die Heydenswerckerin." — [17]) Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums 1918, S. 44. („Urkundliche Nachweise über Heidnischwerk in Basel 1407: „der von Bärenfels heideschwerkerinn." „Grede von Thürmenach hern Günther von Marschalks heideschwerkerinn.") Vgl. auch Rud. Wackernagel, Geschichte der Stadt Basel, 2., 1. Anm., S. 64. — [18]) Jakob Stammler, Die St. Vinzenz-Teppiche, S. 61. — E. v. Rodt, Das Historische Museum, S. 11. — [19]) Argovia III, 25, und IV, 15. — Jakob Stammler, Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau, Aargau 1903, S. 263. — [20]) Quellenanhang Nr. 16. Vgl. auch oben S. 6.

Daß die Wirkkunst in Frauenklöstern schon im XIV. Jahrhundert als Erwerb betrieben wurde, bezeugt eine Stelle in dem „Büchlyn von der seligen kluseneryn von Rüthy, die genannt waz Eliszabeth", einer Handschrift von 1386. Von dieser frommen Frau wird ausdrücklich berichtet nicht nur, daß sie weben und wirken lernte, sondern auch „daz sie uff dem stule wirckte umb yre lypnarunge".[1])

Aufschlußreicher als diese historischen Nachweise ist die Fülle des erhaltenen Materials.

DAS XIV. JAHRHUNDERT

DER MEDAILLON-TEPPICH IN THUN

Das älteste Stück, das ich auf die Schweiz lokalisieren möchte, ist der Medaillon-Teppich im Museum zu Thun (Taf. 25). Hier ist im Mittelpunkt unter einer gotischen Bogenarchitektur der heilige Mauritius mit Kettenpanzer, Wappen und Kreuzfahne dargestellt. Zu seinen Seiten sind je sechs durch kleinere Runde in Verbindung gesetzte Medaillons angeordnet, in denen neben den vier Evangelistensymbolen, Panther und Phönix, Taube und Antilope, Einhorn und Pelikan, Strauß und Hirsch erscheinen, christliche Symbole, die seit ihrer literarischen Konturierung durch den Physiologus und seine Bearbeitungen zum eisernen Bestand der mittelalterlichen Ikonographie gehören.

Die Herkunftsbestimmung gründet sich vor allem auf die Vorgeschichte. Der Medaillon-Teppich gehörte zum alten Besitz der Pfarrkirche, der ehemaligen „Leutkirche" zu Thun.[2]) Da diese Kirche dem heiligen Mauritius geweiht ist,[3]) der im Mittelpunkt unseres Teppichs erscheint, gewinnt die Annahme, daß das Stück als Antependium für den dem Kirchenpatron konsekrierten Choraltar angefertigt wurde, sehr an Wahrscheinlichkeit.

Für die Datierung in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts bietet die Rüstung des Heiligen einen sicheren Anhalt. Der Kettenpanzer mit dem über den Kopf gezogenen Hersenier, der ärmellose, lange, mit Stickereien verzierte Waffenrock, die Bekleidung der Beine sind Eigentümlichkeiten, die sich in derselben Form auf vielen Kunstwerken aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts nachweisen lassen. Ich nenne als Beispiele die Heidelberger Liederhandschrift, die Biblia Pauperum in St. Florian, die Welislawsche Bilderbibel oder die Handschrift des Rudolf von Ems (um 1350) in der Bibliothek zu Stuttgart.[4]) Auch die Formen der Architektur, die schwunglosen Blattrosetten der Zwickelfüllungen, die Zeichnung der Köpfe, Typen und Haarbehandlung weisen auf die angegebene Zeit.

Die dem Motivenschatz der Weberei entnommene Darstellung von symbolischen Tieren in Medaillons ist Gemeingut der mittelalterlichen Kunst geworden. Wir finden ganz ähnliche Kompositionen auf Wandgemälden, Decken, Holz- und Elfenbeinkästchen, Fliesen, Stickereien usw. Besonders häufig aber erscheinen auf Schweizer Werken Darstellungen ähnlicher Art. Ich erwähne als markante Beispiele die frühgotischen Wandmalereien in St. Peter und Paul zu Kappel (Kanton Zürich) — hier sind in den Medaillons, die ähnliche Zwickelfüllungen zeigen, die Evangelistensymbole und Halbfiguren von Propheten dargestellt[5]) — oder das Kästchen aus Scheid im Züricher Museum mit Wappen und symbolischen Tieren[6]) oder die Fragmente von Schweizer Stickereien des XIII. Jahrhunderts in der Sammlung Iklé zu St. Gallen.[7]) Seiner besonders großen Ähnlichkeit wegen sei auch der gestickte Wandbehang mit Tierdarstellungen in Medaillons angeführt, der sich auf der Wartburg befindet (Abb. 43). Seine bisherige Bestimmung auf Niederdeutschland erscheint mir ebenso zweifelhaft wie seine Datierung ins XIII. Jahrhundert.[8]) Schon der flüchtige Vergleich mit unserem Teppich zeigt, daß die Stickerei einer späteren Zeit angehört. In den unruhigen Konturen und den geschwungenen Blattrosetten der Zwickel erscheint die Gotik in voller Blüte. Wir haben es mit einem Werk aus dem dritten Viertel des XIV. Jahrhunderts zu tun. Seine Entstehung am Oberrhein erscheint mir mit Hinblick auf das Dargelegte durchaus nicht unwahrscheinlich, wenn auch dafür kein sicheres Anzeichen angegeben werden kann.[9])

[1]) A. Birlinger, Leben heiliger alemannischer Frauen des XIV. und XV. Jahrhs., Alemannia, IX. Bd., S. 275. — [2]) Jakob Stammler, Die Teppiche des Historischen Museums zu Thun, Bern 1891. — [3]) Lohner, Die reformierten Kirchen des Kantons Bern, S. 308, 332. — [4]) Vgl. Alwin Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh., Wien 1892, Familienausgabe, I. Bd., Taf. IX, 2. II. Bd., Taf. XXX, 1, Fig. 522, 523. — [5]) Konrad Escher, Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz, Straßburg 1906, S. 36, Taf. II. — [6]) F. Jecklin, Das Kästchen von Scheid. Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde, 1893, 24. Jahrg., S. 250, Taf. XIX, XX. — [7]) Ad. Fäh, Textile Vorbilder aus der Sammlung Iklé in St. Gallen, Kunststickereien, Zürich, Kreuzmann s. a. — [8]) Die Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, III. Bd., 2. Abt. Die Wartburg von G. Voß, S. 266 mit Abb. Hier ist der falsch datierte Teppich überdies als gewirkt bezeichnet, was den Tatsachen nicht entspricht. Es ist eine in Klosterstich ausgeführte Stickerei. Vgl. auch die Wartburg, Berlin 1907. (Paul Weber, Alte und neue Kunstwerke auf der Wartburg, S. 611.) Hier ist der Teppich als „romanisch" bezeichnet und um die Wende des XII. zum XIII. Jahrh. datiert. — [9]) Jedenfalls sei hier hervorgehoben, daß die übrigen auf der Wartburg befindlichen deutschen gotischen Wandbehänge in Wirktechnik ausnahmslos Arbeiten oberrheinischer Herkunft sind.

DER WAPPEN-TEPPICH IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM

Ob der ohne Zweifel oberrheinische Wirkteppich mit den Wappen der Hohenberg (weiß über rot geteilter Schild[1]) und Toggenburg (schwarzer, stachelhaariger Hund auf Gold[2]) im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Taf. 26) als Schweizer Arbeit angesprochen werden darf, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Argumente für eine solche Möglichkeit sind jedenfalls vorhanden.

Die Stifter des Teppichs waren Graf Rudolf III. von Hohenberg und dessen Gemahlin Ida von Toggenburg.[3]) Die Allianz ermöglicht uns die Feststellung der Begrenzungsdaten für die Entstehungszeit des Stückes: 1360 bis 1393. 1360 findet sich zum ersten Male die urkundliche Erwähnung der Gemahlin des Grafen von Hohenberg.[4]) 1393 war die Gräfin, nach dem 1389 erfolgten Ableben ihres Gatten, eine neue Ehe eingegangen. Die Hohenberg hatten ihren Stammsitz bei Rottenburg am Neckar, ihr Erbbegräbnis in der Kirche zu Ehingen, aus der — sofern wir der Notiz des Münchner Museumsführers glauben dürfen — auch unser Teppich stammt.[5]) Im Jahre 1359 belehnten die Herzöge von Österreich den Grafen Rudolf III. mit der als Wohnsitz bestimmten Burg Hohenklingen und mit der Hälfte von Stein am Rhein.[6]) Die Toggenburg aber waren ein altes, in den Kantonen St. Gallen und Graubünden begütertes Schweizer Geschlecht.[7]) Mit Hinblick auf den Schweizer Lehensbesitz des Grafen von Hohenberg und auf die Herkunft seiner Gemahlin ist die Möglichkeit, daß der Teppich in einer Schweizer Werkstatt bestellt wurde, nicht von der Hand zu weisen. Dies um so weniger, als auch sein stilistischer Zusammenhang mit der später zu besprechenden Gruppe der künstlerisch weit bedeutenderen Schweizer Teppiche des Petermann von Krauchthal und seiner Gattin[8]) seine Schweizer Herkunft nahelegt.

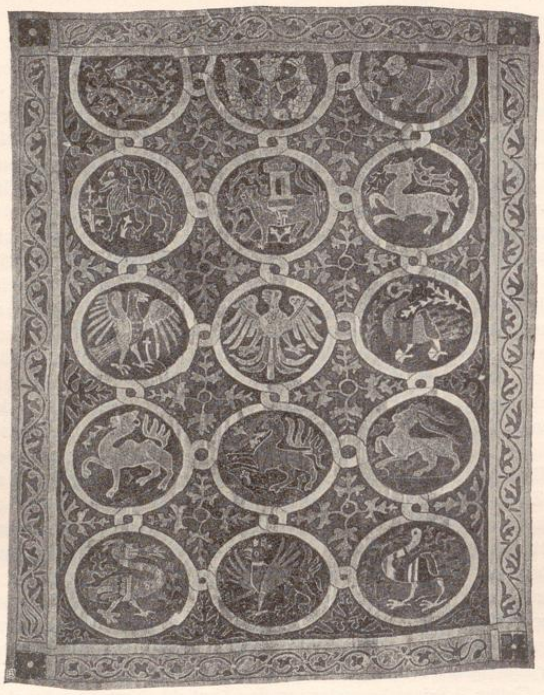

Abb. 43. Gestickter Wandbehang mit Tieren in Medaillons. Wartburg.

In der Entwicklungsgeschichte der oberrheinischen Bildwirkkunst nimmt dieses sehr zerstörte und künstlerisch wenig bedeutende Stück eine Übergangsstellung ein. Wir sehen hier ein deutliches Streben nach ornamentaler Stilisierung, sowohl in den sich wirkungsvoll vom hellblauen Grund abhebenden, rotgrünen Blätterranken, wie auch in den unvermittelt nebeneinander gesetzten, kräftigen Farbwerten, in den gestreiften Gewändern und den krausen, in eine ornamentale Glorie ausstrahlenden Heiligenscheinen der Wappenträgerinnen.

Dies Werk steht am Beginn der großen Wandlung, die sich im Stil der oberrheinischen Wirkteppiche aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts vollzogen hat; einer Wandlung, die in einem bewußten Loslösen von den naturalistischen Grundsätzen der zeitgenössischen Malerei und in dem Versuch gipfelt, die in der Wirkungsebene der textilen Materie gelegenen, dekorativ-ornamentalen Werte zu erkennen und zu neuem Ausdruck zu bringen.

Wenn auch die Niederschläge dieser Stiländerung klarer an dem erhaltenen Material der frühen elsässischen Bildteppiche in Erscheinung treten, so bietet doch auch die Zusammenstellung der Nordschweizer Arbeiten ein analoges Entwicklungsbild, das die Kongruenz der Stilvorgänge in den oberrheinischen Kulturgebieten bestätigt.

[1]) Züricher Wappenrolle Nr. 25. — [2]) Siebmacher, II, 19. Hier und im folgenden zitiere ich Siebmacher nach der Ausgabe: „Das erneurte teutsche Wappenbuch. Nürnberg, Paul Fürst 1657. — [3]) L. Schmid, Geschichte der Grafen von Zollern-Hohenberg und ihrer Grafschaft, Stuttgart 1862, S. 248. — [4]) L. Schmid, Monumenta Hohenbergica. Urkundenbuch zur Gesch. d. Grafen von Zollern-Hohenberg, Stuttgart 1862, S. 499. — [5]) Er soll als Schmuck des Gestühls in Ehingenge dient haben. Vgl. Führer durch das Bayerische Nationalmuseum in München 1909, S. 197. — [6]) L. Schmid, Monumenta, S. 489. — [7]) Die Grafen von Toggenburg. Herausgeg. v. Hist. Ver. von St. Gallen, St. Gallen 1865. — Fr. Gule, Die Grafen von Toggenburg. Archives héraldiques Suisses, Nr. 38. — [8]) Vgl. unten S. 88ff.

DAS XV. JAHRHUNDERT

DIE FRÜHESTEN SCHWEIZER FABELTIER-TEPPICHE UND IHRE STILVERWANDTEN

Die glänzendsten Vertreter des neuen Stils sind die frühesten Schweizer Fabeltier-Teppiche. Es sind neun teilweise fragmentierte Streifen, deren stilistische und technische Übereinstimmung so überzeugend ist, daß an ihrer unmittelbaren zeitlichen und örtlichen Zusammengehörigkeit keinen Augenblick gezweifelt werden kann.

Sechs dieser Streifen, davon drei im Historischen Museum zu Basel (Taf. 27),[1]) einer in der Sammlung Fischer von der Mühll auf Schloß Wildenstein im Kanton Baselland (Taf. 28/29c),[2]) einer im Kloster Gries bei Bozen (Taf. 28/29b) und ein heute verschollenes Stück, das sich ehemals in der Sammlung Meyer-Am-Rhyn zu Luzern befand (Taf. 28/29a),[3]) zeigen in mehrfach sich wiederholenden Darstellungen auf rotem, blumenübersponnenem Grund Jünglinge und Mädchen in prunkvoll höfischer Tracht, die — das Haupt umkränzt, in den Händen Blütenzweige — an einer Leine oder Kette je ein ihnen zugewendetes, phantastisches Fabeltier führen. Auf zweien der übrigen Stücke, eines auf Schloß Wildenstein (Taf. 30/31a), eines in Gries bei Bozen (Taf. 30/31b), reiten wilde Leute auf den Fabeltieren, sie mit Blütenzweigen antreibend. Die Jünglinge und Mädchen sind hier nicht alle nach derselben Richtung orientiert, sondern durch Wendung des Kopfes oder der Gestalt zueinander geordnet. Auch tragen sie alle Falken als Symbole des Jagdvergnügens auf der Hand. Das neunte Stück endlich — auch dieses im Kloster Gries bei Bozen — (Taf. 32) zeigt ein Liebespaar in derselben höfischen Modetracht, wie sie die früher besprochenen Figuren tragen. Spruchbänder verdolmetschen dem Beschauer das Gespräch der beiden Liebenden, das bezeichnenderweise von einem Treueversprechen handelt. Der Jüngling sagt: „Nu tuo als ich dir wol getruw." Darauf das Mädchen: „min hertz von dir nut wichen sol."

Schon ein flüchtiger Vergleich der Stücke, die Ähnlichkeit aller technischen Details, der Typenzeichnung und Farbengebung, die Identität des Hintergrundrankenmusters bezeugen die Werkstattzusammengehörigkeit.

Der Versuch einer ikonographischen Erklärung der Fabeltierdarstellungen und der Nachweis ihres Zusammenhanges mit der zeitgenössischen Dichtung ist bisher nicht vorbehaltlos gelungen. Doch scheint die Auslegung der phantastischen Mischwesen als Verkörperungen psychischer Kräfte, als Symbole der Tugenden und Laster, eine Deutung, auf die wiederholt hingewiesen wurde und die auch in der literarischen Überlieferung eine Stütze findet, nicht von der Hand zu weisen.

Für die zeitliche Bestimmung der Werke besitzen wir in den dargestellten burgundischen Zeitkostümen ziemlich sichere Befestigungspunkte. Mit Hinblick darauf, daß die aus Frankreich eingeführten Moden im XV. Jahrhundert nicht überall in Deutschland gleichzeitig, sondern zumeist mit einer je nach der wachsenden Entfernung vom Entstehungszentrum zunehmenden Verspätung auftauchen, sei hier als Vergleichsbeispiel ein datiertes Werk oberrheinischer Herkunft angeführt: die Handschrift des Wilhelm von Orlens von 1419 in der Bibliothek zu Stuttgart (Cod. poet. 2), in der sich die auf den Teppichen dargestellten Moden, wie zum Beispiel die in der Taille gegürteten, vielfach gezaddelten Röcke der Jünglinge oder die am Boden schleppenden, mit langen, gezaddelten Ärmeln gezierten Kleider der Frauen in ähnlicher Form finden.[4]) Ganz ähnliche Gewandformen erscheinen auch in einer Gruppe illuminierter Handschriften aus der Werkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau, deren Entstehung zwischen 1420 und 1430 anzusetzen ist.[5]) Einige der Modetrachten, so die unterhalb der Taille gegürteten Kostüme der Jünglinge auf Tafel 27 und 28/29a, können wir bis gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts verfolgen.[6]) Andere, wie die lang herabhängenden Sackärmel, verschwinden mit dem Ende der dreißiger Jahre. Unsere Teppichgruppe dürfte somit zwischen 1420 und 1440 entstanden sein.

Für ihre Schweizer Herkunft sind zwei Momente anzuführen.

1. Die Vorgeschichte. Sämtliche Stücke stammen, soweit wir sie zurückverfolgen können, aus der Schweiz. Die Basler Streifen wurden aus dem Besitz des Geschichtsforschers Quiquerez auf Schloß Saugern bei Delsberg (Kanton Bern) erworben, der sie seinerseits bei einem Landmann der Nachbarschaft kaufte.[7]) Die Stücke auf Schloß Wildenstein in Baselland sind alter Familienbesitz.[8]) Das Werk aus der Sammlung Meyer-Am-Rhyn wurde in der

[1]) Vgl. Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums 1918, S. 38. — [2]) Für den Hinweis auf diesen wie auf den im folgenden besprochenen Teppich in Schloß Wildenstein, sowie für die Photographien der Stücke bin ich Herrn Dr. Rud. F. Burckhardt in Basel zu besonderem Danke verpflichtet. — [3]) Herr Dr. Meyer-Rahn zu Luzern, der Sohn des berühmten Sammlers, war so gütig, mich auf diesen Teppich aufmerksam zu machen. — [4]) Alwin Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh. Familienausgabe II. Bd., Fig. 301—311. — [5]) Rudolf Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. Zentralblatt für Bibliothekwesen XII, 1895, 1., 2. und 3. Heft. — Betty Kurth, Handschriften aus der Werkstatt des Diebolt Lauber in Würzburg, Frankfurt und Wien. Kunsthistorisches Jahrbuch der Zentralkommission. Wien 1914, S. 6 des Beiblattes. — [6]) Wir finden ähnliche Kostüme in den Planetenbildern der Handschrift in Kassel von 1445, dem Werk eines fränkischen Künstlers. — [7]) Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Hist. Mus. 1918, S. 38. — [8]) Ibidem.

Schweiz angekauft,[1]) und die Arbeiten in Gries befanden sich bis zum Jahre 1843 im Kloster Muri im Aargau und wurden erst bei Aufhebung dieses Klosters nach Tirol in Sicherheit gebracht.

2. Der stilistische Befund. Vor allem der enge Zusammenhang mit etwas später entstandenen, nachweislich Schweizer Arbeiten. Man vergleiche zum Beispiel das Hintergrundrankenmuster in seiner naturalistischen Bildung und doch ganz tapetenartigen Wirkung mit den Rosenranken auf dem Teppich mit den neun stärksten Helden, einer sicher schweizerischen, vermutlich in Basel entstandenen Arbeit (Taf. 70), oder die grüngestreiften, stilisierten Bodenhügel oder Erdschollen und die auf ihnen emporwachsenden Blumen, wie sie auf den Teppichen mit den reitenden wilden Leuten und mit dem Liebespaar erscheinen (Taf. 30/31, 32), mit den ganz identischen Hügeln auf dem Teppich des Petermann von Krauchthal in Thun (Taf. 37—39). Man vergleiche auch die Zeichnung der Köpfe mit den Kreisen auf den Wangen und der doppelten Kinnlinie, die Bildung der Augen und Haare, die Art der Schattierung und Farbengebung hier und dort. Und die Annahme, daß die Fabeltierteppiche in der Schweiz entstanden sind, wird kaum mehr erschüttert werden können.

Auch die Mundart der Inschrift auf dem Teppich in Gries weist auf die Entstehung im alemannischen Sprachgebiet.[2])

Endlich wird in dem Basler Inventar des Jakob Fröwler von 1414 eine Anzahl von Heidenschwerkgutschen- und Banktüchern „mit tieren" aufgezählt, darunter „ein nuw bangktuch mit knaben und tieren".[3]) Es ist mit Hinblick auf die Flüchtigkeit solcher Inventarnotizen wohl möglich, daß es sich hier um etwas früher entstandene Werke in der Art unserer Fabeltierteppiche handelt, eine Voraussetzung, durch die sogar ein Anzeichen für die Entstehung der ganzen Gruppe in Basel selbst gewonnen wäre.[4])

Stilistisch bedeuten diese frühen Schweizer Bildwirkereien ein Abzweigen von den Wegen der gleichzeitigen Malerei. Sie sind in einer Zeit entstanden, in der allerorts im Norden — in Miniaturen, Wandgemälden und Tafelbildern — das Streben nach einer neuen, eindringlicheren Naturtreue, das Interesse an perspektivischen Problemen auftaucht, in einer Zeit, in der die ersten Versuche sich regten, ein der Wirklichkeit abgelauschtes Raumbild zu schaffen — ich erinnere an Konrad Witz — und jedes Einzelding in objektiver Sachlichkeit mit der Summe seiner sichtbaren Eigenschaften zu schildern.

Naturalistische Einzelheiten sind auch auf den Teppichen vorhanden: die der Wirklichkeit nachgebildeten Modetrachten, die Zeichnung der Figuren oder die Bildung der Blumenranken und Vögel. Aber sie sind nur nebenbei verwendet, sie liegen nicht in der Hauptrichtungslinie der Entwicklung, die hier auf eine durch kräftige Farbtöne unterstützte, der textilen Struktur angepaßte dekorative Wirkung eingestellt ist. Die naturalistischen Blumenranken auf schwarzblauem Grund sind ganz unnaturalistisch verwendet. Sie täuschen keinen Blumengarten, keine Laube oder Hecke vor, sondern vertreten die Stelle des Tapetenhintergrundes. Die gestreiften Erdschollen, auf denen ganz individuell charakterisierte, kleine Tiere sich tummeln, machen in ihrer strengen Stilisierung den Eindruck ornamentaler Gebilde. Ganz unwirklich ist auch die Kolorierung der Fabeltiere, die in leuchtend roten und blauen Farbtönen gewirkt sind. Und die gleichförmige, nach einer Richtung orientierte, flächenhafte Reihung der Figuren und Tiere[5]) zeigt ganz besonders die Abkehr von den Zielen der Malerei und den bewußten Versuch, durch Einfühlung in die Erfordernisse und Wirkungsmöglichkeiten der textilen Materie einen dem Wandbespannungszweck adäquaten dekorativen Stil zu schaffen.

VIER TEPPICHSTREIFEN AUS DEM KLOSTER GNADENTAL IN BASEL

Ein ähnliches Gemenge von flächenhaft dekorativen Elementen und Realismus des Figürlichen eignet zwei anderen Gruppen von Bildwirkereien, die, zwischen 1410 und 1460 entstanden, sich durch Gemeinsamkeiten verschiedener Art als Erzeugnisse eines Kulturzentrums ausweisen. Zu der ersten Gruppe gehören vier Streifen mit Szenen aus dem Leben der Jungfrau, die vermutlich im Kloster Gnadental zu Basel gewirkt wurden.

[1]) Burckhardt betont auch (a. a. O., S. 35), daß Herr Meyer-Am-Rhyn fast ausschließlich schweizerische Altertümer erworben hat. Auch ist das Stück in dem Katalog der Genfer Ausstellung von 1896 unter Nr. 3665 beschrieben und ausdrücklich als aus dem Benediktiner-Nonnenkloster Hermetschwyl im Aargau stammend bezeichnet. — [2]) Z. B. min, wichen. — [3]) Quellenanhang Nr. 14. — [4]) Die Teppiche stehen im Stil auch dem gemalten Kartenspiel zu Stuttgart und dem gestochenen des Spielkartenmeisters nahe, doch sind sie ohne Zweifel, wie schon die Form einzelner Kostüme erweist, früher entstanden als diese. Die Übereinstimmungen in der Auffassung und Haltung der Figuren, in den Trachten und Typen, in der Gewandbehandlung zeugen jedenfalls für die Richtigkeit der von Geisberg vorgeschlagenen Lokalisierung der Spielkarten auf den Oberrhein. Vgl. Max Geisberg, Das Kartenspiel der kgl. Staats- und Altertümersammlung in Stuttgart. Straßburg 1910, St. z. d. Kg. Heft 132. — [5]) Diese bilden aber nicht wie in der Weberei ein völlig identisches, sich wiederholendes Muster, sondern sie sind in vielen Einzelheiten, vor allem aber in Schattierung und Farben voneinander verschieden, ein Umstand, der beweist, daß die Farbengebung nicht sklavisch an den Karton gebunden war, sondern dem Ermessen des wohl auch künstlerisch geschulten Wirkers überlassen blieb.

Zwei davon, einer im Kunstgewerbe-Museum zu Köln mit dem Tod der Jungfrau im Hause des Johannes, der ihr die heilige Kommunion erteilt (Taf. 33), der andere in der Sammlung des Fürsten Fürstenberg auf Schloß Heiligenberg bei Überlingen mit drei anschließenden Szenen der Legende, die die Ankunft der aus ihren Missionsstationen durch die Luft entführten Apostel im Hause des Johannes, Marias Bestattung und Gürtelweihe schildern (Taf. 34), gehören in Stil und Stoff unmittelbar zusammen und haben — beide sind fragmentiert — wohl einst ein Ganzes gebildet.

Die Bilder illustrieren mit seltener Ausführlichkeit die alte Legende „De transitu Mariae virginis",[1]) die uns auch in mehreren deutschen Bearbeitungen des Mittelalters überliefert ist. Unter diesen ist Konrad von Heimesfurts am Anfang des XIII. Jahrhunderts entstandenes Gedicht: „Von unserer frouven hinvart" die berühmteste.[2])

Im vorliegenden Falle ist es sogar möglich, die unmittelbare literarische Vorlage der Teppichbilder mit ziemlicher Sicherheit festzustellen. Im Benediktinerstift Seitenstetten in Niederösterreich wird das Bruchstück einer Papierhandschrift verwahrt, die ebenfalls die Himmelfahrt Mariä zum Gegenstand hat.[3]) Von der Dichtung ist zwar nur ein kleines Fragment erhalten, doch umfaßt es gerade die Beschreibung jener auf dem Heiligenberger Teppich dargestellten Szene, in der die Apostel aus ihren Missionsstationen von Engelshänden durch die Wolken vor das Haus des Johannes getragen werden, wo Maria dem Tode nahe ist. Es ist eine Szene, für deren bildliche Darstellung ich in der deutschen Kunst kein zweites Beispiel zu nennen vermag.[4]) Johannes tritt den Ankommenden — wie es auch die Dichtung erzählt[5]) — an der Schwelle seines Hauses entgegen und begrüßt sie. Auf dem Teppich verdolmetscht uns ein Spruchband seine Worte:

„willkomen mussend ir alle sin
ir bruder und ir herren min."

Dieser Vers nun findet sich in dem Handschriftenbruchstück in Seitenstetten in ganz ähnlicher Form. Dort heißt es:

„got muzzt all willkomen sein
prueder und hrn mein."

Fügen wir noch hinzu, daß Schönbach, der die in bayerisch-österreichischer Orthographie geschriebene Handschrift in Seitenstetten entdeckte, aus der Form der Reime festzustellen vermochte, daß das dem Schreiber vorliegende Original in alemannischer Mundart verfaßt war, so dürfen wir wohl annehmen, daß eine Abschrift dieser alemannischen Originaldichtung unserem Künstler bei seiner Darstellung zur Hand war. Damit ist der seltene Beweis für die unmittelbare Benutzung einer bestimmten literarischen Vorlage erbracht, der nicht allein der gegenständliche Inhalt, sondern auch die Textworte entlehnt wurden.

Derselben Werkstatt wie der Tod der Maria entstammt ein Stück mit der Anbetung der Könige in Kölner Privatbesitz (Taf. 36a) und ein Fragment mit der Flucht nach Ägypten (Taf. 35), das vor einigen Jahren im Pariser Kunsthandel auftauchte. Die Typen der Figuren, die Zeichnung der Gesichter und Haare — man vergleiche zum Beispiel den heiligen Johannes auf dem Stück im Kölner Kunstgewerbe-Museum mit dem heiligen Mauritius auf der Anbetung der Könige oder Köpfe und Gestalten der fliegenden Engel —, die Bildung der Heiligenscheine mit wellig gezackter Glorie, die Faltenbehandlung mit geschwungenen Säumen und kräftig abgesetzten Farbstreifen — dies letztere Eigentümlichkeiten, die wir schon bei dem Wappenteppich in München hervorgehoben haben — stimmen bei allen vier Stücken ebenso überein, wie die Form des den ganzen Hintergrund tapetenartig überziehenden Rankenmusters, die ornamentale Behandlung des grüngestreiften Rasenplans oder die Gestaltung der krausen Wolkenbänder, die auf den Teppichen mit der Flucht nach Ägypten und der Anbetung der Könige in mehreren Streifen übereinander den oberen Bildrand abschließen.

Die welligen, am Boden fortflutenden Faltenzüge, die unsichere Haltung der Figuren, die Typen, vor allem aber die Modetracht des heiligen Mauritius und des zu äußerst rechts stehenden jungen Königs auf der Anbetung in Köln — die langen, geschlitzten Mäntel und die offenen, tief herabhängenden Ärmel, die in Frankreich schon um das Jahr 1400 nachweisbar sind, erscheinen in Deutschland im ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts zum Beispiel

[1]) Vgl. über den Ursprung und die Entwicklung der Legende Ernst Lucius, Die Anfänge des Heiligenkults und der christlichen Kirche. Herausgegeben von Gustav Aurich, Tübingen 1904. S. 544 ff., und Josef Clauss, Der Pfaffenweiler Marien-Teppich des XV. Jahrhunderts auf Schloß Heiligenberg. Freiburger Diözesan-Archiv, 49. Bd. (1921), S. 123 ff. — [2]) Paul Piper, Die geistliche Dichtung des Mittelalters, Berlin und Stuttgart, s. a. I. Bd. — Kramam, Über Konrad von Heimesfurts Sprache und Verskunst. Seine Himmelfahrt Mariä und ihr Verhältnis zu ihrer Quelle. Straßburg, Trübner (Diss. 1880). — Fr. Pfeiffer, Mariä Himmelfahrt von Konrad von Heimesfurt. Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. VIII. — E. F. Rosmann in Bärs Bücherfreund 1919, S. 217 ff. — [3]) Ant. Schoenbach, Marien Himmelfahrt. Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literatur. Herausgegeben von Herrig. Bd. 53, Jahrg. XXIX, 1874, S. 121. — [4]) Die zweite Szene auf dem Heiligenberger Teppich deutet Clauss als die leibliche Auferweckung Marias vor ihrer Himmelfahrt. Ich kann dieser Deutung nicht beistimmen. Ich halte die Szene für die Bestattung, für die ja vor allem die Anwesenheit der Apostel und deren Beten spricht. — [5]) „in der weil do gieng heraus / sannd Johannes vor dem haws / do er die junger all ersach / er emphieng sey und sprach:"

in der Handschrift des Jacobus de Cessolis von 1407 in der Münchner Staatsbibliothek[1]) — weisen die Entstehung der vier Teppichstreifen mit ziemlicher Bestimmtheit in das erste Viertel des XV. Jahrhunderts.

Auf dem Teppich in Heiligenberg kniet als Stifterin eine Nonne in Klarissennonnentracht mit einem Spruchband „Gnadedal". Clauss hat in seiner scharfsinnigen Untersuchung nachgewiesen, daß der Teppich aus dem Frauenkloster Gnadental oder St. Paul zu Basel stammen muß. Denn die Äbtissin dieses Klosters „Anna Peyerin", die nach der Aufhebung des Klosters durch den Basler Magistrat (1529) nach Freiburg i. Br. zog und hier bei ihren Ordensgenossinnen in St. Clara Aufnahme fand, brachte, wie aus alten Aufzeichnungen des Freiburger Klarissenklosters hervorgeht, auch Kunstschätze aus Basel mit, darunter „schöne haidische für altärthücher".[2]) Nach der Aufhebung des Freiburger Klarissenklosters im Jahre 1782 mag der Teppich in die Kirche zu Pfaffenweiler gekommen sein, aus der ihn Fürst Fürstenberg erwarb. Auch das Fragment in Köln tauchte am Oberrhein auf.[3])

So liegt es nahe, anzunehmen, daß der Heiligenberger Teppich und mit ihm die besprochene Gruppe im Kloster Gnadental zu Basel entstanden ist. Für die Entstehung am Oberrhein spricht auch die alemannische Mundart der Inschriften. Während vielfältige stilistische und technische Beziehungen der vier Teppichstreifen zu anderen unzweifelhaft Schweizer Arbeiten die gewonnenen historischen Belege auch stilgeschichtlich festigen.

DIE TEPPICHE DES PETERMANN VON KRAUCHTHAL UND IHRE GRUPPE

Zum Vergleich sind zwei Teppiche einer zweiten Gruppe heranzuziehen, die, wie den eingewirkten Allianzwappen zu entnehmen, von Petermann von Krauchthal, dem Schultheißen von Thun und Bern, und seiner Gemahlin Anna von Felschen gestiftet wurden. Das ältere der beiden Werke, ein Teppichstreifen mit dem Noli me tangere und zwei Engeln (Taf. 36b), befindet sich in der Sammlung Pringsheim in München, das jüngere künstlerisch bedeutendere, ein Antependium mit der Jungfrau und Heiligen (Taf. 37—39), im Museum zu Thun.

Man vergleiche die Kopftypen, die Bildung der Heiligenscheine, die Gewand- und Faltenbehandlung auf dem Noli-me-tangere-Teppich mit den früher besprochenen Bildwirkereien. Auch auf dem Münchner Stück bildet ein wellig gezacktes, blaurotes Wolkenband den oberen Abschluß und der Bodenstreifen zeigt ganz ähnliche, vertikal gestreifte, mit Blumen bestandene Grashügel. Das Hintergrundrankenmuster ist wohl komplizierter und mit naturalistischen Motiven ausgestattet — wie die großen Glockenblumen zeigen —, aber mehrfach finden sich auch hier Bildungen, die den ornamentalen gelappten Ranken der Marien-Teppiche unmittelbar ähnlich sind, zum Beispiel über dem linken Wappen oder zwischen der Gestalt der Magdalena und dem Engel.

Ein ganz ähnliches Rankenmuster bildet — hier wieder verbunden mit den großen Glockenblumen — auch den rechtsseitigen Abschluß des Antependiums in Thun.[4]) Farbengebung und Faltenbehandlung, die Zeichnung der Haare und Heiligenscheine, der stilisierte Rasengrund tragen auch hier die für unsere Gruppe als charakteristisch erkannten Merkmale. Doch ist auf diesem Stück die Zeichnung klarer in der Form, die Figuren sind ausdrucksvoller und individueller; man beachte zum Beispiel die ganz naturalistischen Köpfe Johannes des Täufers und des heiligen Antonius. Ein von Säulen getragenes Mauerwerk mit einer unklar verkürzten Kassettendecke bildet den tektonischen Rahmen für die Komposition, in deren Mitte zwischen den Halbfiguren zweier betender Engel unter der stenographischen Bildformel einer Kirche, die aus einem krabbenbesetzten Eselsrückenbogen, Säulenfragmenten und der Andeutung eines Gewölbes besteht, der innige Verband der Madonna mit dem Kind in der Strahlenglorie dargestellt ist. Die Komposition als Ganzes, die an den Aufbau eines gotischen Altarwerkes erinnert, ist eine vereinzelte Erscheinung in der Geschichte der deutschen Bildwirkkunst.

Einen Fingerzeig für die Entstehungszeit der beiden Stücke gewinnen wir aus den dargelegten Stileigentümlichkeiten und den Daten der Allianz. Petermann von Krauchthal, der einer angesehenen und reich begüterten Berner Familie entstammte,[5]) wurde 1396 Schultheiß von Thun, war 1407 bis 1417 Schultheiß von Bern und starb 1425, nachdem er in seinem Testament Spitäler und Klöster der Umgebung reich bedacht hatte. Seine Gattin Anna von Felschen, Tochter und Erbin des reichen Werner von Felschen in Thun, die ihrem Manne ausgedehnten Landbesitz in die Ehe gebracht hatte, starb als reiche, kinderlose Witwe erst um das Jahr 1459.[6])

[1]) Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh. Familienausgabe. I. Bd., Taf. XXIV, XXV. — [2]) Vgl. Quellenanhang Nr. 18 (34). Clauss, in Freiburger Diözesan-Archiv, 49. Bd. (1921). — [3]) Katalog der Sammlung Ritleng, Straßburg. — [4]) Zu vergleichen ist auch die Form der Ranken zu Seiten Johannes des Täufers. — [5]) Er war der Sohn des bernischen Schultheißen Peter von Krauchthal und seiner Gattin Anna von Lindenach, hatte reiche Besitzungen in Bümplitz, Konolfingen, Gurzelen etc. geerbt und gewann durch ein Vermächtnis viele Güter in der Gegend von Thun und anderwärts. Vgl. darüber Stammler, Die Teppiche des Historischen Museums zu Thun, S. 17f. — [6]) Auch sie beschenkte in ihrem Testament von 1459 Gotteshäuser und Stiftungen. Vgl. Stammler, Die Teppiche im Historischen Museum von Thun, S. 18. — Stettler, Genealogie, Msc. der Bernischen Stadtbibliothek, III., 85, VI., 133.

Gestattet der Stil des Stückes der Sammlung Pringsheim noch eine Entstehung zu Lebzeiten des Petermann von Krauchthal, also in den Jahren 1420 bis 1425 anzunehmen, so dürfte das vorgeschrittenere Antependium zu Thun wohl erst nach seinem Tode, vermutlich in der Zeit zwischen 1425 bis 1440 — als äußerstes Datum ante käme das Todesjahr der Witwe 1459 in Betracht —, als fromme Erinnerungsstiftung seiner Gattin entstanden sein. Der noch aus der Periode der Zaddeltracht stammende Waffenrock des heiligen Mauritius bestätigt diese Datierung ebenso wie die weichfließende Faltenform, die den um die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland einsetzenden niederländischen Einfluß noch vermissen läßt.

Die Erzeugung der beiden Werke in der Schweiz ist zwar nicht ausdrücklich überliefert, kann aber nicht zweifelhaft sein. Für diese Bestimmung spricht sowohl die Heimat der Stifter wie die Herkunft des Thuner Antependiums aus altem Schweizer Kirchengut. Es stammt wie der Medaillon-Teppich aus der Leutkirche in Thun und trägt wie dieser das Bild des hier verehrten Kirchenpatrons Mauritius.

* * *

In loserem Zusammenhang mit der besprochenen Gruppe steht ein Teppich aus der Sammlung Kuppelmayr, den ich vor einigen Jahren bei A. S. Drey in München untersuchen konnte.[1]) Er befindet sich gegenwärtig in der Sammlung P. W. French & Co. zu New York. Das bunte, farbig bewegte Stück trägt Darstellungen der Verkündigung und zweier Heiliger (Taf. 40). In ähnlichen Formen kehrt das rot-blaue Wolkenband, die wellige Glorie in den Heiligenscheinen, das ornamentale Rankenmuster — man vergleiche es auch mit dem Blütenmuster des Noli-me-tangere-Teppichs bei Pringsheim (Taf. 36b) — und die Art des breitstreifigen Farbenauftrags wieder. Die Verschiedenheiten in der Typenzeichnung weisen auf eine andere Werkstatt und Künstlerhand.

* * *

Endlich möchte ich der Gruppe der Krauchthal-Teppiche noch eine Serie von Stücken zuweisen, die dem weltlichen Bilderkreis angehören. Es sind vor allem einige in ihrer symbolischen Bedeutung noch unerklärte Fabeltier-Teppiche, wie sie fast in allen oberrheinischen Gruppen wiederkehren, daneben solche mit wilden Leuten, jungen Mädchen mit Tieren und so weiter. Der geistige Zusammenhang dieser Stücke untereinander, ihre Bindung in der Mentalität der Zeit bezeugen die hier mehrfach erscheinenden Spruchbänder, die übereinstimmend die hoffnungslose Klage über Undank und Untreue der Welt anstimmen: „Die welt git bössen lon, die welt ist wntrwen fol".

Ein Teppichstreifen der erwähnten Art mit gegenständigen Tieren — Greif, Einhorn, Löwe und Hirsch — befindet sich in den Sammlungen der Wartburg (Taf. 47a). Man beachte das Wolkenband, das Rankenmuster, die Bildung des Bodens. Die ornamentale Stilisierung der Bäume, die ganz identisch auf dem Stück mit der Flucht nach Ägypten erscheint (Taf. 35), ist auch ein bezeichnendes Merkmal der elsässischen Gruppe der Minneburg-Teppiche.[2]) Wie ja alle oberrheinischen Gruppen untereinander nahe Berührungspunkte, ja eine oft kaum unterscheidbare Kongruenz der Stilmerkmale aufweisen.

Ein anderes den besprochenen Werken verwandtes Stück befindet sich im Rathaus zu Villingen (Taf. 41/42a). Es ist ein schmaler Streifen, in fünf quadratische Felder geteilt. Dreimal erscheint die nach demselben Karton gewirkte, wenn auch in Detail und Farben veränderte Darstellung einer bekränzten, höfisch gekleideten Jungfrau mit einem Löwen. In einem Spruchband kündigt sie ihre Abkehr von der Welt an und ihre Zuflucht bei dem Löwen, der hier — als wildes Tier und Sinnbild der Kraft — wohl die Natur symbolisiert. „Ich wil die velt lon / und wil mich zuo dem lǒwen hon."

Rechts von diesen Darstellungen eine ähnliche Jungfrau mit zwei Kindern in einem abgeholzten Wald, links ein Mädchen, die Blumen in der Hand trägt, vor einem Hirsch, der ihr gezähmt zuzulaufen scheint. Der Sinn auch dieser zwei Darstellungen scheint sich mit der geistigen Tendenz der erstbesprochenen zu decken. Die Grundformel von der Rückkehr zur Natur erscheint in mannigfacher symbolischer Verkleidung noch in vielen anderen Bildwirkdarstellungen des XV. Jahrhunderts. Da aber der Löwe, dessen sinnbildliche Bedeutung im Mittelalter eine vielfältige war, auch das Gute — die Unschuld[3]) —, der Hirsch die christliche Seele symbolisiert, muß man hier auch an die auf die Weltflucht folgende Einkehr im Glauben denken.

In allen stilistischen und technischen Merkmalen, in Farben- und Formengebung tritt dieser Wandbehang in engen Konnex mit unserer Gruppe. Die langen Hängeärmel und die Zaddeltracht weisen auf eine Entstehung vor den vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts. Stilistische Beziehungen zum Meister des Stuttgarter Kartenspiels sind auch hier vorhanden. Man vergleiche nur die Jungfrau mit dem Hirsch mit der wohl etwas später nach einem älteren Vorbild kopierten „Hirsch-Oberhofdame".[4])

[1]) Katalog der Sammlung Kuppelmayr, München 1896. — [2]) Vgl. unten S. 126 ff. — [3]) In italienischen Handschriften ist er das symbolische Tier der Innocentia. Vgl. Francesco Egidi, Le Miniature dei Codici Barberiniani dei „Documenti d'amore". L'Arte V. (1902), p. 82. — [4]) Max. Geisberg, Das Kartenspiel der kgl. Staats- und Altertümersammlung zu Stuttgart. Straßburg 1910. St. z. d. Kg. Heft 132, Taf. 48.

Eine ganz ähnliche Figur mit Blumen und einem Kind erscheint auf einem stilistisch zugehörigen, stark restaurierten Kissenbezug[1]) des Hamburger Kunstgewerbemuseums (Taf. 41/42b).

Dem Villinger Streifen unmittelbar nahe steht auch ein Stück im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich, das in Luzern erworben wurde (Taf. 41/42c). Dargestellt ist eine bekränzte Jungfrau im Modekostüm, die auf einen Hollunderbaum[2]) gehängte Liebesknoten herabnimmt und aufgelöst zu Boden wirft. Das Spruchband sagt: „Mit dim willen." Auch hier ist wohl eine symbolische Klage um enttäuschte Liebe, gebrochene Treue zu erkennen.

Etwas später, wohl erst nach der Jahrhundertmitte ist ein Fragment entstanden, das sich in der Sammlung Vischer-Von der Mühll auf Schloß Wildenstein in Baselland befindet und das eine Jungfrau zeigt, die ein bekröntes, löwenähnliches Fabeltier an der Kette führt (Taf. 43).[3]) Die knappe Stilisierung, die verwandten Ornamentmotive bezeugen die fortwirkende Tradition der besprochenen Gruppe.

Das wohl auch kurz nach der Jahrhundertmitte entstandene, vortreffliche Rücklaken mit wilden Leuten und Fabeltieren, das aus Schloß Straßburg in Kärnten in das Museum zu Klagenfurt gelangte (Taf. 44—46), ist ebenfalls den besprochenen Arbeiten anzufügen. Hier vereinigt sich die strenge Eigenart des Stilgefühls, die flächige Gebundenheit, mit der Leuchtkraft der Farben und der Feinheit der Textur zu einem Kunstwerk von erlesenem Reiz. Wilde Leute führen phantastische Mischwesen, ganz ähnlich jenen, die wir auf der ersten Gruppe der Schweizer Fabeltier-Teppiche von höfischen Gestalten geleitet sahen. Die nahen stilistischen Zusammenhänge zwischen den Gruppen bezeugt schon ein flüchtiger Vergleich (Taf. 27—29 mit Taf. 44—46).

Die ikonographische Deutung stößt hier jedoch auf Schwierigkeiten. Die bisherigen Erklärungen sind wenig befriedigend. Weder ist hier der Kampf des Menschen mit den Lastern,[4]) noch die Vertreibung des Bösen zu erkennen.[5]) Auch Ilgs Annahme,[6]) daß die ersten drei Tiere personifizierte Laster darstellen, die mit Geißeln fortgetrieben werden, das Einhorn aber als Sinnbild der Keuschheit, als Zuflucht der Tugendhaften ihnen gegenübergestellt ist, scheint mir durch den Inhalt der Inschriften durchaus widerlegt zu sein.

Jeder der Waldmänner sagt sein Sprüchlein auf:

Der 1. „disse tierlin will ich triben
und will on die welt beliben."
Der 2. „das han ich wol empfhunden
zu disen dierlin han ich mich v̄bn̄den."
Der 3. „mit disen dierlin sun wier uns began
die welt git bo̊ssen lon."
Der 4. „die welt ist wntrwen fol
mit dissen dierlin ist uns wol."

Daß die Verse sich nicht auf das Einhorn allein, sondern auf alle Tiere beziehen, geht sowohl aus der Verteilung der Spruchbänder als aus dem konsequent verwendeten Plural hervor.

Mir scheint es sich in der Darstellung dieses Teppichs um den Ausdruck einer ähnlichen, in der Disposition des späteren Mittelalters begründeten geistigen Bewegung zu handeln, wie bei dem Teppich in Villingen. Der durch die Enttäuschung über Undank und Untreue der Welt umschriebene Pessimismus löste die unklare Sehnsucht nach Einsamkeit und Weltflucht aus. Dem von den Genüssen der Weltlust und Liebe — die im ganzen Bildfeld verstreuten Liebesknoten weisen auf das Gebiet erotischer Symbolik[7]) — gesättigten Menschen erschien das ungebundene Waldleben als erstrebenswertes Ziel. Und dieses Naturideal verkörperte sich dem Kulturgefühl der höfischen und bürgerlichen Gesellschaft des späteren Mittelalters ebenso in der auch literarisch verbreiteten Gestalt des wilden Mannes, wie in der noch ungeklärten allegorischen Bedeutung der phantastischen Bestien.[8])

Der Straßburger Teppich fügt sich auf Grund seiner Stilmerkmale — man beachte Rankenmuster, Typen und Farbtöne — ohne Widerstand in den Rahmen unserer Gruppe. Auch die alemannische Mundart der Inschriften weist auf oberrheinische Herkunft.[9]) Was die Auffindung in dem bischöflichen Schloß Straßburg in Kärnten

[1]) Die Inschrift des Spruchbandes wurde bei der Restaurierung bis zur Unleserlichkeit verstümmelt. — [2]) Der Hollunderbaum galt dem späteren Mittelalter als Symbol der Treue. — [3]) Die Kenntnis und Photographie auch dieses Stückes verdanke ich der Freundlichkeit Dr. Rud. F. Burckhardts in Basel. — [4]) F. G. Hann, Das Einhorn und seine Darstellung in der mittelalterlichen Kunst Kärnthens. Carinthia I. 89 (1899), S. 86. — [5]) G. von Ankershofen, Symbolische Darstellungen des gewirkten Teppichs im Schlosse Straßburg. Mitt. d. Zentral-Kommission 1860. V., S. 272. — [6]) Albert Ilg, Ein altdeutscher Wandteppich von Schloß Straßburg in Kärnthen. Mitt. d. Zentral-Kommission, 1872. XVII. Bd., S. 40 ff. — [7]) Die gotischen Minuskeln, die im Bildhintergrund verteilt sind, ergeben keinen brauchbaren Sinn. In der Reihenfolge von links nach rechts bilden sie das Wort „tubareng". — [8]) Der von Ilg erwähnte Hinweis auf die in Volkssage und Dichtung verr breitete Vorstellung, daß die wilden Männer wilde Tiere hüten, gibt uns für die Deutung keinen Stützpunkt, hängt aber wohl mit dem Inhalt unsere-Darstellung zusammen. Vgl. Albert Ilg, In Betreff des Straßburger Wandteppichs. Mitt. d. Zentral-Kommission 1873, S. 333. — [9]) Schmitz, (Bildteppiche S. 78) lokalisiert den Behang mit Hinblick auf seinen gegenwärtigen Aufenthaltsort ohne annehmbare Begründung auf die von ihm konstruierte Gruppe: Südostdeutschland. Vgl. über diese Konstruktion meine Ausführungen S. 124.

betrifft, so sei z. B. auf die nahen Beziehungen zwischen dem Kloster St. Blasien im Schwarzwald und dem Kärntner Kloster St. Paul im Lavanttal verwiesen, in welch letzterem noch heute die Schätze des 1806 aufgehobenen Schwarzwaldklosters erhalten sind.[1])

Das letzte Stück, das sich durch ein analoges Hintergrunds-Rankenmuster als zugehörig zu unserer Gruppe erweist, ist ein Behang mit drei allegorischen Vögeln im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 47b). Zwischen den Ranken erscheinen zarte Sternblümchen eingestreut, wie sie ganz ähnlich auf den Marien-Teppichen in Heiligenberg und in Köln (Tafn. 33, 34), auf dem Krauchthal-Teppich bei Pringsheim (Taf. 36b) und auf anderen Werken der beiden Gruppen zu finden sind. Die greifenköpfigen Vögel selbst, deren symbolische Deutung bisher vergeblich versucht wurde,[2]) sind mit den Tieren des Wartburg-Teppichs (Taf. 47a) zu vergleichen; sie knüpfen aber durch Details ihrer Gestaltung auch stilistische Fäden mit der ersten Gruppe der Schweizer Fabeltier-Teppiche. In den technischen Einzelheiten, der Feinheit der Textur und Farbenabtönung, in der ausdrucksvollen Klarheit der Zeichnung erhebt sich dieses Stück über das Niveau der besprochenen Arbeiten und bildet den Übergang zu der späteren Gruppe der Schweizer Fabeltier- und Wildleute-Teppiche.

* * *

Die eben besprochenen Werke schließen sich teils in engerem, teils in loserem Verbande zu nahe verwandten Gruppen zusammen. Und zwar nicht nur auf Grund einzelner Details, die wie das Rankenmuster oder die gestreiften Bodenhügel in ähnlicher Form auch in andern Gruppen und Schulen wiederkehren, sondern auf Grund ihres technischen und stilistischen Merkmalkomplexes.

Es kann freilich nicht von einer Identität des entwerfenden Künstlers gesprochen werden; eine solche ist bestenfalls für die vier frühen Marien-Teppiche aus Kloster Gnadental anzunehmen. Auch die Entstehung in ein und derselben Werkstatt ist mehr als zweifelhaft. Doch deuten die Übereinstimmungen und Zusammenhänge auf eine territoriale Gemeinsamkeit der Herkunft, auf eine unter ähnlichen Voraussetzungen schaffende Schule.

Im allgemeinen Entwicklungsbild ist, wie schon angedeutet, auch diese Gruppe Vertreter jener Phase, die durch den Dualismus zwischen naturalistischer Beobachtung und dekorativer Stilisierung, zwischen isolierender Durchbildung der Einzelfigur und bewußter Ausschaltung aller Raum- und Landschaftsprobleme den Höhepunkt des flächenbetonenden Stils der deutschen Bildwirkkunst einleitet.

DER TEPPICH MIT DEM EINZUG DER JUNGFRAU VON ORLÉANS IN CHINON UND SEINE VERWANDTEN

Vor Besprechung der wichtigsten Gruppen aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts sei noch auf einige frühere Werke verwiesen, die durch Übereinstimmungen charakteristischer Einzelheiten sich zu engerer Gemeinschaft zusammenordnen. Den Stützpunkt für Datierung und Bestimmung bildet hier der künstlerisch wie gegenständlich gleich bemerkenswerte Behang mit dem Einzug der Jungfrau von Orléans in Chinon (Taf. 48).[3])

Das Werk, das gegenwärtig im Museum zu Orléans verwahrt wird, wurde durch den Marquis D'Azeglio in Luzern gefunden[4]) und zeigt in Stil und Technik die engsten Beziehungen zu andern Schweizer Arbeiten, insbesondere zu den besprochenen frühen Fabeltier-Teppichen. Man vergleiche nur das Hintergrundsrankenmuster oder die Gestalt des Dauphin mit dem Jüngling auf dem Minneteppich aus Muri (Taf. 32). Auch die Inschrift weist Eigentümlichkeiten alemannischer Mundart auf.

Die Entstehungszeit dürfte kurz nach dem Datum des dargestellten Ereignisses — also zwischen 1430 und 1440 — anzusetzen sein, eine Zeit, für die neben stilistischen Indizien die Form der Rüstungen und die Sackärmeltracht des Dauphins bezeichnend ist.

Durch zwei Eigentümlichkeiten unterscheidet sich dieses Stück von den bisher besprochenen. Erstens durch die Struktur des blumenbestandenen Bodens, die von den früher beobachteten Bodendarstellungen abweicht. Zweitens durch den Versuch einer Andeutung der Räumlichkeit, der Landschaft. Zwar ist die vom Gegenstand der Darstellung vorgeschriebene Stadt zu der summarischen Ansicht eines mangelhaft verkürzten Burgbaues mit Wallgraben und Zugbrücke abgekürzt, aber das Prinzip der Ausbreitung in einer einzigen Flächenschichte ist hier durchbrochen — auch die hintereinander gestaffelten Reiter weichen von der flächenhaften Reihung der Figuren

[1]) F. X. Kraus, Die Schätze St. Blasiens in der Abtei St. Paul in Kärnten. Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins, 43. Bd. (1889), S. 46. — [2]) 12. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums. 1903. — [3]) Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France. 1858, p. 130. — Marius Sepet, Histoire de Jeanne d'Arc. Paris 1907, Taf. 7. — Anatole France, Vie de Jeanne d'Arc. Tome IV. Paris 1910, facs. en couleurs, p. 218. — [4]) Organ für christliche Kunst VIII. (1858), S. 276.

ab, wie wir sie auf den andern Stücken beobachten konnten —, und die Einführung der dritten Dimension in den Teppich erscheint angebahnt. Wir haben es hier vermutlich — vorausgesetzt, daß der Teppich ein Schweizer Produkt ist — mit dem vereinzelten Einfluß früher elsässischer Arbeiten zu tun, auf denen bewehrte Burgen ganz ähnlicher Bildung häufig erscheinen.[1])

Derselben Werkstatt möchte ich noch einen Behang mit wilden Leuten und Fabeltieren im Museum zu Zürich zuschreiben (Taf. 49a). Er teilt zwar die letztgeschilderte Besonderheit nicht mit dem Teppich in Orléans, zeigt jedoch dieselbe Bodenbehandlung wie dieser. Es finden sich dieselben reich mit gegenständigen Stengeln und Blüten besetzten Blumenstauden, zwischen denen sich kleine Tiere tummeln; die Gruppe eines von einem Hunde verfolgten, den Kopf zurückwendenden Tieres erscheint hier in mehrfacher Wiederholung.

Der Teppich befand sich früher in der Sammlung zu Sigmaringen,[2]) einer fast ausschließlich aus oberrheinischen Bildwirkereien bestehenden Teppichsammlung. Die Kompositionsart, die Bildung der Fabeltiere und wilden Leute, der allegorische Gehalt verbinden ihn eng mit den früher besprochenen Schweizer Gruppen.

Eine nach demselben Karton gewirkte, in vielen Einzelheiten veränderte spätere Wiederholung[3]) befand sich früher im Kloster im Bruch zu Luzern, gelangte dann in die Sammlung Abt, aus der sie Dr. Figdor in Wien erwarb (Taf. 49b).[4])

Somit stützt sich die Annahme der Schweizer Herkunft auch bei dieser kleinen Gruppe auf mannigfache Indizien.

* * *

Um gut ein Jahrzehnt später entstanden als der Teppich mit der Jungfrau von Orléans, aber stilistisch in deutlichem Konnex mit diesem steht ein kleiner Behang der Sammlung Iklé in St. Gallen mit Simson und Dalila (Taf. 50). Auch hier der unsichere Versuch einer Raumvertiefung, auch hier Fragmente von zinnenbekrönten Architekturen mit der Figur eines Jünglings. Man vergleiche die breitstreifigen Gräser am Fuße der Umwallung hier und dort oder Haltung und Typus des über die Brücke schreitenden Jünglings mit der Figur des Dauphins.

Endlich scheint auch das Rücklaken auf der Wartburg mit Szenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth (Taf. 51, 52) der besprochenen Gruppe nahezustehen. Gibt auch hier die raumlose Gedrängtheit der Figuren dem Gesamteindruck ein anderes Gepräge, so wird doch der Zusammenhang mit dem Teppich der Sammlung Iklé durch viele Einzelzüge bezeugt. Auch hier erscheinen wie auf diesem abrupte Architekturrudimente mit Zinnen, runden Erkertürmchen und Schindeldächern. Ähnlich sind die Gesichtszüge, die breitgestreiften Kleider, der Ausdruck der Köpfe — man vergleiche das auf der zweiten Darstellung des Rücklakens mit einem Tier spielende Kind mit dem über die Zugbrücke Schreitenden. Dalila endlich trägt wie die Gesandten auf dem Elisabeth-Teppich einen vorn aufgeschlagenen, den Pilgerhüten ähnlichen Hut mit Rosette auf der Krempe. Die Inschriften der beiden Teppiche sind alemannisch. Der Elisabeth-Teppich erinnert überdies an Miniaturen in oberrheinischen Handschriften, vor allem an die von Konrad von Stemheim von Konstanz 1447 geschriebene Parzival-Handschrift der Berner Stadtbibliothek,[5]) in der ähnliche Köpfe mit Schraubenlocken und ähnliche Pferde wiederkehren.

Die Schweizer Herkunft schließlich ergibt sich ziemlich bestimmt[6]) aus vielen Verbindungsfäden mit andern Schweizer Arbeiten, während die Datierung in die vierziger Jahre durch Trachten und Hutformen der Ritter bezeugt wird.

DER JOHANNITER-TEPPICH AUF DER WARTBURG

Eine Sonderstellung nimmt in Motiv und Komposition, in Stil und Einzelform der schöne Johanniter-Teppich auf der Wartburg ein (Taf. 53).

Vor einem roten Tapetenhintergrund mit feingezeichnetem Granatapfelmuster, das einer zeitgenössischen italienischen Seidenweberei nachgebildet ist, stehen um einen vergitterten Sarkophag, in dem ein von Würmern zerfressener Leichnam liegt, drei Gruppen von Figuren. Rechts und links die Stifter, acht Männer in höfischer, acht

[1]) Vgl. die ältesten Gruppen elsässischer Teppiche, S. 123. — [2]) Vgl. die Beschreibung bei F. A. Lehner, Fürstl. Hohenzollernsches Museum in Sigmaringen. Verzeichnis der Textilarbeiten, Nr. 6. — [3]) Verändert scheint besonders die Bildung der Blütenranken und der hier wieder stilisierten Bodenhügel, die Färbung der Tiere, die Form der Köpfe, Haare und Zotteln. Die Haltung der Figuren ist vorgeschrittener und weniger unsicher und befangen. Das Stück scheint mir beträchtlich später, vielleicht erst im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden. — [4]) Die Kenntnis der Vorgeschichte des Teppichs danke ich den Mitteilungen Dr. Figdors. — [5]) Karl J. Benzinger, Parzival in der deutschen Buchillustration des Mittelalters. Straßburg 1914. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 175. — [6]) Der Teppich mit Simson und Dalila befand sich seinerzeit in der Ausstellung zu Stein a. Rh. (vgl. Katalog dieser Ausstellung). Er trägt zwei Wappen, die jedoch so verstümmelt sind, daß ihre Identifizierung nicht möglich ist.

Frauen in klösterlicher Tracht. Zwischen ihnen neun Mitglieder einer Johanniter-Bruderschaft in Ordenskleidung. Die Mehrzahl begleitet gesenkten Blicks in andächtigem Gebet die Totenfeier. Ein Spruch, der wiederum ganz die Geistesstimmung des späteren Mittelalters zum Ausdruck bringt, enthält die Mahnung an das unaufschiebbare Ende, an die Vergänglichkeit alles Irdischen: „an dise figur sond ir sechen / úch wirt ouch allē also beschehen".

Der Teppich wurde in Rhodos aufgefunden, ein Umstand, der mit der Darstellung der Ordensbrüder ihn als Stiftung für ein Johanniterkloster erkennen läßt. An seiner Entstehung in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts kann nicht gezweifelt werden. Figurenstil und technische Behandlung, die unsichere Perspektive — man beachte die Verkürzung des Sarkophags — und die Form der Zeittracht weisen in diese Zeit. Insbesondere die vornehme Hoftracht des zu äußerst links stehenden Stifters, der in der Taille gegürtete, steiffaltige, pelzverbrämte Rock, das lang herabhängende Turbanende — eine Modeform, die in Burgund für die Mitte des Jahrhunderts typisch ist[1]) — dürfte in Deutschland gegen Ende des Jahrhunderts nicht mehr getragen worden sein.

Im Widerspruch mit dieser anschaulichen scheint die historische Evidenz zu stehen. Die beiden in den oberen Ecken dargestellten Wappen sind die der oberrheinischen Geschlechter Heggenzer von Wasserstelz (ein weißer Stern auf blauem Dreiberg in Rot) und von Breitenlandenberg (drei weiße Ringe auf Rot), deren Allianz uns erst in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts überliefert ist. Ein Conrad Heggenzer von Wasserstelz, der in Urkunden von 1502 bis 1547 erwähnt ist, soll mit Anna von Breitenlandenberg verheiratet gewesen sein, eine Nachricht, deren Richtigkeit ich nicht nachzuprüfen vermochte.[2]) Ein Mitglied der Familie, Johannes Heggenzer, wurde im Jahre 1500 Großprior und Meister des Johanniterordens in deutschen Landen.

Mit Hinblick auf die Beziehung zum Johanniterorden und auf die obenerwähnte Allianz hat die Forschung den Teppich bisher ins XVI. Jahrhundert datiert.[3])

Mit Unrecht. Die besprochenen Wappen sind nicht die der ursprünglichen Besteller. Sie sind nicht gleichzeitig mit dem Teppich gewirkt, sondern auf Wunsch späterer Besitzer über die älteren gewirkten Bestellerwappen gestickt worden.[4]) Leider war es ohne Zerstörung der gestickten Wappen nicht möglich, die ursprünglichen Allianzwappen zu identifizieren. Es konnte nur festgestellt werden, daß das männliche Wappen ebenfalls das Wappen der Heggenzer von Wasserstelz, das weibliche eine weiße Figur auf Blau, also ein unzweifelhaft von dem gestickten abweichendes Wappenbild darstellt.[5]) Wenn somit das Stifterpaar nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, so sei doch auf die Möglichkeit verwiesen, daß Wilhelm von Heggenzer, der Vater des Johannitergroßmeisters Johannes, der Besteller ist, einer der wenigen des Geschlechts, bei dem wir den Familiennamen der Gattin nicht kennen.[6]) Durch Erbschaft mag der Teppich dann — vielleicht aus dem Besitz des Großmeisters selbst — in den des Konrad Heggenzer übergegangen sein.

Die Heggenzer waren ein altes und reiches Schweizer Geschlecht, das bis zu seinem Aussterben im XVI. Jahrhundert im Gebiet von Schaffhausen herrschte, wo auch seine Stammschlösser lagen.[7]) Die Annahme, daß der Teppich auch in der Schweiz entstanden ist, stützt sich somit nicht allein auf stilistische Zusammenhänge, die sich in den weiteren Darlegungen ergeben werden, sondern auch auf historische Argumente. Als vage Hypothese sei die Vermutung ausgesprochen, daß er vielleicht im Kloster Katharinenthal bei Diessenhofen angefertigt wurde, einem Konvent, in dem, wie urkundlich überliefert, 21 Töchter des Geschlechtes der Heggenzer als Nonnen lebten.[8])

DER BERLINER GREIFEN-TEPPICH UND SEINE STILVERWANDTEN

Dem Johanniter-Teppich auf der Wartburg ist eine Gruppe anderer Schweizer Wirkereien anzugliedern, die, wenn auch nicht durch unmittelbare Zusammenhänge der Künstlerentwürfe, so doch durch Analogien des Stil-

[1]) Zu vergleichen wäre z. B. die von Loiset Liedet illustrierte Chronique de Hainault, die 1446 datiert ist. — Vgl. auch Paul Post, Die französisch-niederländische Männertracht im Zeitalter der Spätgotik. Diss. Halle a. S. 1910. — [2]) Angeblich Mitteilung Dr. R. F. Burkhardts an Oberburghauptmann von Cranach. Siehe Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens Heft XLI. Die Wartburg, S. 271. Mir scheint hier eine irrtümliche Wiedergabe der Burckhardtschen Mitteilung durch den Bearbeiter der Kunstdenkmäler vorzuliegen. Mit dem Vetter des Johanniterpriors Johannes Heggenzer kann jedenfalls dieser Conrad nicht identisch sein, wie Voß angegeben hat, da dieser schon 1500 starb. Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, II. Bd., S. 9. Auch bei Ernst Diener, Das Haus Landenberg im Mittelalter, Diss. Zürich 1898, sowie bei J. J. Rüeger, Chronik der Stadt und Landschaft Schaffhausen, Schaffhausen 1884, II. Bd., S. 758ff., findet sich eine Allianz einer Breitenlandenberg mit einem Heggenzer nicht. — [3]) Die Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Heft XLI, S. 271. — Schmitz, Bildteppiche, S. 106. — [4]) In Wolle mit Klosterstich. — [5]) Ich danke die eingehende Untersuchung der gewirkten Wappen Herrn Oberburghauptmann von Cranach, der sich bereitwillig der Mühe unterzog, nach Abtrennung des Futters die Rückseite zu prüfen. — [6]) Wilhelm „reserviert 1469 dem Herzog Siegmund von Österreich über das Lehen des Zehntens zu den drei Schletten bei Diessenhofen", muß also schon lange vor der Mitte des Jahrhunderts geboren sein. Er ist 1477 bis 1499 Vogt zu Neunkirch. Seine Frau hieß Helene. Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, II. Bd.. S. 8. — [7]) Vgl. Rüeger, Chronik von Schaffhausen. II. Bd., S. 758. — [8]) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, II. B., S. 8.

empfindens, durch Gemeinsamkeiten der Formensprache, durch dekorativ-technische Übereinstimmungen sich entwicklungsgeschichtlich als Werkstücke desselben Baues erweisen.

Zwischen den Behang mit den drei allegorischen Vögeln in Zürich (Taf. 47b) und den Johanniter-Teppich der Wartburg (Taf. 53) ist als stilistisches Intermedium der um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstandene Greifen-Teppich des Berliner Schloßmuseums (Taf. 54) einzuschieben.

Teilt er mit dem Werk in Zürich die Feinheit des Gewirkes, Einzelheiten in der Zeichnung der Tiere und den farbigen Gesamteindruck, so verbindet ihn mit dem Stück auf der Wartburg die Ähnlichkeit in Behandlung, Kostüm, Proportionierung der Figuren, die schlanke Zierlichkeit ihrer Haltung, die verwandte Zeichnung des Gewebemusters und die Identität der Raumauffassung, die sich mit einem breiten, von der Tapete abgeschlossenen Bodenstreifen als Bühne für die Aktion der Figuren begnügt. Schließlich sei auf den fast allen späteren Schweizer Arbeiten eigenen, ins Blau verschossenen grünen Farbton, der hier dominiert, besonders hingewiesen.

Wie bei den weltlichen Darstellungen der früher besprochenen Gruppen klingt auch aus den Inschriften dieses durch die Gestalt des Fabeltiers in die Sphäre des Symbolischen gerückten Liebesteppichs ein deutlicher Grundton enttäuschter Liebe und hoffnungsloser Resignation.

Zwei andere Fabeltier-Teppiche stehen dem Berliner Stück unmittelbar nahe. Ein Fragment mit zwei Fabeltieren, das sich früher in der Sammlung Meyer-am-Rhyn zu Luzern befand (Taf. 55a), und ein derselben Sammlung entstammender, kürzlich vom historischen Museum in Basel erworbener Streifen (Taf. 55b), der in seinem nunmehrigen, durch beträchtliche Teile ergänzten Zustand[1]) vier auf Fabeltieren reitende wilde Leute zeigt, je eine Frau und einen Mann im Kampfe gegeneinander, alle vier Wappenschilde mit reichem Helmschmuck tragend.

Diese Stücke zeigen wie der Greifen-Teppich in Berlin einen mit unregelmäßiger, welliger Linie den Bodenstreifen begrenzenden Tapetenhintergrund mit Granatapfelmuster. Die Illusion eines das Bildfeld nach rückwärts abschließenden Seidenvorhangs wird durch die Andeutung von Fransen am untern Rand, eine Eigentümlichkeit, die sich auf allen drei Stücken findet, gesteigert. Die Behandlung des Bodenstreifens, der mit Grasbüscheln und Blumenstauden bewachsen ist, zeigt ebenso Verwandtschaft wie die naturalistische Bildung der einzelnen Blüten und Blätter. Und die Fabeltiere ähneln einander in der Schattierung der Körper, in der Bildung der Beine und Krallen und in der ornamentalen Endigung der Schweife.[2])

Mit den älteren Fabeltier-Teppichen (Taf. 27, 28/29) haben diese Stücke allerdings viele Merkmale gemeinsam, doch sind hier alle Formen ins Zierliche und Schlanke umgebildet, wie ja auch die größere Feinheit der Wirkstruktur einen Fortschritt des technischen Könnens bezeugt.[3])

Neben Stilzusammenhängen weist auch hier die Herkunft auf die Entstehung in der Schweiz. Denn die beiden letztbesprochenen Fabeltier-Teppiche entstammen der bereits erwähnten, berühmten Sammlung von Schweizer Altertümern Meyer-am-Rhyn in Luzern; der eine trägt überdies vier Wappen, die Burckhardt als die Wappen oberrheinischer Geschlechter mit Bestimmtheit identifizieren konnte.[4]) Es sind die Wappen der im Breisgau begüterten Familie von Ampringen (ein goldener Balken auf dem von Rot und Weiß gespaltenen Schild), der bei Pforzheim ansässigen Familie von Neidlingen (eine aufrechtstehende schwarze Gartenschere), des Schweizer Geschlechts von Hunwil (eine weiße Bracke) und der elsässischen Familie Roeder von Rodeck (der Adlerkopf als Helmzier). Die Träger der vier Wappen waren die Eltern des Ehepaars Jakob von Ampringen und Sophia Roeder: Michael von Ampringen und Beatrix von Hunwil, die beide 1471 noch leben, und Wilhelm Roeder, der 1477 als tot erwähnt ist, und seine Gemahlin, eine geborene von Neidlingen. Da der Stil des Stückes seine Entstehung in den siebziger Jahren wahrscheinlich macht, dürfte besagtes Ehepaar als Besteller des Teppichs anzusprechen sein.[5])

Da Burckhardt nahe Beziehungen der Familie Ampringen mit Basel und dem Kloster Klingental nachzuweisen vermag,[6]) ist die Möglichkeit einer Entstehung des Werkes in Basel nahegerückt.

[1]) Ein breiter Streifen zwischen den Köpfen der wilden Leute und den Füßen der Tiere ist durch Malerei ergänzt. — [2]) Bei dem Stück des Basler Museums sind allerdings Körper und Schweife nicht erhalten, sondern Bestandteile der Ergänzung. — [3]) Die Basler Streifen mit Jünglingen und Jungfrauen, die Fabeltiere führen, zeigen 5 Kettfäden auf einen Quadratzentimeter, die oben besprochenen 6 bis 7, der Klagenfurter Streifen, der in Stil und Technik den späteren Stücken nähersteht, sogar 8 Ketten. — [4]) Von den vier Wappen war nur der Schild der Ampringen erhalten. Die drei andern mußten auf Grund der Helmzier identifiziert werden. Vgl. R. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums 1918. — Idem, Zwei oberrheinische gotische Wirkereien im Historischen Museum zu Basel. Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde N. F. XXII. Bd. (1920), S. 257. — [5]) Mir scheint Burckhardts Annahme, daß es sich um eine Ahnenprobe des Christoffel, des Sohns von Jakob von Ampringen, handle, mit Hinblick auf die Datierung, die dann erst um 1500 anzusetzen wäre, nicht zutreffend. — [6]) Aus einer 1489 datierten Urkunde im Kloster Klingental zu Basel geht hervor, daß in diesem Jahre die Gattin Jakob von Ampringens nicht mehr lebte, daß aber damals zwei ihrer Töchter, Agathe und Magdalena, „capittelfrowen des Gotzhusses Clingental“ waren. Aus einer 1494 datierten Klingentaler Urkunde erfahren wir, daß Jakob von Ampringen einen Sohn namens Christoffel besaß, denn beide bürgen für Einhalten ihrer Verpflichtungen gegenüber dem Kloster Klingental. Vgl. Burckhardt, Anz. f. schweiz. Altertumskunde, N. F., XXII. Bd. (1920), S. 258.

DIE HAUPTGRUPPE DER SCHWEIZER WILDLEUTE-TEPPICHE

Einen Höhepunkt der Schweizer Bildwirkkunst bedeuten die im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts entstandenen Wildleute-Teppiche. Die zeitliche und örtliche Grenzsetzung erfolgt auch hier durch die Identifizierung zweier Allianzwappen, die in dreifacher Wiederholung auf einem in württembergischem Adelsbesitz befindlichen Rücklaken mit dem Liebes- und Jagdleben der wilden Leute (Taf. 56) eingewirkt erscheinen. Es sind die Wappen des Hans von Flachslandt (Schrägrechtsbalken Schwarz auf Gold),[1]) Hachbergschen Landvogts in Roeteln,[2]) und der Barbara von Breitenlandenberg (drei weiße Ringe auf Rot), aus der alten hochangesehenen und begüterten Thurgauer Familie. Die Vermählung fand 1468 statt. Hans von Flachslandt starb 1476. Seine Witwe lebte nach seinem Tode zu Baden im Aargau. Im Jahre 1488 verband sie sich zu neuer Ehe mit Hans Ulrich Segesser.[3]) Die Entstehungszeit des Teppichs ist somit durch die Jahre 1468 und 1488 zuverlässig begrenzt. Der stilistische Befund und die historische Wahrscheinlichkeit — die Liebesdarstellungen deuten darauf, daß das Stück vielleicht als Hochzeitsgeschenk oder doch jedenfalls vor dem Tode des Gatten angefertigt wurde — scheinen jedoch eine engere Datierung in die erste Hälfte dieses Spatiums zu befürworten.

In nahe Beziehung zu diesem Stück möchte ich einen andern Wildleute-Teppich setzen, der sich im Museum zu Sigmaringen befindet (Taf. 57) und von dem das Fragment einer Replik im Frankfurter Kunstgewerbemuseum verwahrt wird (Taf. 58).

Die Verwandtschaft dieser Wildleute-Teppiche untereinander bedarf kaum eines Beweises. Man vergleiche nur das Tapetenmuster mit den eingestreuten, den Kopf zurückwendenden Vögeln — wohl die Kopie eines italienischen Seidenstoffes[4]) —, ferner die Bildung der Köpfe und Zotteln, die Zeichnung der Füße, die Haltung der Figuren, die eichenlaubumkleidete Hütte oder die Form der Spruchbänder.

Aber auch stilistische Zusammenhänge mit den älteren Schweizer Teppichen drängen sich schon bei flüchtigem Vergleich auf. Ein schmaler Bodenstreifen, der mit Grasbüscheln und großblumigen Stauden bewachsen ist, erscheint — ganz ähnlich wie bei der früher besprochenen Gruppe — durch eine Granatapfeltapete, die in Fransen endet, unregelmäßig abgeschlossen. Die friesartige Gesamtkomposition stimmt ebenso mit älteren Werken überein wie Einzelheiten in Typik und Zeichnung der Figuren, die dekorative Farbenharmonie ebenso wie die Nuancierung und Abschattierung der einzelnen Farbtöne. Auch finden sich hier besonders deutlich die durch kleine Spalten im Gewebe verstärkten, ornamental wirkenden Wangenkreise und die Vervielfältigung der Kinnlinien und Fußkonturen, Eigentümlichkeiten, die zu den bezeichnendsten Merkmalen fast aller Schweizer Arbeiten gehören. Die Mundart der Spruchbänder endlich weist alle Kennzeichen des Alemannischen auf. Einzelne Formen, wie „hundly" deuten sogar direkt auf die Schweiz.

Sind auf dem Teppich in Württemberg Liebe und Jagd die von erläuternden Beischriften begleiteten, in die Sphäre des Wildleutelebens übertragenen Daseinsfreuden, so erscheinen auf dem Sigmaringer Teppich im Verbande mit Liebesdarstellungen allegorische Gestalten, wie „Frau Ehre" und „Frau Minne", Fabeltiere und Spruchbänder mit didaktisch-moralisierenden Erwägungen („gehe Liebe ist rasch zergangen"), oder mit Klagen über Untreue und Trug der Welt („Nieman kan sich fristen / vor der Welt großen listen", „do klagen wir die werten fürsten guot, / die hend kein trw noch stette muot". „fruw er und ich die clagen wol, / die welt ist untrw vol"), also Emanationen aus derselben Gedanken- und Gefühlsebene, die wir schon bei früheren Schweizer Arbeiten kennen gelernt haben.[5])

Einen andern Bilderkreis aus dem Wildleuteleben entrollt ein Rücklaken im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien (Taf. 59—63), das mit den eben besprochenen durch Übereinstimmung bezeichnender Stilmerkmale zu örtlichem Zusammenhang verbunden erscheint. Hier sind wilde Leute bei landwirtschaftlichen Arbeiten, bei Saat und Ernte, dargestellt und geschwätzige Spruchbänder in alemannischer Mundart enthalten wie auf den anderen Stücken Hindeutungen auf erotische Beziehungen, auf Treue und Untreue.

Zur Überprüfung des Stilzusammenhanges zwischen diesem Stück und den zwei anderen Wildleute-Teppichen genügt es, die Gesamtkomposition und die dekorative Verwendung der Spruchbänder zu vergleichen, oder die Bildung der Zotteln[6]) und Typen, die Zeichnung der Haare und Gesichtslinien, die eichenlaubumkleidete Hütte und endlich den allgemeinen Farbeneindruck, für den das Hervorleuchten roter und blauer Akkorde aus der dunkeln Hintergrundbegleitung bezeichnend ist.

[1]) Wie mir Dr. August Burckhart in Basel auf eine diesbezügliche Frage freundlichst mitteilte, war Hans von Flachslandt, wie fast sicher ist, der Sohn Hans von Flachslandts des Älteren, der seit 1452 des Rats und von 1454 bis 1462 Bürgermeister zu Basel war. Er wird zum erstenmal neben seinem Vater 1442 genannt. — [2]) In Röteln arbeitete jener Basselisse-Wirker, den Hans von Waltheim aus Halle a. S. besuchte. Vielleicht war er auch im Auftrage Hans von Flachslandts tätig. Vgl. S. 6, Anm. 3. — [3]) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. I. Bd., S. 360. — [4]) Otto v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, II. Bd. — Moritz Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, II. Bd. — [5]) Vgl. oben S. 90. — [6]) Als Unterschied ist hervorzuheben, daß auf dem Wiener Teppich die Wildfrauen — wie bei vielen anderen Stücken — auch durch nackte Brüste gekennzeichnet sind.

Abb. 44. Dame und Wildmann. Relief eines holzgeschnitzten Kästchens. XIV. Jahrhundert. Basel, Historisches Museum.

Wohl ist die Granatapfeltapete hier durch eine blühende Hopfenranke ersetzt,[1]) aber diese bedeutet kein Abweichen von der dekorativen Flächenbetonung der übrigen Hintergrundmuster. Sie trägt keinerlei naturalistische Funktion. Sie überspinnt in schwungvollen Linien wie ein Ornament den ganzen Teppich und schließt wie eine Tapete jede Tiefenentwicklung des Bildfeldes ab. Die gestreiften Erdhügel, die wir bei früheren Schweizer Teppichen beobachtet haben, tauchen hier an einzelnen Stellen wieder auf.

In unmittelbare Beziehung zu der besprochenen Gruppe ist die wilde Frau mit Spruchband in der Sammlung Figdor in Wien zu setzen (Taf. 64), die ohne Zweifel das Fragment eines ähnlichen Wildleute-Rücklakens darstellt. Wie auf dem Teppich im Österreichischen Museum (Taf. 59—63) sind Kopf und Taille der Frau umkränzt und wie dort bildet eine Blätter- und Blütenranke die Hintergrundtapete. Vergleichen wir aber die Gestalt mit den Wildleuten des Teppichs in Württemberg, zum Beispiel mit dem Wildmann mit der Keule (die zweite Figur von rechts) (Taf. 56), so erhellt unmittelbar auch der enge stilistische Zusammenhang mit diesem Stück. Die Umkränzung des Hauptes mit leuchtend weißen Maiglöckchen — hier wie dort in feinen, glänzenden Leinenfäden gewirkt — stimmt ebenso überein wie die Zeichnung der Gesichtszüge, die Stellung der Füße und die Ausdrucksweise des Spruchbandes. In Sigmaringen lautet es: „hand kein sorg ir wiplich bild / ich will üch geben zams und wiltz;“ in Wien, wo der Anfang fehlt: „. . . noch so wild / ich hoff dich zem ein wiplich bild.“

Ein anderes kleines Wirkstück desselben Stilkreises befindet sich im Kunstgewerbemuseum zu Kopenhagen und stellt eine höfisch gekleidete Frau dar, die einen bärtigen Wildmann an einer Kette hält (Taf. 65a). Man beachte die Typen, die Form der Spruchbänder, die Hintergrundtapete und die stilisierten Erdhügel mit den kleinen Tierjagden, Eigentümlichkeiten, die die Verbindung zu den früher besprochenen Werken knüpfen. Wie auf dem Stück bei Figdor handelt es sich auch hier um die Bezähmung der Wildheit durch ein Weib. „Ich wil iemer wesen wild, bis mich zemt ein frouwenbild.“ „Ich fruw ich wel dich zemen wol / als ich billich sol.“

Abb. 45. Jungfrau und Einhorn. Relief eines holzgeschnitzten Kästchens. XIV. Jahrhundert. Basel, Historisches Museum.

Eine ähnliche Darstellung befand sich auf einer der Fresken aus dem Minneleben, mit denen ein Saal des Schlosses Liebenfels im Thurgau ausgemalt war. Hier führte eine Dame einen wilden Mann an einem Strick; sie deutete dabei auf ein schwebendes Herz hin und sagte: „Ich zaig dir min anmuot / wie min herz fliegen tuot.“ Er erwidert: „Ich bin haarig und wild / und fuert mich ain wiplich

[1]) Die Hopfenblüten sind durch regelmäßige Verflechtungen zweier verschiedenfarbiger, feinerer Wollfäden gebildet, ähnlich wie die Blüten, mit denen der zu äußerst links stehende wilde Mann auf dem Klagenfurter Wildleute-Teppich Taille und Kopf umkränzt hat (Taf. 44—46), oder wie das Gewand des Liebesknoten lösenden Mädchens auf dem Stück in Zürich (Taf. 41/42c). Dies ist eine technische Besonderheit, die sich ausschließlich auf oberrheinischen Bildwirkereien findet.

bild.“ [1]) Das nämliche Motiv findet sich noch auf einem andern am Oberrhein entstandenen Werk, auf einem holzgeschnitzten Kästchen im historischen Museum zu Basel, das noch dem XIV. Jahrhundert entstammt.[2]) Hier ist auf einer der Seiten eine Jungfrau dargestellt, die einen wilden Mann an einem Strick führt (Abb. 44). Zwischen ihnen das Spruchband: „Zam und wild / macht mich ain bild.“

Bemerkenswert ist, daß sich auf diesem Kästchen ganz ähnliche stilisierte Hügel mit Blumen finden, wie sie für die oberrheinischen Teppiche des XV. Jahrhunderts charakteristisch sind (Abb. 45).

Eine vierte Darstellung der Jungfrau, die einen wilden Mann angekettet führt und zähmt, zeigt eine fränkische Stickerei vom Ende des XIV. Jahrhunderts, der Medaillon-Teppich im Rathause zu Regensburg (Abb. 46). Hier sagt die Umschrift: „ich fwr einē wilde man / wolt got wer er mir zam.“[3])

Abb. 46. Dame und Wildmann aus dem gestickten Medaillon-Teppich. 14. Jahrhundert. Regensburg, Rathaus.

Schließlich sei der Gruppe das unbedeutende Fragment eines Wildleute-Teppichs im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich angeschlossen (Taf. 65b), das einen Wildmann zeigt, der einen Hirsch an der Leine führt, während sich rechts ein Widder gegen eine zweite Figur wendet, von der nur die linke Hand erhalten ist. Daß auch dieses Stück in der Schweiz entstanden ist, bezeugt sowohl seine Herkunft aus Spiringen wie das Eichenlaubmuster des Hintergrundes, das auf dem Fragment der Sammlung Figdor (Taf. 64), oder die Bodenbehandlung, die auf dem Teppich in Sigmaringen (Taf. 57) in ähnlicher Form wiederkehrt.

* * *

Eine Sonderbesprechung verlangt in Stil und Stoff der Wildleute-Teppich im Museum zu Besançon (Taf. 66). Ihn verbindet mit unserer Gruppe eine Reihe von Eigentümlichkeiten: die Bildung der Gesichtstypen, die Zeichnung der Hände und Füße und die Behandlung des Hintergrundes, der auch hier als Blättertapete gedacht ist. Allerdings handelt es sich nicht um Blätterranken, sondern um ein Streumuster von Blättern, um Blättersträuße, die durch ein Band zusammengehalten sind, auf welchem eine Buchstabendevise („w r m v“), wohl die Devise der Besteller, angebracht ist.[4]) Die zwischen den Blättern eingestreuten, kleinen, vierblättrigen Blüten finden sich ganz ähnlich auf dem eben besprochenen Fragment aus Spiringen (Taf. 65b). Sie erscheinen in derselben Verwendung auch auf den Krauchthal-Teppichen in Thun und München (Taf. 36b, 37—39).

Abweichend ist hier die Behandlung der Zotteln, die nicht naturgewachsen wie bei den andern Stücken, sondern mehr als Kleider, als Kostüme erscheinen, eine Eigentümlichkeit, die in jener Zeit nichts Verwunderliches hat. Wissen wir doch aus alten Quellen, daß im XIV. und XV. Jahrhundert bei Theateraufführungen und Festen Wildleutemaskeraden zu den gebräuchlichsten Verkleidungen gehörten. Ich erinnere nur an den durch seinen tragischen Ausgang bekannten Fakeltanz, das „Ballet des ardents“, das anläßlich eines burgundischen Hoffestes von Karl VI. mit andern Gästen in der Verkleidung wilder Leute aufgeführt wurde,[5]) oder an die Wildleutemasken des Nürnberger Schönbartlaufens[6]) u. a. m.[7]).

Allem Anscheine nach handelt es sich auch auf dem Teppich in Besançon um ein Wildleutemaskenspiel. Aber hier nicht um ein Fest — wie auf dem Tournaier Teppich mit einem Ball wilder Leute in Saumur[8]) —, sondern

[1]) Vgl. Friedrich von der Leyen und Adolf Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause. Sonderdruck aus dem Werke „Das Rathaus zu Regensburg“, Regensburg 1910, S. 25. — [2]) Das Kästchen wurde in der Ostschweiz erworben. Vgl. Moritz Heyne, Kunst im Hause, Bd. II, S. 3, Taf. XXIX. — Für die Überlassung der Photographien bin ich Dr. Rud. F. Burckhardt zu besonderem Danke verpflichtet. — [3]) Fr. von der Leyen und Ad. Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause, S. 25. — [4]) Es ist mir leider nicht gelungen, diese Devise zu deuten. Eine ähnliche, in derselben Weise angebrachte Devise findet sich auf dem Teppichfragment mit einer schachspielenden Königin im Museum zu Colmar (Taf. 77). Derartige Buchstabendevisen scheinen auch sonst am Oberrhein üblich gewesen zu sein. Eine ähnliche findet sich auf dem Holzschnitt-Titelblatt von Sebastian Brants „Narrenschiff“. Straßburg, Grüninger 1494. Abg. bei P. Kristeller, Die Straßburger Bücherillustration, S. 28. — [5]) Vgl. Henri Bouchot, Le maître aux ardents. Revue de l'art ancien et moderne 1897, p. 247. — [6]) Nürnberger Schönbartbuch. — [7]) Weitere Belege bei von der Leyen und Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche, S. 16. — [8]) Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 274. — Betty Kurth, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XXXIV. Bd., S. 88.

um die Darstellung einer Dichtung. Der Stoff, der meines Wissens bisher weder erkannt noch zu deuten versucht wurde, ist einer deutschen Umdichtung des Wilhelm von England von Chrestien de Troyes entnommen.[1]) Welche Bearbeitung der Teppichdarstellung als unmittelbares Vorbild zugrunde liegt, vermag ich nicht zu sagen.[2]) Die größte Ähnlichkeit scheint mir das Gedicht „von dem Grafen von Safoi" zu haben, das in einem Meistersängerlied des XVI. Jahrhunderts überliefert ist.[3]) Es ist die Erzählung von dem Grafen und seiner Frau, die durch eine göttliche Stimme ins Elend getrieben werden. Nach mannigfachen Gefahren verkauft der Graf in höchster Not seine Frau an vier junge Leute, die zu Schiff nach Frankreich fahren. Die Frau wird vor den König von Frankreich gebracht, der sie zur Ehe begehrt. Sie bittet um ein Jahr Frist. Nach Ablauf dieses Jahres wird ein großes Turnier ausgeschrieben, zu dem auch der Graf durch Gottes Fügung kommt. Er gewinnt den Preis, die Gattin erkennt ihn, und der König läßt die beiden ziehen und gibt ihnen ihr verlorenes Land zurück.

Mit diesem kurzen Tatsachenauszug deckt sich fast völlig die von rechts nach links vorschreitende Szenenfolge unseres Teppichs. Der Anfang der Erzählung fehlt. Wir sehen rechts im Schiffe die verkaufte Frau mit drei Begleitern. Ob der am Lande stehende Wildmann der vierte Begleiter ist, der das Schiff loskettet, oder der zurückbleibende Gatte, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Sein nur teilweise entzifferbares und daher unverständliches Sprüchlein sagt: „kauf her wille(?) . . . mich / zu einer frowe minniglich." Das zweite Spruchband unterhalb des Schiffes lautet: „ein schönes wip mit folle begir / dz ich dir sag die zög ich dir." Es folgt die Szene vor dem König von Frankreich, der auch als Wildmann charakterisiert, aber durch Thron und Krone kenntlich gemacht ist. Die Frau sagt: „bi uch schlaffen nit sol sin / gewerē mich e dr̄ (ein ander) bet min." Ihr Begleiter unterstützt ihre Bitte mit den Worten: „eī iar hat sy gelopt kuscheit / künig dz sy dir furwar geseit." Der König erwidert: „sit ir so hant begert / so söllent ir des sin gewert." Das zweite Bildfeld zeigt rechts das Turnier. Das Spruchband des Siegers lautet: „ach got durch din gutte / mich in dinem schyrm behutte." Das des Besiegten: „ich sprich by minē lebē / ma sol dem dr̄ priss un er geben." Es folgt die Wiedervereinigung der Getrennten, die sich innig umarmen. Der Graf, der hier einen Pilgerhut trägt, sagt: „O got durch din dot / du hest uns erloset von grose not." Darauf erwidert die Frau: „got sy gelobt der stunden / dz ich hab min gemahel widr funden." Der König aber entläßt die beiden großmütig: „ sit ir beide sint by leben / so wil ich uch land un bit wider geben."

Die Konfrontation zwischen Text und Bildern bezeugt nicht allein die Richtigkeit der gefundenen Deutung, sondern auch den engen Anschluß der Illustrationen an die literarische Vorlage, die innige Durchdringung der Bildvorstellung mit der dichterischen Phantasie, den Versuch der Aufnahme literarischer Empfindungswerte in die Ausdruckssphäre der bildenden Kunst, wobei in den Schriftbändern das Wort als Vermittler und Interpret zu Hilfe gerufen wurde. Es ist dies eine Erscheinung, die in der stark nationalen Entwicklung der spätmittelalterlichen deutschen Kunst zu den stärksten Fermenten zählt.

Als bemerkenswerte Eigentümlichkeit sei hervorgehoben, daß auch hier ein Stoff gewählt wurde, der die Verherrlichung der Treue zum Gegenstand hat. Also ein Motiv, das in mehr oder weniger deutlicher Ausprägung fast auf allen bisher besprochenen weltlichen Teppichen anklingt und dessen ethische Bedeutung die Geistigkeit des späteren Mittelalters in besonderem Maße beschäftigt zu haben scheint.

Die oberrheinische Entstehung unseres Teppichs wird durch den alemannischen Dialekt der Spruchbänder[4]) ebenso bestätigt, wie durch den hier deutlich erkennbaren stilistischen Zusammenhang mit oberrheinischen Miniaturen. Ich erinnere nur an spätere Arbeiten aus der Werkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau, wo manchmal auf den Titelblättern wilde Leute ganz ähnlicher Spezies erscheinen[5]), oder an die 1467 datierte Handschrift des Parzival in der Berner Stadtbibliothek, die von Jos. Stemheim in Konstanz geschrieben wurde und deren Figuren in Haltung und Stellung, in Typus und Bewegung mannigfache Analogien mit den Wildleuten des Teppichs aufweisen.[6])

Die engere Lokalisierung auf die Schweiz wird ermöglicht nicht allein durch die bereits erwähnten Beziehungen zu anderen Schweizer Teppichen, sondern auch durch eingewirkte Besteller-Allianzwappen, die ich als Wappen der in der Gegend von Bern begüterten Schweizer Geschlechter derer von Wabern (Andreaskreuz und vier Sterne, Gelb in Rot)[7]) und derer von Spiegelberg zu Solothurn (ein blauer Spiegel auf rotem Berg in Gelb)[8]) mit Bestimmtheit identifizieren konnte.[9])

[1]) W. Förster, Gesamtausgabe, Halle 1884—1899. — [2]) Der Stoff ist mit mannigfacher Permutation der Motive wiederholt in der deutschen Dichtung behandelt worden. Ich nenne z. B. das Gedicht „Die gute Frau", das uns nur fragmentiert erhalten ist, oder die Geschichte vom „Guten Gerhard", die verwandte Motive enthält. — [3]) Karl Goedecke und Jul. Tittmann, Liederbuch aus dem XVI. Jahrhundert. Leipzig 1867. S. 330, Nr. 2. — [4]) i in sin, min, wip usw., anlautendes k in künig, anlautendes d (statt t) in dot, hest für hast usw. — [5]) Rudolf Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. Zentralblatt für Bibliothekswesen, XII., 1., 2. und 3. Heft. — [6]) Karl J. Benzinger, Parzival in der deutschen Handschriften-Illustration des Mittelalters. Straßburg 1914. St. z. d. Kg. Heft 175. — [7]) Siebmacher, V. Bd., 189. — [8]) Stumpf, Schweizer Chronik, S. 554. — [9]) Über die ungedeutete Devise des Stifters vgl. unten S. 97, Anm. 4.

Die ersten Besitzer des Teppichs waren somit Petermann von Wabern aus Bern[1]), Mitherr zu Belp, Herr zu Hünigen, der um 1422 geboren und als letzter seines Stammes 1491 gestorben ist, und seine Gemahlin Küngold von Spiegelberg, Tochter des Schultheißen Hermann von Spiegelberg und der Elisabeth von Bärenfels.[2]) Die Vermählung fand vor 1439 statt.[3]) Petermann wurde 1459 Vogt zu Nidau, 1471 Schultheiß, 1475 Kommandant der Truppen im Zuge nach Hericourt. Bei Granson wurde er 1476 zum Ritter geschlagen.[4]) Vielleicht bot die glückliche Rückkehr aus einem Feldzug, das Wiedersehen nach langer Trennung die geeignete Gelegenheit zur Anfertigung des Teppichs, der selbst ein solches Wiedersehen nach Gefahren verherrlicht. Es wäre damit eine Datierung in die siebziger Jahre gegeben, die sowohl der Stil des Teppichs wie die Formen der dargestellten Ritterrüstungen bestätigen.

* * *

Mit den Wildleute-Teppichen sind einige andere Stücke mit weltlichen Vorwürfen in unmittelbare Beziehung zu setzen. Vor allem zwei kleine, gegenständlich höchst eigenartige Teppiche, die wohl als Allegorien der hausfraulichen Geschäftigkeit zu deuten sind, Allegorien freilich, die einen leicht parodistischen Charakter zu tragen scheinen. Eines der Stücke befindet sich in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 67), das andere im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Taf. 68). Die beiden Darstellungen sind sehr ähnlich: sie zeigen eine mit einem Geflügelkorb beladene Frau, die, ein Kind an der Brust, eine Spindel in der Hand, auf einem Esel reitet. Auf dem Stück in Köln erscheint die Darstellung durch die Figur eines höfisch gekleideten Jünglings ergänzt, der ein Spruchband hält. Dieser Jüngling sowie die den Zug begleitenden Tiere, der Bock, das Schwein und der Affe auf einem der Stücke — Symbole der Unkeuschheit — scheinen der Szene auch einen erotischen Nebensinn zu geben, den ich nicht zu deuten vermag.[5])

Zur Feststellung der Stilzugehörigkeit genügt es, den Typus der Frauen mit jenen auf dem Teppich im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 59—63) oder auf dem Stück in Besançon zu vergleichen (Taf. 66). Das Dreiviertelprofil, die Gesichtslinien, die Behandlung des leuchtend weißen, in Leinenfäden gewirkten Kopftuches stimmen überein. Auch die Form der Hintergrundmuster[6]) fügt sich restlos in die besprochenen Typenreihen.

Scheinen diese Darstellungen eines satirischen Zuges nicht zu entbehren, so ist die Szene mit dem Wolf, der den Gänsen predigt, die auf einem Kissenbezug der Sammlung Figdor dargestellt ist (Taf. 69a), eine offene Satire. Es handelt sich wohl um eine Illustration des in allen europäischen Ländern verbreiteten Sprichwortes: „Wenn der Fuchs predigt, hütet die Gänse.“[7]) Wohl steckt in der Form der Darstellung, in der Art, wie der Wolf auf der Kanzel mit dem Gebetbuch, die Gänse mit Rosenkränzen im Schnabel wiedergegeben sind, in der Beischrift: „listdickkeit han ich wol / do mit fuill ich min . . . . (kragn?) gar foll“ ein tieferer Spott, doch wendet er sich nicht gegen die christliche Lehre, sondern nur gegen deren unwürdige Interpreten. Dafür zeugt der Umstand, daß sich ähnliche Spottfiguren in Kirchen[8]) und in Meßbücher-Randleisten finden.[9]) Auch auf dem Gebiet der Textilkunst haben wir es nicht mit einer vereinzelten Erscheinung zu tun. Denn in dem Werk des Johannes Wolf „Lectionum memorabilium et reconditarum“ (Tomus secundus)[10]) wird ein Kissen beschrieben und in Holzschnitt abgebildet (Abb. 47), das Professor Heerbrand in Tübingen im Jahre 1580 im Kollegiatstift St. Michael zu Pforzheim auf dem Sitz des Propstes sah[11]) und das eine ganz ähnliche Darstellung zeigt: einen Wolf in Mönchskleid, der auf dem Rücken eine Kapuze mit einer Gans trägt und der in einer Kirche, deren Tore geöffnet sind, von einer Kanzel aus einem Buche predigt, vor ihm die Gänse mit Rosenkränzen im Schnabel, als Hüter die Figur eines Narren mit der Schellenkappe. Wie auf unserer Darstellung erscheint zu Füßen der Kanzel ein Fuchs. Die Inschrift, deren Sinn sich

[1]) Ob das Stück auch in Bern gewirkt wurde, wage ich mit Hinblick auf den Mangel engerer Lokalisierungskriterien nicht zu entscheiden. Der allgemeine Stilcharakter weicht jedenfalls von dem der für Basel in Anspruch genommenen Stücke wesentlich ab. — [2]) Daß die Familie Bärenfels zu Beginn des Jahrhunderts eine eigene Heidenschwerckerin in ihrem Hause beschäftigte, ist uns urkundlich überliefert. Vgl. unten S. 82, Anm. 18. — [3]) Küngold war in erster Ehe mit Reinhard von Malzein, Edelknecht, vermählt gewesen. — [4]) Die Notizen über die Allianz Wabern-Spiegelberg danke ich der Freundlichkeit des Herrn Staatsarchivars Dr. Robert Durrer in Stans, der durch seine gütige Hilfsbereitschaft meine heraldischen und genealogischen Nachforschungen mehrfach unterstützte. — [5]) Die ganze kokette Art der Aufmachung deutet darauf, daß die Frau mit all der aufdringlichen Hervorkehrung ihrer Hausfrauentugend auf den Männerfang ausgeht. Für diese Auffassung spricht auch die Bezeichnung „Metzlin“, Diminutiv von „Metze“, nach Lexer (Mittelhochdeutsches Lexikon) „Mädchen niedern Standes mit dem Nebenbegriff der Leichtfertigkeit“. — [6]) Auf dem Stück bei Figdor ein Granatapfelmuster, sehr ähnlich jenem auf dem Wildleute-Teppich in Württemberg (Taf. 56), auf dem Stück in Köln eine Blättertapete, wie sie auf vielen anderen besprochenen Werken erscheint. — [7]) Widmann, Der Fuchs predigt den Gänsen. Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung. XIX. Bd. (1885/6), S. 71. — [8]) Vgl. die Darstellungen im Dom zu Straßburg. F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, I. Bd., S. 476/77. — Bulletin monumental 1844, 545. — [9]) Nürnbergisches Taschenbuch, herausgeg. von Joh. Ferd. Roth. Nürnberg 1813, II., S. 137. — Ein Fuchs mit Gänsen in der Kapuze findet sich in einem niederländischen Gebetbuch der Wiener Staatsbibliothek (Cod. 1857, p. 59 v.) — [10]) Lauingen, Leonhard Rheinmichel, 1600, S. 908. — [11]) Vermutlich handelt es sich auch hier um ein gewirktes Kissen; darauf deutet die mehrfach erholte Bezeichnung „intextus“.

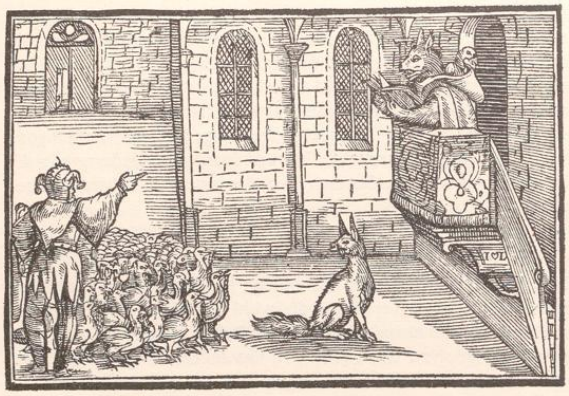

Abb. 47. Wolf, der den Gänsen predigt. Holzschnitt nach einem gewirkten Kissen.

mit der unseren deckt, sagt: „Ich wil euch wol viel fabeln sagn / Biss ich fülle allen meinen kragn.“ Soweit sich aus dem Holzschnitt urteilen läßt, ist die Komposition kaum vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts entstanden, also beinahe um ein Jahrhundert später als unser Behang.

Diesem weit ähnlicher ist die analoge Darstellung auf einer mittelrheinischen Tonmodel des XV. Jahrhunderts, von der sich ein Exemplar in Köln[1]), eines im Museum zu Wiesbaden[2]) befindet (Abb. 48). Hier zeigt die ganze Komposition ebenso Übereinstimmung wie die Form der aus Latten gebildeten Kanzel[3]) und die Vierzahl der Gänse.

Die stilistischen und technischen Eigentümlichkeiten, Schattierungsart, Hintergrundsmuster, Farbenauswahl weisen auch dieses Wirkstück dem Umkreis unserer Gruppe zu.

* * *

Konnten diese satirischen Bildteppiche auf Grund allgemeiner Übereinstimmung auf die Schweiz lokalisiert werden, so bietet dagegen das künstlerisch viel bedeutendere, technisch viel feinere Fragment mit den „Neun stärksten Helden“ im Historischen Museum zu Basel (Taf. 70)[4]) neben stilistischen auch historische Pflöcke zur Fixierung seines Entstehungsortes. Es trägt das Wappen der Eberler, genannt Grünenzweig, einer angesehenen Basler Familie. Wie Burckhardt mit Recht vermutet, war der Besteller Junker Mathis Eberler (1450 bis 1502), der seit 1477 Besitzer des Engelhofes auf dem Nadelberg in Basel war.[5])

Ist durch dieses Indizium allein die Entstehung in Basel, die ja sehr wahrscheinlich ist, auch nicht mit voller Sicherheit gegeben, so gestatten doch die stilistischen und technischen Merkmale die Einfügung in das Entwicklungsbild der Schweizer Wirkerkunst. Ich nenne als die wichtigsten: Zeichnung, Typik, Formempfinden der Figuren, die Bildung des Rosenrankenhintergrunds, der in seiner feingliedrigen Stilisierung dem Hopfenmuster des Wiener Wildleute-Teppichs nahesteht, der grüngestreifte, blumenbestandene Boden — man beachte die großen, weiß leuchtenden Maiglöckchen, deren Erscheinen für die Schweizer Bildwirkereien bezeichnend ist — und endlich die farbige Abtönung in dem dunklen Hintergrund mit den hellgrünen Ranken, wo die ins weiche Blaugrün verschossene grüne Nuance wiederkehrt, die wir schon bei anderen Schweizer Arbeiten — ich nenne nur die Krauchthal-Teppiche in Thun und München — feststellen konnten.

Die Datierung in die Zeit zwischen 1460 bis 1480 wird durch Trachtenvergleichung — insbesondere die Form der Rüstung Gottfrieds von Bouillon läßt sich auf Werken dieser Epoche nachweisen[6]) — ebenso bestätigt wie durch die Standmotive der Figuren und die freiere Rhythmik ihrer Anordnung.

[1]) Wilh. von Bode und W. F. Volbach, Gotische Formmodel, Berlin 1918, Taf. VII. 9. — [2]) Das Stück wurde bei der Ruine der Burg Dernbach (Amt Herborn auf dem linken Ufer der Aar) gefunden. Vgl. Widmann, Annalen d. Ver. f. Nassauische Altertumskunde u. Geschichtsforschung, XIX. Bd. (1885/6), S. 71. — Die beigegebene Abbildung wurde nach einem Gipsabguß des Wiesbadner Stückes, den mir die Sammlung bereitwilligst zur Verfügung stellte, angefertigt. — [3]) Eine ähnliche Kanzel auf einem Glasgemälde aus dem Anfang des XV. Jahrhs. im Münster zu Thann. Vgl. Rob. Bruck, Die elsässische Glasmalerei, Straßburg, s. a. Taf. 50. — [4]) Die neun stärksten Helden oder „Neuf Preux“, wie sie nach der altfranzösischen Dichtung heißen, wurden im ausgehenden Mittelalter in allen europäischen Kulturkreisen häufig dargestellt. Sie treten in drei Gruppen auf: 1. Die heidnischen Helden: Hektor, Alexander und Julius Cäsar. 2. Die jüdischen: Josua, David und Judas Makkabäus. 3. Die christlichen: König Artus, Kaiser Karl, Gottfried von Bouillon. Doch finden sich mancherlei Varianten in den dargestellten Figuren. (So z. B. Chlodwig an Stelle des König Artus etc.) Auf dem Teppich sind nur zwei jüdische und die drei christlichen Helden erhalten. Aus der reichen Literatur nenne ich: Zur Erklärung der Bildwerke am sogenannten schönen Brunnen zu Nürnberg. Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1854, p. 140 u. 162. — Gaz. d. Beaux-Arts 1859, 2., p. 12. — Paul Meyer in Bulletin de la Société des anciens textes 1883, p. 45. — Le Roux de Lincy, Paris et les principales villes de France par Antoine Astesan, p. 558. — Jules Guiffrey, Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur les Représentations des Preux et des Preuses au XVe siècle. Mémoires de la soc. nat. des antiquaires de France, Bd. 40, p. 97. — Julius v. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst im XV. Jahrh., Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses, XVI. Bd., S. 167. — Friedr. Küsthardt, Die neun guten Helden. Die Denkmalpflege, III, S. 57. — [5]) Daß Mathis Eberler ein Förderer der Kunst war, bezeugt auch die für ihn 1464 illuminierte zweibändige Prachtbibel (Deutsche Bibel Nr. 2769) in der Wiener Staatsbibliothek, die ebenfalls sein Wappen trägt. — [6]) Vgl. z. B. unten S. 101, Anm. 2.

Die Frage nach dem entwerfenden Künstler aber, die uns der ausgeprägtere künstlerische Individual-Charakter dieses Werkes vorlegt, können wir nicht beantworten. Zur zeitgenössischen Malerei sind Beziehungen nicht festzustellen. Die Schweizer Bildwirkkunst entwickelte sich — wie wir schon anführten — im Banne anders gerichteter Probleme, abseits von den Entwicklungswegen der Malerei. Und die Verbindungsfäden mit Glasmalerei und Graphik sind nur lose. Immerhin seien einige Werke dieser Bildkünste zum Vergleiche hier angeführt. So die Glasscheibe mit dem heiligen Mauritius im Historischen Museum zu Bern,[1]) die Verwandtschaft mit der Figur des Gottfried von Bouillon zeigt, oder die Inkunabel-Serie der neun stärksten Helden, die in einer Handschrift aus Kloster Königsfelden von 1479 in der Berner Stadtbibliothek[2]) eingeklebt, trotz der hier kräftigeren, untersetzteren, erdverwurzelteren Gestalten, doch in den Umrissen eine ähnliche Stilgesinnung zum Ausdruck bringt. In die Entwicklungslinie, die von diesem Werk zu der schlanken Zierlichkeit des Titelholzschnitts aus der 1494 in der Bergmannschen Offizin zu Basel gedruckten Ausgabe der Historia baltica des Verardus[3]) führt, fügt sich der Stil unseres Teppichentwurfs.

Abb. 48. Wolf, der den Gänsen predigt. Tonmodel. XV. Jahrhundert. Wiesbaden, Museum.

* * *

Eine Brücke zwischen der Gruppe der Wildleute-Teppiche und jenen Schweizer Arbeiten, die die Entwicklungstendenzen der vorangegangenen Zeit in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts hinüberleiten, den Schweizer Minne-Teppichen, bedeutet ein um die Wende des dritten Jahrhundertviertels entstandener Wirkstreifen im Historischen Museum zu Basel (Taf. 69b). Er trägt drei Szenen, die durch Bäume voneinander geschieden sind und die vielleicht einer Darstellungsserie der „Weiberlisten" entnommen sind: die Frau und der Pilger, das Quintainespiel, Aristoteles und Phyllis.[4])

Neben dem hier dominierenden, charakteristischen blaugrünen Farbton sei auf die Form der Blättertapete und der Bodengestaltung sowie auf die Übereinstimmung mit andern Schweizer Teppichen, so insbesondere mit dem Sigmaringer Wildleute-Teppich verwiesen (Taf. 57). Man vergleiche die Gesichtszeichnung, die Bildung der Augen und Haare, die Stellungsmotive. Auch die unfreie Art, in der die gotisch geschwungene Frau mit dem Pilger die linke Hand an ihren Leib legt, findet ihre Analogie bei der wilden Frau neben dem Brunnen (Taf. 57).[5])

Endlich gehört die Szene des von Phyllis gerittenen Aristoteles sowie die Darstellung des Quintainespiels[6]) zum bevorzugten Bestand gerade der oberrheinischen Textil-Ikonographie. Ich nenne als charakteristische Beispiele die zwei reizvollen, noch dem XIV. Jahrhundert entstammenden gestickten Wandbehänge im Museum zu Freiburg i. Br.,[7]) auf denen Aristoteles und Phyllis, den Spielteppich im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 105—107) und den Wildleute-Teppich im Regensburger Rathaus (Taf. 110—112), auf denen das Quintainespiel dargestellt ist, die letzteren zwei — Werke, die ich im folgenden zum erstenmal dem oberrheinischen Kunstkreis, allerdings nicht der Schweizer Kunst, anzugliedern versuche.

Als bemerkenswerte Eigentümlichkeiten sind bei dem letztbesprochenen Wirkteppich die Vermehrung der in Leinenfaden ausgeführten Stellen sowie die Verwendung der Knüpftechnik anzuführen, die als Besatz an Hals und Saum der im Quintainespiel begriffenen Dame erscheint.

[1]) Oidtmann, Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgang des XV. bis zum Beginn des XVII. Jahrhs., Zeitschrift für christliche Kunst, XIV. Bd. (1901), Sp. 241. — [2]) Die Handschrift, eine österreichische Chronik des XV. Jahrhs., wurde von Bruder Clemens Specker von Sulgen im Kloster Königsfelden 1479 geschrieben. Die Einblattdrucke dürften eher früher, zwischen 1460 bis 1470, entstanden sein. Ikonographisch stimmen sie mit dem Teppich überein, wenigstens erscheinen die fünf auf ihm dargestellten Helden auch dort. Die Form der Rüstung ist in allen Einzelheiten der auf dem Teppich nahe verwandt. Vgl. C. Benzinger, Frühdrucke des XV. Jahrhs. in der Berner Stadtbibliothek. Blätter für Bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 1912 (VIII), S. 64. — [3]) Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhs. Straßburg 1896. St. z. d. Kg. Heft 8, S. 52, Taf. XI, 14. — [4]) Der Spruchbandrest der zerstörten vierten Darstellung „Diner list wart ..." deutet darauf, daß hier anschließend vielleicht Simson und Dalila dargestellt waren. — [5]) Dieselbe Haltung zeigt eine der Frauen auf dem Holzschnitt mit dem Urteil Salomons im „Spiegel menschlicher Behaltnis", einem der frühesten und bedeutendsten Denkmale der Basler Holzschneidekunst, das bei Bernhard Richel 1476 erschien. Vgl. Daniel Burckhardt, Studien zur Geschichte der Baslerischen Malerei d. spätern Mittelalters. Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums Basel 1894, S. 136. — Ein anderes Beispiel derselben Handhaltung in einem Basler Druck findet sich bei dem ebenfalls bei Richel erschienenen „Abenteuer des Johannes von Montavilla". Vgl. Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration, Taf. IV. — [6]) Vgl. die Beschreibung dieses Spieles unten S. 122. — [7]) Hermann Schweitzer, Bildteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. Br. Schauinsland XXXI. (1904).

Schon bei den älteren Teppichen wurde zur Bildung des Weißen in den Augen, zu Kopftüchern, Blumen usw. weißes Leinengarn verwendet, das einen seidigen Glanz hat. Hier tritt dieses Leinengarn zum erstenmal in größeren Flächen zur Musterung eines Gewandes auf. Diese Freude an wechselnder Materialwirkung — in späteren Werken tauchen auch vielfarbige Seidenfäden auf — ist ebenso wie die wachsende Bereicherung der Farbennuancen[1]) eine Erscheinung, die sich im ausgehenden XV. Jahrhundert nicht nur in allen Schulen der deutschen Bildwirkkunst, sondern früher und in ausgedehnterem Maße in Frankreich und den Niederlanden verfolgen läßt. Und es drängt sich die Frage auf, ob wir hier nicht die ersten Spuren des später so mächtig werdenden Einflusses der niederländischen Bildwirkkunst auf die deutsche Produktion zu erkennen haben?

DIE GRUPPE DER MINNE-TEPPICHE

Die Minne-Teppiche waren vermutlich, wie die Kästchen und Truhen des ausgehenden Mittelalters, Braut- oder Hochzeitsgeschenke. Höfisch gekleidete Liebespaare bei den mannigfachsten Beschäftigungen sind auf ihnen dargestellt. Spruchbänder verkünden Liebesleid und Glück, Äußerungen der Frauenmacht und Verlangen nach Treue.

Im Berliner Schloßmuseum (Taf. 71a) und im Musée Cluny zu Paris (Taf. 71b) befinden sich zwei Stücke dieser Art, die einander sehr ähnlich sind. Während das Pariser Stück zwei nach demselben Karton gewirkte, mit der symbolischen Impfung des Hollunderbaumes beschäftigte Paare mit gleichlautenden Spruchbändern zeigt, die sich nur durch Varianten der Farbengebung und Detailzeichnung unterscheiden, sind auf dem Berliner Stück die Paare, wenn auch nicht in ihrer Haltung, so doch in Kostüm und Zueinanderordnung, in Form und Inhalt der Spruchbänder verändert. Links erscheint ein bellendes Hündchen zwischen ihnen, rechts stehen sie zu Seiten eines gotischen Brunnens, ähnlich den Brunnen, die auf dem Sigmaringer Wildleute-Teppich (Taf. 57) dargestellt sind. Mit dem letzteren zeigen auch die Typen — man vergleiche Männer- und Frauenköpfe — sowie die Behandlung des Bodens Verwandtschaft. Die mehrfach besprochenen Wangen- und Kinnlinien erscheinen auch hier. Die gotische Ausschwingung der Frauen, die auf den Minne-Teppichen zu beobachten ist, findet sich in ganz analoger Art auf dem Behang mit den Weiberlisten in Basel (Taf. 69b), wo auch eine ähnliche Gewandbehandlung und Musterung wiederkehrt. Endlich sei noch auf die früher besprochene eigentümliche Armhaltung hingewiesen, die insbesondere die Frauen auf dem Berliner Minne-Teppich genau wiederholen. Im allgemeinen haftet den Figuren der Minne-Teppiche viel stärker als den Wildleuten etwas Unsicheres, Steifes, Unfreies an. Wie Gliederpuppen bewegen sie Arme und Beine. Mir scheint in dieser Haltung etwas Unnaturalistisch-Gebundenes, Bewußt-Stilisiertes zu liegen, das mit den auf dekorative Flächenwirkung eingestellten Stiltendenzen der Schweizer Bildwirkkunst ganz im Einklang steht.

Als nahe Verwandte der Damen auf den Minne-Teppichen ist die Jungfrau mit dem Papagei zu erkennen (Taf. 72) — man beachte Kopftypus und Handhaltung —, die auf einem in Luzern erworbenen, sehr stark restaurierten Wirkkissen im Hamburger Kunstgewerbemuseum vor „Der welt bössen lon" sich — wie die Jungfrauen auf dem Streifen in Villingen (Taf. 41/42a) — in die Einsamkeit flüchtet.

Eine etwas spätere Fortbildung des Typus der Minne-Teppiche zeigt ein Stück im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 73b). Vor Seidenmustergrund, der hier die auf den Wildleute-Teppichen in Sigmaringen und Württemberg beobachteten rückgewendeten Vögel zeigt, steht zu Seiten des symbolischen Hollunderbaums das Paar im Liebesgespräch.[2]) Die charakteristische Gesichtszeichnung, die gotische Ausschwingung und eigentümliche Armhaltung des Mädchens findet sich auch hier. Am Ärmelsaum ist Knüpfarbeit verwendet, wie auf dem Streifen mit den Weiberlisten.

Der besprochenen Gruppe ist auch ein in Schloß Osthausen im Elsaß befindliches Stück einzugliedern, das eine Liebesszene beim Apfelpflücken darstellt und das ich nur aus der ungenügenden Abbildung in Fuchs' Sittengeschichte[3]) kenne (Taf. 73a). Die Anordnung zu Seiten des Baumes, die Hintergrundtapete, die Gewandmusterung, die Haltung und Typenbildung läßt dieses Werk als nahen Verwandten der Minne-Teppiche erscheinen.

Auch ein aus zwei Wirkfetzen willkürlich zusammengestückeltes Fragment in Münchener Privatbesitz (Abb. 49) wäre hier einzureihen.[4])

[1]) In dem Fabeltier-Teppich in Thun zählte ich 6, in dem Teppich mit den neun stärksten Helden ca. 17 Farbtöne. — [2]) Der Dialekt der Inschriften ist auch hier deutlich als alemannisch zu erkennen. — [3]) Eduard Fuchs, Deutsche Sittengeschichte. Ergänzungsband I. S. 218, Abb. 172. — [4]) Auf dem rechten Teil steht vor einem Rankenhintergrund eine Frau mit einem Gartengerät, von der nur Füße, Rock und der rechte Arm erhalten sind. Auf dem linken scheint eine Dame in großgemustertem Kleid einem vor ihr stehenden und ihre Hand fassenden Jüngling, dessen Gestalt nur zur Hälfte erhalten ist, einen Kranz aufzusetzen. Zu äußerst links eine Frau, der der Kopf vom Munde aufwärts fehlt. Der Text der zerstörten Spruchbänder ist nicht mehr zu rekonstruieren.

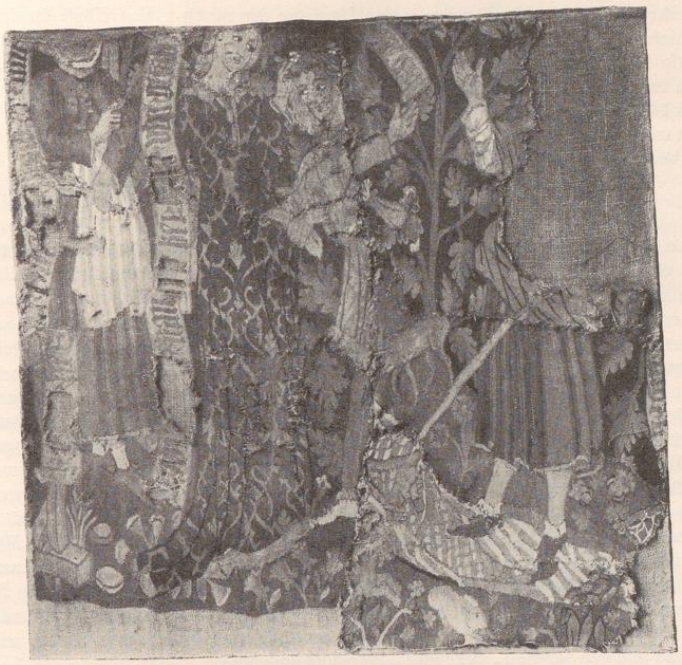

Abb. 49.
Fragment eines
Wirkteppichs.

Schweiz, 1470—1480.
München,
Privatbesitz.

Stellen sich alle bisher besprochenen Werke noch mehr oder minder als Kompromisse zwischen gotischem Realismus der Einzeldinge und ornamental-dekorativer Wirkungsabsicht der Teppichfläche dar, so bedeutet der einzigartige Streifen mit einem Liebespaar und vier Fabeltieren im Historischen Museum zu Basel (Taf. 74) gewissermaßen den Höhepunkt und die Peripetie der dargelegten Entwicklung. Der Entwurf dieses Teppichs zieht die äußerste Konsequenz aus dem auf dekorative Flächenwirkung und Wandschmückung eingestellten Entwicklungstrieb der Schweizer Bildwirkerei. Und für seine Tendenz symptomatisch ist diese Kulmination unnaturalistischer Bewegung, ornamentaler Stilisierung in einer Zeit, in der die anderen Bildkünste Malerei und Plastik vom höchsten Streben nach naturalistischer Wiedergabe, nach Eroberung der dritten Dimension, des wirklichkeitstreuen Naturausschnitts beherrscht sind.

Am besten läßt vielleicht der Vergleich zwischen den frühesten Basler Fabeltier-Teppichen (Taf. 27, 28/29) und diesem Stück den durchlaufenen Entwicklungsweg erkennen. Der Darstellungsinhalt ist — wohl zäher Lokaltradition zufolge — der gleiche geblieben. Es sind wieder phantastische Fabeltiere und höfisch gekleidete Personen dargestellt, auch hier mit Hinweis auf erotische Beziehungen. Aber das ganze Bildfeld, Hintergrund, Tiere, Figuren sind in ornamentale Werte zerlegt. Alle Stilelemente sind verzierlicht und entmaterialisiert. Das Hintergrundmuster mit den Vögeln, die Fabeltiere — man beachte das Mittelornament, das durch die verschlungenen Schweife gebildet wird — endlich die mit dem Hintergrund zu einem unruhigen Ornamentganzen verschwimmenden Figuren mit kräftigen Gesichtslinien und stilisierter Haarbildung. Auch die strenge Symmetrie der Komposition wirkt in gleichgerichtetem Sinne.

An dem Schweizer, möglicherweise Basler Ursprung des Stückes, das zu den älteren Beständen des Historischen Museums gehört, ist kaum zu zweifeln. Nicht nur der dargestellte Bildinhalt, nicht nur Text und Mundart der Spruchbänder[1]) bestätigen die oberrheinische Herkunft, vor allem dient die Stilverwandtschaft mit anderen Schweizer Werken als Argument: die Ähnlichkeit der getupften Fabeltiere mit den auf älteren Fabeltier-Teppichen dargestellten, die Verwandtschaft der Mädchengestalt mit den Frauen der Minneteppiche u. a. m.

[1]) Als Merkmale der alemannischen Mundart seien angeführt: anlautendes d (statt t) in dier, ouch statt auch.

In der schlanken Zierlichkeit der Figuren, in den Umrissen der zarten ovalen Köpfe ist deutlich der Einfluß von Stichen des Meisters E. S. zu erkennen,[1]) der auch in der Schweiz tätig war. Man vergleiche die Dame mit der Wappenhalterin L. 220,[2]) den Jüngling mit dem Knaben auf L. 211.[3]) Dieses Künstlers Einfluß, der sich fast auf allen Gebieten der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in der Schweiz nachweisen läßt, war in den Jahren zwischen 1470 bis 1480 am stärksten.

In diese Zeit möchte ich mit Berücksichtigung aller dargelegten Eigentümlichkeiten und mit Hilfe der Trachtenvergleichung den besprochenen Fabeltier-Teppich einreihen.

* * *

Der reizvollste und künstlerisch bedeutendste der Schweizer Minne-Teppiche ist ein Streifen, den das historische Museum zu Basel kürzlich aus der Sammlung Engel-Gros erworben hat (Taf. 75/76). Zwischen einem hohen, weinumsponnenen Spalier, das die Hintergrundtapete vertritt, und einem niederen, geflochtenen Zaun, der den Vordergrund abschließt, erscheinen auf schmaler Bühne fünf Liebespaare in geselliger Unterhaltung.[4])

Müntz hat das Stück für eine burgundische Arbeit aus dem Kunstkreis Karls des Kühnen gehalten,[5]) eine Ansicht, der sich Migeon anschließt,[6]) wohl mit Hinblick auf die französischen Einflüsse, die sich in den Kostümen der Figuren und in dem ganzen höfisch-ritterlichen Geist der Darstellungen kundtun. Ja, es ist nicht zu leugnen, daß auch im Stil der Figuren, in ihrer Haltung und Auffassung Elemente französischer Kunstweise anklingen. Man vergleiche daraufhin Frühwerke der Tournaiser Bildwirkerschule, wie die Jagdteppiche des Herzogs von Devonshire, das Fragment im Mineapolismuseum, den Streifen in Passau.[7]) Doch reichen diese Übereinstimmungen nicht über die allgemeine Aufnahme westlicher Stileinflüsse hinaus, die im XV. Jahrhundert am stärksten wohl in den Frankreich am nächsten gelegenen Ländern, mehr oder minder aber in ganz Europa nachweisbar sind.

Weit bedeutsamer sind die Zusammenhänge mit der oberrheinischen Kunst. Der Stil des Meisters E. S. ist in vielen Eigentümlichkeiten zu erkennen. Im Gesichtstypus der kartenspielenden Frau, in der Gestalt des bekränzten Jünglings, der die Traube abschneidet, in der Gewandbehandlung, insbesondere der sitzenden Frauen. Auf dem Stich mit dem Schachspiel L. 214[8]) erscheint ein ganz ähnlich geformter und verkürzter Tisch und die Turbantracht der zu äußerst rechts sitzenden Dame findet sich auf mehreren Stichen des Meisters wieder, so auf den beiden Stichen mit Augustus und der Sibylle L. 192 und L. 191[9]) und anderen.

Hat der Einfluß des wohl in der Schweiz tätigen, aber auch anderwärts vielfach nachgeahmten Meisters E. S. für eine Lokalisierung unseres Teppichs auf die Schweiz keine wesentliche Beweiskraft, so erwächst dagegen eine solche aus dem Komplex von Beziehungen zu anderen Schweizer Bildwirkereien. Ich nenne die wichtigsten: die Gesichtstypen mit Wangenkreisen und Kinnlinien, mit den in weißen Leinenfäden gewirkten Augen und den in die Ecken geschobenen Augensternen, die bezeichnende Art der Haarbehandlung, die sich auf den meisten der besprochenen Stücke wiederfinden, die Bekränzung mit großen weißen Maiglöckchen, die ganz identisch auf dem Fragment mit der wilden Frau bei Dr. Figdor (Taf. 64) wie auf dem Stück in Württemberg (Taf. 56) erscheint, der geflochtene Zaun im Vordergrund, der in ganz analoger Verwendung den Vordergrund des Wildleute-Teppichs im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 59—63) abschließt, die charakteristischen Spezies der Blumen, die auf anderen Stücken, zum Beispiel auf dem Behang mit den neun stärksten Helden (Taf. 70), wiederzuerkennen sind. Endlich die Haltung des Jünglings, der zu äußerst rechts im Gespräch mit seiner Schönen die beiden Hände erhebt, eine Bewegung, die der Knabe, der sich zum Quintainespiel anschickt, auf dem Streifen mit den Weiberlisten zu Basel (Taf. 69b) genau wiederholt.

Im Verband mit diesen Argumenten der Stilübereinstimmung, die den Schweizer Ursprung des Engel-Grosschen Liebesteppichs dartun, sei auch auf den Umstand verwiesen, daß das Stück, das aus der Sammlung Meyer-am-Rhyn stammt, von dem Vater des Sammlers auf dem Gut Seematt bei Vordermeggen entdeckt und erworben wurde, also alter Schweizer Besitz ist. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, daß der beste Kenner der Schweizer Bildwirkkunst, Rudolf F. Burckhardt, für die Entstehung des Stückes in Basel selbst eintritt.[10])

[1]) R. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums in Basel 1918, S. 38. — Schmitz, Bildteppiche, S. 96. — [2]) Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E. S. Meister der Graphik, II. Bd., Leipzig, s. a. Taf. 42, S. 98. — [3]) Ibidem, Taf. 27, S. 75. — [4]) Vielleicht ist in dem Paar vor dem besetzten Tisch, das sich umschlungen hält und den Mittelpunkt der Darstellung bildet, das Brautpaar zu erkennen, dem zu Ehren der Teppich geschaffen wurde. Warum die Schachspielerin als Königin charakterisiert ist, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht ist es die Anzeige, daß es sich um Geselligkeit an einem Fürstenhof handelt. — [5]) Nach freundl. brieflicher Mitteilung des Herrn Engel. — [6]) Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 198. — Idem, Collection Engel-Gros, Paris 1921. — [7]) Betty Kurth, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof. Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses, XXXIV. Bd. — [8]) Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs, Taf. 29. — [9]) Ibidem, Taf. 25 und 55. — [10]) Rud. F. Burckhardt, Wandteppich mit Liebesgarten. Beilage zum Jahresbericht des Historischen Museums. Basel 1921.

In der Entwicklung bedeutet auch dieses Stück einen Markstein. Deutlich sind Spuren einer Richtungsänderung zu beobachten, Anzeichen eines stärkeren Naturalismus, einer eingehenderen Detailschilderung.

Das übliche Hintergrundtapetenmuster ist hier in naturalistischem Sinne rationalisiert, wenn es auch noch nichts zur Erweiterung der Räumlichkeit, zur Vertiefung des Darstellungsfeldes beiträgt. Es ist doch nicht mehr als Seiden- oder Blättertapete mitten in Wald oder Wiese gespannt, sondern deutlich als laubumsponnenes Gartenspalier gekennzeichnet.

Auch die Figuren sind in ihrer Haltung, in ihrem Rapport zu einander wirklichkeitstreuer dargestellt. Man beachte zum Beispiel das anmutig miteinander plaudernde, schachspielende Paar. Endlich zeugen auch die kleinen Nebendinge, das Schachbrett, der reich besetzte Tisch und anderes mehr von wachsender Beobachtung der Einzelheiten. Diese naturalistischen Vorstöße sind aber nur Anfänge, die an Äußerlichkeiten haften bleiben. Das Grundprinzip dekorativer Flächenbetonung, friesartiger Reihung ist hier noch nicht aufgegeben.

* * *

Die schachspielende Königin auf dem Engel-Gros-Teppich hat eine Doppelgängerin auf einem Fragment im Museum zu Colmar (Taf. 77). Ganz ähnlich sind hier Köpfe und Gewand und die Art, wie die Hermelinstreifen sich am Boden nach vorne umlegen. Hinter ihr steht ein bekränztes Mädchen, das den Damen der Minne-Teppiche (Taf. 71a, b) verwandt ist. Der Hintergrund erscheint auch hier von einer Weinrebe abgeschlossen. Durch die Zweige schlingt sich ein Spruchband mit einer Devise, die aus vier Buchstaben — den Buchstaben „g. s. f. d." — besteht, ähnlich jener auf dem Wildleute-Teppich im Museum zu Besançon (Taf. 66).[1])

* * *

Ein anderer Liebesteppich, der den letzten zwei Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts entstammt, befindet sich im Historischen Museum zu Basel (Taf. 78/79). Er besteht aus drei Fragmenten, die einst ein Ganzes gebildet haben. Zwischen dem Mittelteil und den Seitenteilen fehlt links ein breiterer, rechts ein schmälerer Streifen. Ist zwischen diesem Stück und dem Liebesteppich der Sammlung Engel (Taf. 75/76) auch kein unmittelbarer künstlerischer Zusammenhang, keine individuelle Beziehung, so ist doch die Summe der mittelbaren Gemeinsamkeiten so groß, daß an eine Identität des Entstehungszentrums gedacht werden muß.

Die Idee des Liebesgartens stimmt hier und dort überein, wie das Hauptrequisit seiner Bildverwirklichung, das Blumenspalier. Ähnlich ist auch der Tisch im Zentrum, ähnlich die Figur des Traubenschneiders dem Jüngling, der hier den Trunk kredenzt.

Durch die auf dem jüngeren Stück im Historischen Museum eingewirkten Basler Allianzwappen gewinnen wir auch für den Basler Ursprung des älteren Werkes ein neues Argument. Es sind die Wappen des Basler Ratsschreibers Niklaus Meyer zum Pfeil[2]) (geboren 1451, gestorben 1500, Sohn des Basler Bürgermeisters Adelberg Meyer) und seiner Gattin Barbara zum Luft (gestorben nach 1534).[3]) Die Vermählung fand 1471 statt.[4]) Zwischen 1471 und 1500 dürfte also der Teppich entstanden sein. Mit Hinblick auf die Liebesdarstellungen ist anzunehmen, daß er noch zu Lebzeiten des Mannes angefertigt wurde. Doch möchte ich ihn mit Berücksichtigung von Stil und Trachten schon in die zweite Hälfte des angegebenen Zeitraums datieren. Darauf weist auch das Reicherwerden des Materials. Hier ist das ganze Zelt in weißen, glänzenden Leinenfäden gewirkt. Auch erscheinen rote, hellgelbe und hellgrüne Seidenfäden in Aufputz und Blumen sowie Gold und Silber im Schmuck und Zierat verwendet. Wohl sind noch Ähnlichkeiten mit den Stichen des Meisters E. S. vorhanden. Aber mir scheinen die Figuren des Teppichs eine neue Stufe spätgotischer Verzierlichung erreicht zu haben. Man beachte nur die fast maniriert anmutenden schlanken Beine mit den überspitzen Schuhen bei den Jünglingen der Seitenteile. Sie entsprechen einem Stil und Formengeschmack, der in den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts in der Basler Buchillustration auftaucht. Ich nenne als Beispiele die Miniaturen der von dem obenerwähnten Ratsschreiber Niklaus Meyer selbst 1471 geschriebenen und illustrierten Handschrift mit der Geschichte von der schönen Melusine (Basel, Universitätsbibliothek O. I. 18) [5]) oder die Werke Leonhard Ysenhuts. Man vergleiche zum Beispiel einen Holzschnitt mit Liebespaar aus dem vermutlich in den neunziger Jahren erschienenen Äsop (Abb. 50).[6])

* * *

[1]) Vgl. oben S. 97. — [2]) Mayer-Kraus, Wappenbuch von Basel, S. 41. — [3]) Ibidem, S. 44. — [4]) Auf einem Einblattholzschnitt der öffentlichen Kunstsammlung in Basel ist eine Wappenhalterin mit den nämlichen Allianzwappen dargestellt. Vgl. Emil Major, Holzschnitte des XV. Jahrhs. in der öffentl. Kunstsammlung zu Basel. Straßburg 1908, Taf. 20, und Schweizer Archiv für Heraldik 1907. — [5]) Konrad Escher, Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken. Basel 1917, S. 190, Nr. 250. — [6]) Wenn der Äsop auch nach dem Ulmer Druck (Johann Zainer 1475) kopiert ist, so erscheint doch die Formensprache ganz in den Stil Ysenhuts übersetzt. Vgl. Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhs. St. z. d. Kg. Heft 8, Straßburg 1896, S. 17, Taf. VIII.

Abb. 50. Holzschnitt aus Äsop. Basel, Leonhard Ysenhut.

Denselben Stil vertritt eine Serie von Minne-Teppichen im Freulerpalast zu Näfels, die bisher in der Literatur ganz unbekannt geblieben sind[1]) (Taf. 80a, b). Auch sie zeigen einen Fortschritt zu spätgotischer Zierlichkeit, zu schlankeren Proportionen, zu unruhiger Faltenfülle, zu einem gewissen zarten Manierismus der Haltungsmotive, wie er vielfach Werken des Jahrhundertendes eignet. Auf dem ersten Teppich sitzt das Liebespaar zu Seiten eines Apfelbaums auf dem Rasen, der von Gräsern, Blattgruppen und hochstieligen Blumen, darunter den auch sonst auf Schweizer Stücken so häufigen Maiglöckchenstauden, bestanden ist (Taf. 80a). Die Dame trägt ein Blumenschapel. Überreich bauscht sich die Faltenfülle ihres Gewandes unterhalb der schlanken Taille. Auf dem zweiten Teppich, der das Datum 1490 trägt, stehen links Jüngling und Dame vor einem großgemusterten Granatapfelgrund auf blumigem Rasen (Taf. 80b), rechts sind sie in einem Garten zu Seiten eines von Latten eingezäunten Nelkenbeetes angeordnet. Über jeder Gestalt schwingt in wohlabgewogener Asymmetrie ein Spruchband, das jeweils die Rede verdolmetscht. Versicherungen der Liebe, Mißtrauen in die gegenseitige Treue ist auch hier der Inhalt („nit lieberss dan dich" / „nit mer beger ich". / „xel hüt dich / trüw ist mislich". „truw ist worden ain gast....."). In den Proportionen der Figuren, der Bodenbehandlung, den Blumenstauden und Grasbüscheln zeigt sich deutlich die Verwandtschaft mit dem Liebesteppich des Niklaus Meyer zum Pfeil (Taf. 78/79).

Ein aus einzelnen Fetzen zusammengesetzter Streifen im Stieglitz-Museum in Petersburg (Abb. 51), den ich nur in Abbildung kenne, scheint sich der besprochenen Folge unmittelbar anzuschließen. Dargestellt sind mehrere Tiere vor Granatapfelgrund und ein Jüngling mit einem Spruchband. Sein Sprüchlein bezeugt („zarte iupfrowe dugen rich / In ugere dienst stan ich"), daß ihm eine weibliche Gestalt zugeordnet war, die nicht erhalten ist. Die breiten parallelen Gräser des Vordergrunds, die hochstieligen Blumen, darunter die bezeichnende Maiglöckchenstaude, die zierliche Haltung des Jünglings kehren hier ganz wie auf den Minne-Teppichen in Näfels wieder. Die Mundart der Spruchbänder ist alemannisch.

* * *

Als weiteres weltliches Stück dieser Reihe sei der sogenannte Feer-Teppich im Historischen Museum zu Basel (Taf. 81/82) angefügt, ein Werk, das die mittelalterlichen Stiltendenzen der Schweizer Bildwirkkunst bis an die Schwelle des neuen Jahrhunderts trägt.

Vor einer reichverschlungenen Blätterranke, die ihren rein dekorativen Charakter deutlich zur Schau trägt und das ganze Bildfeld bis auf das letzte Plätzchen füllt, sind sieben Figuren mit Spruchbändern friesartig aufgereiht, in bunter Reihe höfisch gekleidete Gestalten und wilde Leute, sechs davon als Paare zueinander in Beziehung gesetzt. Eine Falkenjagd auf wilde Enten, Rebhühner und Hasen bildet den gegenständlichen Rahmen für die ganz auf dekorative Tapetenwirkung berechnete Figurenanordnung.

Der Teppich mutet uns an wie ein Paradigma aller flächenbetonenden Elemente der ganzen Entwicklung, als wollte hier die Bildwirkkunst in einem Spätwerk, vor dem Erlöschen ihrer stilbildenden Kräfte einen Extrakt aus ihrem Motivenschatz geben: wilde Leute und höfische Gestalten, Jagd und Liebespaare, naturalistische Tiere und stilisierte Blätterranken, Wappen und Spruchbänder, all dies ist hier zu einem künstlerisch bedeutsamen, dekorativen Ganzen vereinigt.

Über Entstehungzentrum und -zeit geben die eingewirkten Wappen restlos Aufschluß. Es sind die Wappen der Feer (roter Löwe in weißem Feld), Kastelen (rote Burg in gelbem Feld) und Meggen (roter Jäger in Gelb).[2]) Der

[1]) Die Kenntnis der Stücke danke ich Herrn Hans R. Hahnloser in Winterthur. — [2]) F. Holzach, Der Feeren-Teppich im Historischen Museum zu Basel. Jahresberichte des Ver. f. d. Hist. Mus. 1906, S. 36 ff. Ich entnehme dieser Untersuchung auch die folgenden genealogischen Angaben.

Abb. 51. Fragmentierter Wirkstreifen mit Liebespaaren und Tieren. Petersburg, Stieglitz-Museum.

erste Besitzer des Teppichs war Petermann von Feer, Schultheiß von Luzern, Herr zu Kastelen, der in erster Ehe mit Benedikta von Meggen vermählt war. Benedikta starb 1502 an der Pest.[1]) Petermann gelangte im Jahre 1484 in den Besitz der Herrschaft Kastelen. Da aber die Feer das Wappen mit dem roten Löwen in weißem Feld erst 1488 bekamen, fällt die Entstehung des Teppichs in die Zeit zwischen 1488 und 1502.[2])

Stilistische Beziehungen zu anderen Schweizer Arbeiten stützen auch hier die Lokalisierung, die von den Wappen angezeigt wird. Die Farben finden sich in demselben Mischungs- und Quantitätsverhältnis auf älteren Schweizer Teppichen. Dunkelblauer Grund, blaugrüne Ranken, rote und blaue Figuren. Stellungsmotive und Gebärden erinnern an die Wildleute-Teppiche, die Typen an den Liebesgarten des Niklaus Meyer zum Pfeil. Holzachs Annahme, daß auch dieser Teppich in Basel entstanden sei, findet durch diesen Vergleich mannigfache Befürwortung.

[1]) Petermann Feer heiratete nach ihrem Tode Luise von Hertenstein. Vgl. F. Holzach, a. a. O. — [2]) Für diese Zeit sprechen auch einzelne Trachtendetails, so die Ärmelpuffen der zu äußerst rechts stehenden, höfisch gekleideten Dame, die von Holzach als eine allegorische Figur gedeutet wird, eine kostümliche Einzelheit, die vor den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts kaum nachweisbar sein dürfte.

Abb. 52. Wirkteppich mit Liebespaar. Schweiz 1480—1490. New York, Sammlung P. W. French & Co.

Ein Zusammenhang mit den Stichen des Meisters E. S. ist auch bei diesem Werk zu erkennen. Man vergleiche zum Beispiel die beiden höfisch gekleideten Jägerinnen mit der Wappenhalterin L. 116[1]) oder mit der heiligen Katharina L. 139.[2])

* * *

Der Gruppe der Minne-Teppiche ist schließlich ein kleinerer Behang anzufügen, der 1921 mit der Sammlung Lawrence in New York versteigert wurde und sich jetzt in der Sammlung P. W. French & Co. ebendort befindet (Abb. 52). Vor einem mit plastisch gebildeten Ornamentranken bedeckten Grund sitzt ein Liebespaar. Der Jüngling läßt einen kleinen Vogel zu dem Mädchen flattern, das ein Hündchen auf dem Schoß hält. (Inschriften: „Ich spil mit ůch in trůwē" „Des sol ůch niemer růwen.") Typen und Gewandbehandlung erinnern an die älteren Minne-Teppiche, aber die durchmodellierten Ranken und Blütenformen weisen das Stück schon an das Jahrhundertende.[3])

Ebenfalls um die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert möchte ich zwei Schweizer Teppiche datieren, die, nach demselben Karton gewirkt, Tiere auf Rankengrund darstellen. Der eine befindet sich im Historischen Museum zu Basel (Taf. 83a), der andere, früher in der Sammlung Spetz zu Isenheim,[4]) ist jetzt in der Bibliothek zu Schlettstadt (Taf. 83b). Dargestellt sind ein Eber, ein gekrönter Löwe, ein Einhorn und ein Hirsch, Tiere, deren religiöse Symbolik im späten Mittelalter wohl auch für das Volk eine allgemein verständliche Sprache bedeutete.

Wie auf dem Feer-Teppich die Figuren sind hier die Tiere ohne Bodenstreifen mitten in die wildbewegten, schwungvollen Ranken gesetzt. Für die späte Datierung des Stückes spricht der plastische Charakter dieser Ranke und die späte Form der stilisierten Blüte, die den Ornamentranken auf dem letztbesprochenen Minne-Teppich (Abb. 52) ähneln. Ähnliche plastische Ranken, die zuerst im Werk der deutschen Kupferstecher auftauchen,[5]) finden sich häufig auf kunstgewerblichen Arbeiten des Oberrheins. Erwähnt seien zum Beispiel die Holzschnitzereien am Chorgestühl des Konstanzer Münsters, einem Werk vom Ausgang des XV. Jahrhunderts,[6]) oder eine in das Jahr 1527 datierte Stickerei auf Schloß Altenklingen bei St. Gallen, die durch die eingestickten Allianzwappen der Mundprat von Spiegelberg und derer von Altzheim für die Nordostschweiz gesichert ist.

Der Vergleich der Tiere und ihrer Bildung mit den Fabeltieren anderer Schweizer Teppiche, das gefleckte Einhorn, die Zeichnung des Hirsches, die Bildung des Löwen bestätigen ebenso wie die Farbengebung, die Vögel in den Ranken, die Maiglöckchenstauden die Herkunft der zwei Stücke aus einer Schweizer Werkstatt.

SCHWEIZER BILDTEPPICHE AUS DER ZWEITEN HÄLFTE DES XV. JAHRHUNDERTS MIT KIRCHLICHEN VORWÜRFEN

Hat es viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Teppiche mit weltlichen Stoffen zum größeren Teil auch von weltlichen Wirkern hergestellt wurden — eine Annahme, durch die die Lokalisierung der für Basler Besteller ausgeführten Werke und ihrer Stilverwandten auf Basel selbst, wo Bildwirker von Beruf urkundlich überliefert sind, eine Stütze gewinnt —, so ist auch die Vermutung nicht ungerechtfertigt, daß unter den Teppichen mit christlichen Darstellungen, die vielfach in der technischen und zeichnerischen Qualität den weltlichen Arbeiten nachstehen, ein großer Teil in Klöstern entstanden ist. Beweis dafür bietet eine Reihe von Stücken, die teils Wappen von Klosterfrauen, teils Stifterinnen in Nonnentracht tragen.

Der Umstand, daß auch diese für kirchliche Zwecke geschaffenen Teppiche, ähnlich wie die besprochenen weltlichen, in Stil und Qualität nicht homogen sind, läßt darauf schließen, daß auch sie an verschiedenen Orten hergestellt, von verschiedenen Künstlern entworfen wurden.

Manche dieser kirchlichen Stücke — es sind begreiflicherweise gerade jene, die nicht als Klosterarbeiten zu erkennen sind — stehen in Formensprache, Komposition und technischer Durchbildung in enger Beziehung zu den früher besprochenen Gruppen.

Ich nenne an erster Stelle ein aus Kloster Rheinau stammendes Antependium mit Verkündigung, Kreuzigung und Noli me tangere im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 84a), das mit Hilfe eingewirkter Allianzwappen (links: zwei schwarze gekreuzte Fackeln mit roter Flamme auf Weiß — Wappen der Brand aus Basel; rechts: zwei weiße Geißeln auf Rot — Wappen der Geißler aus Lostorf) auf die Schweiz lokalisiert und in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts datiert werden kann.

[1]) Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im XV. Jahrh., Tafelband II, Wien 1910, Taf. 44. — [2]) Ibidem, Taf. 56. — [3] Da ich den Teppich nur aus der Reproduktion und nicht aus eigener Anschauung kenne, wage ich über den Erhaltungszustand kein Urteil abzugeben. — [4]) A. Laugel, Georges Spetz. Biographies alsaciennes. Revue alsacienne illustrée. Strasbourg 1900. — [5]) So bei Meister E. S., beim Meister der Berliner Passion, bei Schongauer etc. — [6]) Franz Xaver Kraus, Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Freiburg i. Br. 1887, S. 142, 145.

Bestellerin und Stifterin dieses Werkes war Margarethe Brand zu Basel, die Gattin Peter Geißlers aus Lostorf, genannt die Lostorffin, die, jung verwitwet, sich wohltätigen Werken zuwandte und nach ihrem 1474 erfolgten Ableben in der Kartause zu Basel begraben wurde.[1]) Vielleicht ist das Rheinauer Antependium eine Arbeit der „heydenswerckerin Berbelin Langenstein", die in den Basler Steuerlisten des Jahres 1454 in der Vorstadt zum Kreuz im Hause der „Loschtorffin" wohnend erwähnt wird.[2])

Abb. 53. Noli me tangere. Holzschnitt aus dem Spiegel menschlicher Behaltnis. Basel, Bernhard Richel 1476.

Im Stil dieses Werkes klingen mannigfache Erinnerungen an andere Schweizer Arbeiten an. Ja, es erscheint bei genauerem Vergleich als eine deutliche Fortbildung des Stils der Krauchthal-Teppiche. Man vergleiche das Noli me tangere bei Pringsheim (Taf. 36b). Überraschend ist die Ähnlichkeit der Typen mit den allzugroßen, in die Augenwinkel geschobenen Augäpfeln, verwandt die Bildung der Haare, der Verlauf der holzschnittartig gezeichneten Faltenlinien, die Heiligenscheine. Auch die Streifung des Bodens kehrt hier wieder. Nur hat es den Anschein, als ob auf dem Rheinauer Antependium bereits weniger von der dritten Dimension abstrahiert sei. Es zeigen sich Symptome einer Raumvertiefungsabsicht, sowohl in Architektur und Fliesenboden der Verkündigung — der Baldachin über der Madonna ist dem Thronbaldachin auf dem Wildleute-Teppich in Besançon (Taf. 66) sehr ähnlich — als auch im umzäunten Garten, in dem Christus, der Magdalena erscheint. Trotzdem schließt auch hier eine den ganzen Bildraum überspinnende Blättertapete — in der nämlichen Bildung, wie wir sie auf vielen weltlichen Stücken sahen — den Hintergrund ab.

Zusammenhänge mit der Holzschnittillustration liegen auch hier zutage. Ein Einblattholzschnitt mit der Kreuzigung in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel[3]) zeigt in der Zeichnung des Christuskörpers, in der Anordnung der linken Gruppe Ähnlichkeit mit unserem Antependium. Auch die Holzschnitte in dem Hauptwerk der Basler Buchillustration, dem bei Bernhard Richel 1476 gedruckten „Spiegel menschlicher Behaltnis",[4]) sind reich an Übereinstimmungen. Ich bilde zum Vergleich das Blatt mit Christus als Gärtner ab (Abb. 53). Der runde, von einem geflochtenen Zaun umschlossene Garten mit wenigen Bäumen, Typus und Kontur der Heilandsgestalt, die ganze Komposition sind im wesentlichen identisch.

Dieselbe Szene kehrt, ganz ähnlich komponiert, im Gegensinn auf einem andern gewirkten Antependium wieder, das aus der Sammlung Lipperheide[5]) in das Berliner Schloßmuseum gelangt ist (Taf. 84b). Auch hier sind drei Szenen aus der Geschichte Christi dargestellt, getrennt und begrenzt durch schmale Streifen mit buntem Treppenmuster, wie es auch sonst häufig auf Schweizer Arbeiten zu finden ist.

Die Stifter dieses Stückes haben statt ihrer Wappen zwei Buchstabenpaare unter Kronen in den obern Ecken anbringen lassen, „b w" und „r e", das letztere im Gegensinn, wohl die Anfangsbuchstaben ihrer Namen, die zu deuten kaum gelingen dürfte.

In kompositionellen und technischen Einzelheiten wie auch in der Farbengebung zeigt dieses Stück mit den besprochenen Schweizer Arbeiten mannigfache Berührungspunkte. Man beachte die ornamental geschwungene Eichenranke, die den Hintergrund abschließt, die Behandlung des Bodens,[6]) den geflochtenen Zaun, die Verwendung von Leinenfäden und Knüpfarbeit. In der Raumauffassung steht es dem Rheinauer Antependium nahe. Aber Typik und Faltenbehandlung zeigen einen abweichenden Stil. Die hagern Gesichter, die ungleichmäßige Haarbehandlung, die Zeichnung der Augen, die Faltenbildung, die an sich schon an den Faltenstil der Grabstichelarbeiten denken läßt — man beachte insbesondere das Gewand der heiligen Magdalena mit den in Häkchen auslaufenden Faltenlinien — all dies sind Merkmale, die bezeugen, daß wir es hier vielleicht mit einem singulären Werke des Haus- oder Klosterfleißes zu tun haben.

[1]) In einer Zeichnung Büchels im Kupferstichkabinett zu Basel ist die Kopie ihres Grabsteins samt der Inschrift erhalten. Die Mitte der Grabplatte nahm die Figur der Bestatteten ein, zu ihren Füßen befanden sich zwei Wappenschilder, die genau denen des Rheinauer Antependiums entsprachen. Vgl. E. A. Stückelberg, Die Stifterin des Antependiums zu Rheinau. Anz. f. schweizerische Altertumskunde 1896, S. 87. — [2]) R. F. Burckhardt, Jahresberichte des Hist. Mus. 1918, S. 44, Anm. 19. — [3]) Emil Major, Holzschnitte des XV. Jahrhs. in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Taf. 2. — [4]) Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration, S. 10. — [5]) Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers. I. Abt. Textilarbeiten. Versteigerung, München 1909, Nr. 2621. — [6]) Zu beachten ist, daß hier die großen Maiglöckchen wiederkehren, die wir als charakteristische Blume auf Schweizer Wirkereien feststellten.

Abb. 54. Noli me tangere. Kupferstich des Meisters E. S. (L. 153).

Abb. 55. Auferstehung. Kupferstich des Meisters E. S. (L. 152).

Im übrigen haben hier als unmittelbare Vorlagen Stiche des Meisters E. S. gedient. Wenigstens bei zweien der Darstellungen ist dies unzweifelhaft. Man vergleiche zum Beispiel den Stich mit dem Noli me tangere L. 153 (Abb. 54),[1]) der auf dem Teppichbild im Gegensinn kopiert wurde. Alle Hauptmerkmale der Komposition stimmen überein: Form und Umfang des Landschaftsausschnittes, der Abschluß durch den geflochtenen Zaun, die Figur der Magdalena mit dem emporgewendeten Kopf, den wallenden Haaren, der Haltung der Hände, die Hauptfaltenzüge ihres Gewandes, die Figur des Heilands mit Schaufel und Kreuzfahne. Wie ähnlich ist die Haltung seiner Hände, die Bildung seines Körpers, die Schrittstellung, der Fall des Gewandes mit zwei akzentuierten, am Boden fortflutenden Zipfeln. Auch aus dem Stich der Auferstehung L. 152 (Abb. 55)[1]) sind auf der Teppichdarstellung einzelne Motive übernommen: der schräg über das Bildfeld gestellte Sarkophag und seine Form, die Figur des Heilands in Haltung und Körperform und der an der rückwärtigsten Ecke des Sarkophags mit behelmtem, auf die Arme gestütztem Kopf schlafende Wächter.

Größere Stilähnlichkeit mit dem Rheinauer Antependium zeigt ein Wirkstreifen mit Ölberg und Auferstehung im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 85), auf dem die fromme Stifterin betend in Nonnentracht eingewirkt ist.

Die Bildung der Köpfe, die Zeichnung der Haare in parallelen Strähnen, die Form der Augen, der Füße, der Heiligenscheine ist ebenso zu vergleichen wie die Bäume, der geflochtene Zaun, die Versuche der Raumerweiterung durch Einbeziehung von Landschaft und Architekturen.

Der Zusammenhang mit der Buchillustration wird hier in der klar abgesetzten, eckigen Faltenbehandlung, in der Zeichnung der Haare besonders deutlich. Bezeichnend für diesen Holzschnittstil sind insbesondere die Augen der schlafenden Jünger. Der Typus des Heilands, die geflochtene Hecke, die Bildung der Hügel kehren in verwandter Form auf einem kolorierten Einblattdruck mit der nämlichen Szene in der Bibliothek zu St. Gallen wieder.[2])

In dieselbe Stilrichtung fällt ein reizvoller, gewirkter Wandbehang, den R. F. Burckhardt vor kurzem für das Historische Museum in Basel erworben hat (Taf. 86). Die Mitte der Komposition bilden drei Szenen aus dem Leben Jesu, die Darstellung im Tempel, Christus als Gärtner, der Einzug in Jerusalem, die von je zwei im Gespräch zueinander gewendeten Heiligenpaaren flankiert werden.

[1]) Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog etc., II. Bd., Taf. 59. — [2]) Ad. Fäh, Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen. Straßburg 1906, Taf. 9.

Abb. 56. Gewirktes Antependium mit Hortus clusus. Berlin, Sammlung James Simon im Kaiser-Friedrichs-Museum.

Burckhardt, der das Stück in einer vorbildlichen Untersuchung zum erstenmal veröffentlicht hat,[1]) konnte für den Nachweis der Herkunft wichtige Argumente erbringen. Den Ausgangspunkt seiner Beweisführung bilden die eingewirkten Wappen, von denen das rechte größere (in Gelb auf schwarzem Sparren eine aufgesetzte schwarze Halblilie) als das des 1518 im Mannesstamm erloschenen Basler Achtburgergeschlechts Schönkind erkannt wurde. Ein historischer Wegweiser, der auf die Entstehung des Werkes in Basel, dem wichtigsten Schweizer Wirkzentrum, deutet. Der Umstand, daß auf dem Teppich vier Dominikanerheilige (Margarethe von Ungarn, Dominikus, Petrus Martyr und Thomas von Aquino) dargestellt sind, rechtfertigt den Schluß, daß das Werk für ein Dominikanerkloster, ja mit Hinblick auf die zu Füßen der heiligen Margarete kniende Stifterin in Dominikanernonnentracht für ein Frauenkloster dieses Ordens angefertigt wurde. In Betracht kommen die beiden Klöster St. Maria Magdalena zu den Steinen und das Kloster Klingental. Da nun in den Akten des Steinenklosters der Name Schönkind nicht vorkommt, in denen des Klingentaler Klosters dagegen im XIV. und XV. Jahrhundert drei Guttäter und nicht weniger als fünf Klosterfrauen aus dieser Familie nachzuweisen sind, so ist Burckhardts Annahme, daß die Wirkerei für das Kloster Klingental in Basel gearbeitet wurde, nicht anfechtbar. Unter den fünf Klosterfrauen kommt einzig Anastasia Schönkind — „swester Steßlin" genannt — als Hauptstifterin des Teppichs in Frage;[2]) denn ihr Name erscheint in den Jahren zwischen 1452 und 1475 sehr häufig in dem Einnahmen- und Ausgabenbuch des Klosters Klingental. 1475 wird sie als „selig" bezeichnet.

Burckhardt gelangt auf Grund der Stilbetrachtung, wobei er insbesondere auf die zierliche Haltung der Hände verweist, die schon Schongauers Formensprache verraten, zu dem Schluß, daß das Werk erst nach dem Tode der Bestellerin, also vermutlich erst in den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts, entstanden sei. Mich dünkt mit Rücksicht auf die Form des Tapetenmusters, die an viel ältere Bildungen anknüpft, mit Rücksicht auf die durchaus flächenhafte Komposition, auf die völlig isokephale Anordnung der Figuren, die von dem Bestreben diktiert erscheint, die dekorativen Werte des roten Teppichgrunds voll zur Wirkung zu bringen, eine Entstehung noch in den siebziger Jahren wohl möglich.

Der Zusammenhang mit den früher besprochenen Werken der Schule tritt in Einzelform und Allgemeinstil zutage. Insbesondere ist der Zusammenhang mit den zwei Antependien in Zürich (Taf. 84a und 84b) erwähnenswert. Die Gesichtstypen, die Haare, Bärte, Augen erinnern in ihrer Bildung an das Antependium mit Ölberg und Auferstehung, während die Faltenwiedergabe — man beachte, wie die steil herabwallenden Frauengewänder in stumpfem

[1]) Rudolf F. Burckhardt, Zwei oberrheinische gotische Wirkereien im Historischen Museum zu Basel. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde N. F. XXII. Bd. (1920), S. 247. — [2]) Das rechte kleinere Wappen konnte bisher nicht mit voller Sicherheit identifiziert werden. Immerhin ist der Umstand bemerkenswert, daß es sich außer auf dem Teppich nur noch einmal in Basel findet, und zwar auf der Zeichnung eines Grabsteins aus dem Kloster Kingental, eine neue Bestätigung für die Richtigkeit der Lokalisierung. Vgl. Burckhardt, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde N. F. XXII., S. 251.

Winkel gebrochen, am Boden fortfluten — oder die Behandlung des Bodens und Pflanzenwuchses mit dem Antependium der Margarethe Brand Verwandtschaft zeigen.

Endlich spinnen sich auch von diesem Werke wie von den besprochenen deutliche Fäden zur Holzschnittillustration. Burckhardt vermochte sogar durch Hinweis auf die analogen Szenen in dem bei Drach in Speyer gedruckten „Spiegel menschlicher Behaltnus", der zwischen 1476 bis 1480 illustriert wurde, die, wie ich entgegen Burckhardt glaube, wohl nicht unmittelbaren, sicherlich aber mittelbaren Vorlagen für die drei biblischen Teppichbilder festzustellen.

* * *

In enge Beziehung zu den eben besprochenen Stücken möchte ich einige andere Bildwirkereien setzen, die, ebenfalls in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden, wenn auch im Stil nicht gleichartig, doch als demselben Kunstkreis zugehörig zu erkennen sind.

Eines dieser Stücke, das Fragment eines Antependiums mit der Madonna und drei Heiligen, darunter Cosmas und Damian, die einem Knaben ärztlichen Beistand leisten, befindet sich in der Sammlung Figdor in Wien (Taf. 87). Vor einer Granatapfeltapete sind hier die Figuren wieder ganz flächenhaft nebeneinandergereiht. Wenn auch plumper und ungelenker, zeigen sie doch Ähnlichkeit mit den Gestalten auf andern Schweizer Arbeiten. Man vergleiche zum Beispiel den Typus des Heiligen rechts von der Madonna mit dem Christus der Auferstehung in Zürich (Taf. 85), oder die zwei Arten der Haarbehandlung hier und dort, teils in parallelen hellen und dunkleren Strähnen, teils in Hakenlocken, oder die Zeichnung der Augen, die Wangenkreise und Kinnlinien und anderes mehr.

Demselben Stilkreis ist auch das fragmentierte Antependium mit den fünf Heiligen Christophorus, Johannes der Evangelist, Johannes der Täufer, Hieronymus und Onufrius anzugliedern, das bei Aufhebung des Klosters Muri nach Gries bei Bozen gelangte (Taf. 88). Wie die Herkunft aus altem Schweizer Klosterbesitz weist auch der Stil in seinen Einzelheiten auf die Entstehung in der Schweiz: die Hakenlocken und der Ausdruck der Gesichter, die Zeichnung der Hände, Füße und Heiligenscheine, der mit Blumenstauden bewachsene Bodenstreifen, die Seidenmustertapete, die ähnlich wie auf dem Greifenteppich in Berlin (Taf. 54) und auf den Wildleute-Teppichen in Sigmaringen und Württemberg (Taf. 57 und 56) mit Fransen am unteren Rand in welliger Linie die schmale Bühne begrenzt;[1]) lauter Merkmale, durch die sich auch dieses Stück den Schweizer Gruppen sichtbar einfügt.

Die beiden Johannesgestalten erscheinen als direkte Weiterbildung der ganz ähnlichen Figuren auf dem Krauchthal-Teppich in Thun (Taf. 37–39) und finden ihre nächsten Verwandten auf zwei Fragmenten, die, beide nach demselben Karton gewirkt, einzelne männliche Heilige zwischen laubumwundenen Säulchen unter krabbenbesetzten Eselsrückenbogen zeigen. Das eine der Stücke mit Severus und den beiden Johannes, zum Vermächtnis Peyre gehörig, ist im Musée des Arts décoratifs zu Paris (Taf. 89), das andere in der Sammlung elsässischer Altertümer zu Straßburg (Taf. 90). Von der fransenbesetzten Seidentapete bis zur Zeichnung der Hände und Füße, der Haare und Gewandfalten kehren alle bezeichnenden Merkmale der Schweizer Bildwirkerei wieder. Insbesondere schlagen die Typen eine Brücke zu den weltlichen Stücken. Man vergleiche Johannes den Evangelisten mit den Jünglingen auf dem Minne-Teppich in Paris (Taf. 71b). Die zierlichen laubumwundenen Säulchen finden sich in ähnlicher Form auf einem Schrotblatt mit dem heiligen Andreas in der Stadtbibliothek zu St. Gallen.[2])

Mit der besprochenen Gruppe ist endlich das etwas später entstandene Fragment mit Johannes dem Täufer im Kunstgewerbemuseum zu Dresden (Taf. 91) stilverwandt.

An das Antependium mit fünf Heiligen (Taf. 88) schließt sich stilistisch ein anderes Antependium, das ebenfalls aus Kloster Muri nach Gries gelangte und das die Anbetung des Kindes zwischen den Heiligen Heinrich und Kunigunde darstellt (Taf. 92). Die Gesichtsbildung, die Haar- und Bartbehandlung, der Verlauf der Faltenlinien und Farbflächen, die Struktur des Bodens und die Art seiner Flora, der herabschwebende Engel zeigen weitgehende Übereinstimmungen. Mit den älteren Antependien teilt dieses Stück den unsicheren Versuch, die flächenhafte Reihung der Figuren zugunsten einer Andeutung der Räumlichkeit, einer Einbeziehung der Landschaft aufzugeben. Zu den Argumenten, mit denen Vorgeschichte und Stilübereinstimmung die Lokalisierung auf die Schweiz stützen, gesellen sich hier noch zwei Schweizer Stifterwappen der Familien von Efringen und von Businger. Es handelt sich um die Allianz des Bernhart von Efringen, Ritter und Mitglied des Rats zu Basel, der in Urkunden zwischen 1427 und 1488 erwähnt wird, und der Schwester Heinrich Businger, des Herrn zu Heidegg.[3]) Der Stil des Stückes — man beachte

[1]) Auch in technischen Details schließt sich das Stück den andern Schweizer Arbeiten an; so kehrt bei den Blumenstauden rechts unten die Gepflogenheit wieder, die Blüten durch die schachbrettartige Verflechtung zweier verschiedenfarbiger Fäden zu bilden, wie wir es schon mehrfach fanden, z. B. bei den Hopfenranken des Wildleute-Teppichs im Österreichischen Museum zu Wien, auf dem Wildleute-Teppich in Klagenfurt etc. — [2]) Ad Fäh, Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen, Taf. 15. — [3]) Ich bin für diese Notizen Herrn Dr. Robert Durrer in Stans zu besonderem Danke verpflichtet. Vgl. auch Merz, Burgen des Sisgau, Bd. I., S. 243.

den spätgotischen Architekturrahmen mit dem naturalistisch wuchernden Blattwerk — verweist seine Entstehung frühestens in die achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts.

* * *

Stilbesonderheiten der älteren Antependien in Zürich vereinigen sich mit Eigentümlichkeiten der Stücke aus Kloster Muri in einem Bildteppich im Historischen Museum zu Basel, der fünf weibliche Heilige darstellt (Taf. 93).

Stimmt die Zeichnung der Augen, die Stilisierung der Haare in parallelen helleren und dunkleren scharfkonturierten Strähnen, stimmt die Bildung der Nimben — man vergleiche sie mit den Nimben des Rheinauer Antependiums — mit der Gruppe der ersteren überein, so zeigt die Verwandtschaft der Gesichtstypen — man vergleiche Dorothea mit Johannes (Taf. 88) oder Helena (Taf. 92) — oder die fransenbesetzte Granatapfeltapete — einen unzweifelhaften Zusammenhang mit letzteren. Die Beziehung zu zeitgenössischen Holzschnittillustrationen drängt sich auch bei Betrachtung dieses Stückes unabweisbar auf. Die außerordentlich starke dekorative Wirkung dankt es zum großen Teil der rotleuchtenden Hintergrundtapete, die eine mächtige Farbendominante bildet.

Endlich wird der Schweizer Ursprung auch durch die Darstellung der in der Schweiz verehrten heiligen Verena bestätigt, die zu Zurzach die Alemannen bekehrt haben soll. Im Chor der Stiftskirche dieses Ortes findet sich auf einem Wandgemälde eine unserem Teppichbild in Stil und Haltung ähnliche Darstellung der Heiligen mit ihren Attributen, Krug und Kamm.[1])

* * *

Der Stil des Basler Antependiums (Taf. 93) erscheint fortentwickelt und zu größerer Monumentalität entfaltet in drei zusammengehörigen Fragmenten, die mit Hinblick auf das völlig identische Granatapfelmuster des Hintergrundes wohl einst ein Ganzes gebildet oder doch zu einer Serie gehört haben. Es sind ein Tod des Täufers in der Sammlung Enzenberg auf Schloß Tratzberg in Tirol (Taf. 94a), die Taufe Christi (Taf. 94b) und die Madonna mit Kind (Taf. 95) im Schloß Liechtenstein in Württemberg. Die Zusammenhänge mit den besprochenen Werken sind auf den ersten Blick klar. Sie zeigen sich in den Kopfformen, in der Zeichnung der Gesichtsteile — wobei besonders auf die Bildung der Augen und Nasen verwiesen sei – in der Behandlung der Haare, der Darstellung des Bodens und der Pflanzen; die großen weißen Maiglöckchen erscheinen hier ganz wie auf dem Antependium mit der Anbetung aus Muri und auf vielen weltlichen Stücken. Wie ähnlich ist die Madonna der heiligen Magdalena auf dem Stück in Basel (Taf. 93), wie ähnlich der taufende Johannes mit seinen wildflatternden Hakenlocken dem heiligen Heinrich auf dem Antependium aus Muri (Taf. 92). Der Täufer aber hat auf der Enthauptung, wo er als wilder Mann gebildet ist, die Taille umkränzt, wie die Wildleute auf den weltlichen Arbeiten.

Während die zum Vergleich herangezogenen Stücke noch den achtziger Jahren entstammen, dürften die drei Fragmente kaum vor dem Ende des Jahrhunderts entstanden sein. Darauf deutet sowohl der monumentale Zug, der den Darstellungen eignet, wie die stärkere Stofflichkeit, der mächtigere Faltenwurf der Gewänder, denen nichts mehr von der kleinlicheren Faltelung der früheren Zeit anhaftet. An Stelle der flächenhaft linearen Bildungen ist eine Modellierung in Licht und Schatten getreten — man betrachte daraufhin den Mantel der Madonna — wodurch die plastische Wirkung der Figuren wesentlich gesteigert erscheint.

* * *

Stilverwandte, wenn auch weniger bedeutende Werke vom Ende des Jahrhunderts sind zwei Antependien, die aus Kloster Hermetschwyl bei Bremgarten in den Besitz des Historischen Museums zu Basel gelangten (Taf. 96a und Taf. 96b). Auf dem einen ist die Auferstehung Christi zwischen den Heiligen Magdalena und Veronika, auf dem anderen die Ausgießung des heiligen Geistes dargestellt. Zwei Stifterwappen der Hettlingen und Hofstetten auf dem ersteren bezeugen die Schweizer Herkunft, die auch durch Stilzusammenhänge deutlich belegt wird. Eine der Stifterinnen war vermutlich Veronika von Hettlingen, die in den Jahren 1496 bis 1498 Meisterin im Kloster Hermetschwyl war.[2]) Die Entstehung der Stücke in diesem Kloster selbst ist sehr wohl möglich. Sind uns doch Nachrichten erhalten, die die Übung der Wirkkunst in dem benachbarten Bremgarten urkundlich bestätigen.[3])

[1]) Vgl. E. A. Stückelberg, Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters. Zürich 1903. — [2]) Daß sie die Stifterin war, bezeugt die Darstellung ihrer Namenspatronin auf dem Teppich. — [3]) Vgl. oben S. 82.

Der Stilvergleich ergibt ein Netz loserer und engerer Beziehungen. Ich nenne als Beispiele die Ähnlichkeit des jugendlichen Johannes auf der Ausgießung mit dem Evangelisten auf dem Fragment in Paris (Taf. 89). Es ist der nämliche Kopf mit denselben Konturen, Augen, Haarlocken und Gesichtslinien. Oder die Verwandtschaft der Haarbehandlung beim heiligen Petrus, der rechts neben der Madonna sitzt, mit der des heiligen Josef der Anbetung aus Muri und anderes mehr. Doch zeigt das Pfingstfest aus Hermetschwyl eine Fortentwicklung in der Richtung stärkeren Naturalismus und eingehenderer Differenzierung der Typen. Die Hände sind ausdrucksvoller, die Gewänder plastischer geworden. Der Einfluß Schongauers, der am Ende des XV. Jahrhunderts am Oberrhein die Herrschaft des Meisters E. S. ablöst,[1]) ist hier in frühen Regungen zu erkennen. Der Vergleich des Pfingstfestes mit der Typenschilderung auf Schongauers Stich mit dem Tod der Jungfrau[2]) gibt Aufschluß über diese Beziehungen.

Die Schongauersche Richtung der Nordschweizer Kunst wird auch durch ein Wirkfragment der Sammlung Figdor vertreten, das Gottvater und sechs heilige Frauen mit Spruchbändern darstellt (Taf. 97). Die rundlichen Gesichter mit den hohen, breiten Stirnen, dem üppigen Haar und dem lieblich sanften Ausdruck ähneln den Figuren auf Stichen Martin Schongauers und auf den ihm zugeschriebenen Bildern und Zeichnungen. Als Beispiel vergleiche man eine Zeichnung seiner Schule mit fünf weiblichen Heiligen in der Kunstsammlung zu Basel.[3])

Farbengebung, Technik und Stilmerkmale verbinden auch dieses Stück aufs engste mit anderen Schweizer Arbeiten. Das Wappen der Tiroler Familie Mareit ist nur aufgestickt und als späterer Besitzerstempel zu werten.[4]) Das rote Tapetenmuster des Hintergrunds erscheint hier krauser und unruhiger, während die Ornamentalisierung der Gesichtszüge durch vervielfältigte, aus Wirkspalten gebildete Umrißlinien, die wir längst als Eigenheit der Schweizer Bildwirkkunst erkannt haben, hier besonders deutlich zum Ausdruck kommt.

* * *

Einen abweichenden Lokalstil, in dem ebenfalls Untertöne Schongauerischer Art durchklingen, zeigt das Antependium mit dem Hortus conclusus im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 98/99).

Durch die eingewirkte Jahreszahl 1480 ein fester Punkt in unserer Chronologie, bedeutet dieses Stück, das durch Stil und historische Belege mit voller Bestimmtheit auf die Schweiz lokalisiert erscheint, die Einleitung der letzten Phase der Schweizer Bildwirkkunst.

Das Werk befand sich früher in der Heiligenkreuzkapelle zu Lachen im Kanton Schwyz und zeigt drei Stifterbildnisse mit Wappen, zwei Nonnen und einen höfisch gekleideten Jüngling. Der Jüngling und die Nonne in der rechten Ecke waren, wie die Wappen lehren, Mitglieder der Schweizer Familie von Irmensee. Das Wappen der linken Nonne konnte ich bisher nicht deuten. Immerhin läßt die Ordenstracht der beiden Frauen an eine Klosterarbeit denken.

Die Schweizer Bildwirkkunst hat hier viel von ihrer dekorativen Prägnanz, von der Eigenart ihres Textilstils verloren. Ein kleinlicher Naturalismus, der in keiner Weise das Bildganze erfaßt, sondern sich in Einzelheiten, wie in der Individualisierung der Blumen- und Blätterspezies, in der Charakterisierung der Tiere etc., zersplittert, hat die großzügige Stilisierung, die harmonische Rhythmik der früheren Werke verdrängt. Die Annäherung an das Tafelbild ist wohl hier noch nicht vollzogen, aber doch in die Wege geleitet. Die Bildkomposition erscheint noch aufgelöst in Summanden der Darstellung. Der Blick gleitet zwischen Jungfrau und Engel hin und her, abgelenkt durch die naturalistischen Blumenstauden und durch die in umständlicher Weise dargestellten Symbole der lauretanischen Litanei.

Erinnerungen an Schongauer drängen sich bei Betrachtung der Hauptfiguren auf. Insbesondere läßt die scharfbrüchige Faltenbehandlung an Kupferstiche dieses Meisters denken.

* * *

Einflüsse seiner Graphik zeigt auch ein Antependium mit dem Hortus clusus im Kaiser Friedrich-Museum (Sammlung James Simon) in Berlin (Abb. 56), das durch seine starke spätgotische Stilisierung und durch die eigenartige Landschaft mit Darstellung einer türmereichen Stadt am Meer eine Sonderstellung einnimmt.

* * *

[1]) Über den Einfluß Schongauers in der Schweiz, speziell in Basel vergleiche Daniel Burckhardt, Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel. Jahrb. der Preuß. Kunstsamml., Bd. 14. — Idem, Studien zur Geschichte der baslerischen Malerei des späteren Mittelalters. Festbuch zur Eröffnung des Hist. Mus. Basel, 1894. — W. Wartmann, Tafelbilder des XV. und XVI. Jahrhs. Neujahrsblatt 1922 der Zürcher Kunstgesellschaft. — [2]) Max Lehrs, Martin Schongauer. Veröffentlichung der graphischen Ges. V., Berlin 1914, Taf. XXX. — [3]) Paul Ganz, Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jahrhs. Basel 1904, I., Taf. 31. — [4]) Das Stück wurde von Dr. Figdor aus dem Besitz der Familie Mareit in Tirol erworben.

Derselben Stilphase gehört ein Behang im Züricher Landesmuseum an, der die Einhornjagd in ganz untraditionell naturalistisch-weltlicher Weise darstellt (Taf. 100). Insbesondere die zwei Jäger, die ängstlich hinter einem Felsen hervorlugen, sind eine genrehafte Beigabe, die mir auf keiner anderen Darstellung des Stoffes begegnet ist.

Das neue Naturgefühl zeigt sich auch hier in dem bewußten Einbeziehen der Landschaft in die Darstellung, einer Landschaft, die aus einer Fülle naturalistischer Einzelbeobachtungen und Einzelmotive mosaikartig zusammengesetzt ist. Als Wasserfall strömt aus einem der kahlen Felsblöcke, die den Hintergrund abschließen, eine Quelle. Sie weitet sich zu einem kleinen Bach, der raumvertiefend die dicht mit hohen Blumenstauden bewachsene Wiese des Vordergrundes teilt. Zwischen Blumen und Figuren aber tummeln sich verschiedene kleine Tiere, ein Widder, der einen Jäger bedroht, Hunde, Enten, Schnecken, deren Eigenart durch die formelhafte Wiedergabe typischer Haltungs- und Bewegungsmotive realistisch gekennzeichnet ist. Wir sehen hier deutlich, wie die während des ganzen XV. Jahrhunderts wirksamen dekorativen Tendenzen des Wirkteppichs hinter naturalistischen Bestrebungen zurücktreten.

Gesichtsformen, Augenzeichnung, Modellierung und Farben erinnern an ältere Schweizer Arbeiten. Eine große Maiglöckchenstaude nimmt auch hier den Mittelpunkt des Bildes ein. Die Entstehung des Werkes ist dem Ausgang des XV. Jahrhunderts zuzuschreiben, eine Datierung, für die die Ärmeltracht der Jungfrau und die Kopfbedeckung des Jägers zeugen.

Das Sprüchlein des Jägers: „ich āg noch truwē, find ich die
kein liebē zit gelebt ich nie!“

das wir in dem nämlichen Wortlaut und ebenso in alemannischer Mundart auch auf einem elsässischen Wirkteppich des XV. Jahrhunderts mit einem reitenden Liebespaar wiederfinden (Taf. 140),[1]) ist als Äußerung aus derselben psychischen Sphäre des späteren Mittelalters interessant, für die wir schon auf den Teppichen der ersten Jahrhunderthälfte mannigfache Ausdrucksformen fanden.

Die hohe Wertung der Treue als Lebensziel bildet auch das Substrat der Darstellung auf dem Fragment mit der Wägerin in der Sammlung Figdor (Taf. 101), das ich dem Stück mit der Einhornjagd stilistisch angliedern möchte. Jedenfalls steht es dem letzteren Werk in Frauentypus und Gewandbehandlung, in der Bildung der Hände und in farbigen Einzelheiten nahe.

Dargestellt ist ein Mädchen, das, wie auch die teilweise verstümmelte Inschrift bestätigt („je lenger je lieber (?) bin ich hold, sie wigt? das? silber und das goldt.“), die Blume Jelängerjelieber, die derselben Pflanzenfamilie wie der Hollunder angehört[2]) und ohne Zweifel ebenfalls ein Symbol der Treue war,[3]) gegen Gold und Silber abwägt.

Die Darstellung steht in der Schweizer Kunst nicht vereinzelt. Auf einem gestickten Kissen der Sammlung Iklé in St. Gallen von 1592 erscheint ebenfalls eine Wägerin. Aber während auf dem Wirkteppich die Treue schwerer wiegt, ist auf der Stickerei die Feder auf der einen Wagschale schwerer als die durch zwei verschlungene Hände symbolisierte Treue.[4])

FRANKOFLÄMISCHE EINFLÜSSE IN DER SCHWEIZER WIRKKUNST DES JAHRHUNDERTENDES

Den besprochenen Werken, die die naturalistische Epoche des Bildteppichs einleiten, möchte ich ein gewirktes Antependium anschließen, das, wenn auch nicht unmittelbar stilverwandt, doch allgemeine Merkmale derselben Stilphase zeigt. Es ist ein Teppich mit der Verklärung Christi zwischen den Heiligen Apollonia und Genoveva in der Altertümersammlung zu Villingen (Taf. 102).

Zwei Allianzwappen geben uns über die Stifter Aufschluß. Es sind die Wappen Rudolfs II. Mötteli von Rappenstein,[5]) einer sehr bekannten Schweizer Persönlichkeit,[6]) und seiner Gemahlin Walpurg Muntprat. Die Allianz fällt in die Zeit zwischen 1454 und 1482, dem Todesjahr Rudolfs. Da zwei Töchter dieses Paares, Margarete und Amalia,

[1]) Vgl. unten S. 131. — [2]) Beide sind aus der Familie der Geißblattgewächse. — [3]) Jelängerjelieber galt auch als die bevorzugte Pflanze der Einsamen. Vgl. M. Zucker: Über Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Repertorium XXIII. 1900, S. 488. — [4]) Die Inschrift lautet: „Drüw ist is liecht uff Erden das federen die drüw dut ufwegen.“ ! Eine weiße Leinenstickerei in derselben Sammlung, die 1553 datiert ist und ebenfalls als Schweizer Arbeit angesprochen werden muß, zeigt ebenfalls einen Mann und eine Frau mit einer Wage. Hier lauten die Inschriften: „Ich zwy treuw das sy dir bleib stet und neuw.“ „was soll ich daran wegē trew ist leichter denn ein Feder.“ — [5]) Vgl. Robert Durrer, Die Familie vom Rappenstein gen. Mötteli und ihre Beziehungen zur Schweiz. Geschichtsfreund der V Orte. XVLIII und XLIL. — [6]) Er war Chef des Handlungshauses Mötteli in Spanien um 1454, Bürger zu Ravensburg und seßhaft daselbst 1438, Bürger zu Buchhorn 1444, er zieht 1458 nach dem Schlosse Alt-Regensberg bei Zürich, das er erworben, und wird Bürger zu Zürich. Er verkauft Regensberg 1446, Bürger zu Luzern 1463 bis 1471, Landmann zu Unterwalden 1465, 1471 seßhaft in Stein am Rhein, seit 1475 zu Lindau. Er starb 1482.

Nonnen im St. Klara-Kloster zu Villingen waren, aus dem der Teppich stammt, so dürfen wir annehmen, daß sie nicht nur die Stifterinnen waren, die sich durch ihre Elternwappen verewigten, sondern auch die Verfertigerinnen, die das Stück für ihre Klosterkirche wirkten. Sie starben beide vor 1491/2,[1]) vor welchem Datum der Teppich also entstanden sein müßte. Nach dem vorgeschrittenen Stil der beiden weiblichen Heiligen, die zu der ungelenken und teilweise mißverständlichen Figurenzeichnung des Mittelteils einen bemerkenswerten Gegensatz bilden, dürfte das Werk in den letzten Jahren des in Betracht kommenden Zeitraums entstanden sein.

Was bei diesem Stück besonders auffällt, ist die Ausfüllung des Hintergrunds und Bodens durch naturalistische Blumenstauden, eine Eigentümlichkeit, die wir in dieser Form weder bei der Schweizer noch sonst in der deutschen Bildwirkerkunst finden. Dagegen ist diese Art der Hintergrundsfüllung eine in Frankreich und den Niederlanden im XV. Jahrhundert sehr verbreitete Art der Teppichdekoration. Insbesondere für die Schule der Touraine — ich erinnere nur an die wundervollen Tapisserien der „Dame mit dem Einhorn" und ihre Stilverwandten,[2]) — ist diese Gepflogenheit bezeichnend.

Waren bisher nur geringe Anzeichen eines Einflusses der im XV. Jahrhundert zu hoher Blüte entfalteten westlichen Wirkerkunst in den deutschen Bildteppichen feststellbar, so erscheint hier ein zwingender Beweis einer solchen Beeinflussung.

Ein sonderbarer Zufall ermöglicht es im vorliegenden Fall, sogar den Weg aufzuzeigen, auf dem die Stilübertragung stattfand. Das Klara-Kloster zu Villingen besaß nämlich außer dem vorliegenden auch einen französischen Bildteppich, der die Krönung der Jungfrau darstellt und der noch heute in der Altertümersammlung zu Villingen seinen Platz neben dem deutschen Werke inne hat (Abb. 57). Der Vergleich lehrt mit geradezu überraschender Evidenz die Abhängigkeit der deutschen Arbeit von der französischen Vorlage; es sind ganz dieselben aus Blätterbüscheln emporwachsenden, zarten, blütenbesetzten Stauden, die als Streumuster den Hintergrund füllen; ja die Spezies der Pflanzen und ihre Charakterisierung sind ganz die nämlichen. Es liegt nahe anzunehmen, daß der französische Bildteppich — vorausgesetzt, daß auch er zum alten Klosterbesitz gehörte[3]) — den wirkenden Schweizer Nonnen als Anregung und Vorbild diente.

* * *

Ließen sich in dem eben besprochenen Teppich Einflüsse der frankoflämischen Bildwirkerkunst in dekorativen Akzessorien nachweisen, so erscheinen diese Einflüsse auch in technischen und kompositionellen, in formalen und stilistischen Elementen in einem Werk, das bereits an der Schwelle der Renaissance steht und das gewissermaßen als Endglied der produktiven Entwicklung der gotischen Schweizer Heidnischwerkkunst zu betrachten ist. Es ist ein Teppich mit der Geschichte des armen Lazarus und des reichen Mannes im Historischen Museum zu Basel (Taf. 103). Schon das Format weist auf eine wachsende Beherrschung der Technik im Sinne frankoflämischer Wirkübung. Während alle bisher besprochenen Schweizer Bildwirkereien entweder schmale, lange Streifen oder kleine Kissenbezüge, selten von mehr als ein Meter Höhe sind, die auf der einfachsten Form des Wirkstuhls hergestellt werden konnten, handelt es sich nun um ein Werk von 2·58 Meter Höhe, das viel kompliziertere technische Vorrichtungen zur Voraussetzung hat. Ziehen wir in Betracht, daß in den den deutschen weit überlegenen französischen und niederländischen Wirkerschulen schon während des ganzen XV. Jahrhunderts mächtige Wirkstühle in Verwendung standen, die es ermöglichten, Stücke von 5 bis 6 Meter Höhe herzustellen — ich erinnere nur an die Schule von Tournai[4]) —, so liegt es nahe, den technischen Fortschritt in Deutschland am Ausgang des Jahrhunderts auf den Einfluß der westlichen Werkstätten zurückzuführen.

Aber nicht nur äußerliche Momente, auch die ganze Struktur des Bildaufbaues weist auf Einflüsse frankoflämischer Kunstweise. Die Zusammenfassung der Handlung in viele enggedrängte Szenen, die Übereinanderschichtung in zwei Darstellungsreihen, die Art der Innenraumdarstellung und ihrer Verbindung mit der Außenarchitektur, lauter Besonderheiten, die in ganz ähnlicher Weise auf den Bildteppichen der Tournaier Schule — man vergleiche den Schwanritter-Teppich in Krakau oder die Alexander-Serie im Palazzo Doria in Rom und andere mehr[5]) — aber auch auf Brüsseler Arbeiten des XV. Jahrhunderts wiederkehren. Auf diesen finden sich auch vielfach aus einem verwandten Raumgefühl konstruierte Landschaftsprospekte, eine ähnliche Freude an anschaulicher Angabe naturalistischer Einzeldinge, an der eingehenden Schilderung der Innenräume und ihrer Ausstattung.

[1]) Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch III, S. 108. — [2]) Vgl. Jules Guiffrey, Les tapisseries etc. Pl. IV. — Betty Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. München 1923. Abb. 46—55. — [3]) Vermutungsweise sei auf die Möglichkeit verwiesen, daß der französische Teppich eine Stiftung Rudolfs II. Mötteli war, der, wie alte Urkunden berichten, nicht nur in Spanien, sondern auch eine Zeitlang in Frankreich (in Avignon) lebte. Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, Bd. III, S. 108. — [4]) Vgl. Betty Kurth, Jahrbuch der Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXXIV. — [5]) Ibidem, Fig. 7, 8, Taf. VII, VIII. — Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. Abb. 21, 22, 30—32.

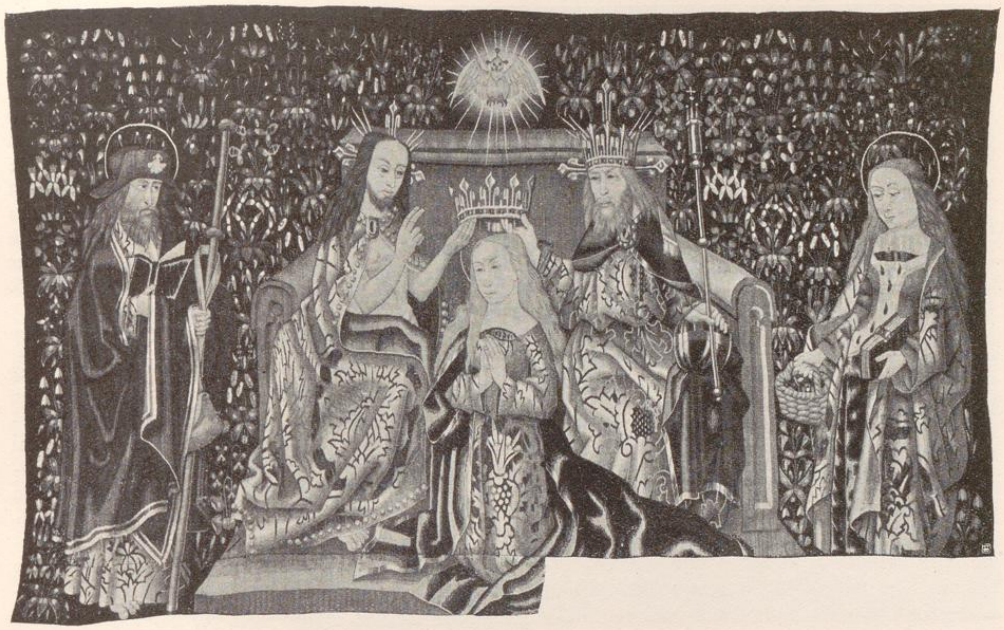

Abb. 57. Französischer Wirkteppich mit der Krönung Mariä (Schule der Touraine). Villingen, Altertümersammlung.

Die westlichen Einflüsse vermögen den deutschen Ursprung des Lazarus-Teppichs allerdings keinen Augenblick zweifelhaft zu machen. Denn wenn ich auch die Annahme, daß in dem Stadtbild des Hintergrunds das alte Basel, in dem Kirchlein auf dem Hügel St. Margarete bei Basel zu erkennen sei,[1]) mit größtem Vorbehalt erwähne, so scheinen mir doch Stil und Farbengebung im einzelnen, wie auch das Idiom der Inschriften, das nicht nur alle Merkmale des Alemannischen, sondern auch Eigentümlichkeiten der Schweizer Mundart trägt,[2]) die Hypothese des Schweizer Ursprungs zu bestätigen.[3])

Für die Datierung um das Jahr 1500 sind neben der stilistischen Weiterentwicklung vor allem die dargestellten Modetrachten maßgebend, die wie die mi-parti breitgestreiften Beinkleider der Jünglinge, die Puffärmel und Kopfbedeckungen deutlich auf diese Zeit weisen.

Die ganze anschaulich-dramatische Art der Darstellungen wie auch die Dialogform der Sprüche legen die bereits von Burckhardt-Finsler geäußerte Vermutung nahe, daß ein geistliches Spiel den Bildern als Anregung gedient habe, ein älteres Vorbild jenes im Druck erhaltenen geistlichen Dramas „Von dem Rychen Mann und dem armen Lazaro", das im Jahre 1529 zu Zürich aufgeführt wurde.[4])

Daß auch die zeitgenössische Holzschnittillustration Einfluß auf Stil und Komposition der Teppichdarstellungen geübt hat, lehrt deutlich der Vergleich mit den Holzschnitten des zu Basel von Michael Furter 1493 gedruckten „Ritters von Turn", auf die schon Burckhardt-Finsler verwiesen hat. Man vergleiche zum Beispiel das Gastmahl des reichen Mannes mit der festlichen Mahlzeit auf Blatt 7[5]) oder den Tod des Reichen mit den Sterbelagern auf Blatt 10 und 40.[6]) Dies ist ein Zusammenhang, der für die Schweizer Herkunft, wie für die späte Datierung unseres Teppichs gleichermaßen Beweiskraft besitzt.

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang noch ein aus derselben Zeit stammendes Fragment der Sammlung Figdor (Taf. 104), das, wie ich glaube, auch das Sterben des Lazarus zum Gegenstande hat. Die Pilgerkleidung des am Boden Hingestreckten, der von Engeln behütet wird, weist ebenso auf diesen Stoff wie die Gestalt des Teufels,

[1]) Alb. Burckhardt-Finsler, Gewirkter Wollenteppich aus Basel mit der Geschichte des reichen Mannes und des armen Lazarus. Jahresberichte und Rechnungen des Ver. f. d. Hist. Mus. Basel 1899, S. 27. — [2]) z. B. das noch heute in der Schweiz gebräuchliche luog für schauen. — [3]) Der Teppich stammt vermutlich aus der Sammlung Thurneysen-Herwagen in Basel. Vgl. Quellenanhang Nr. 18 (40). — [4]) „Getruckt zu Zürich bei Augustin Friess Anno 1540." — [5]) Rudolf Kautzsch, Die Holzschnitte zum Ritter von Turn. St. z. d. Kg. Heft 44. Straßburg 1903. Taf. 7 — [6]) Ibidem, Taf. 10 und 40.

Abb. 58. Wirkteppich mit Liebespaaren (1548). Berlin, Schloßmuseum.

der die Hölle für den reichen Mann heizt. Beide Figuren zeigen auch in Stil und Erfindung Analogien mit dem früher besprochenen Teppich. Im übrigen trägt das aus einer Luzerner Sammlung stammende Fragment auch sonst bezeichnende Stilmerkmale, die seine Entstehung in der Schweiz nicht zweifelhaft erscheinen lassen. Man vergleiche zum Beispiel den in Wolken schwebenden Engel mit jenem auf der Anbetung des Kindes in Gries (Taf. 92).

DAS XVI. JAHRHUNDERT

Die Schweizer Bildwirkkunst des XVI. Jahrhunderts bietet uns eine auch in den andern deutschen Wirkerschulen, die in gotischer Zeit geblüht hatten, sich wiederholende Erscheinung des Erstarrens. Wohl wird in Klöstern und vom Hausfleiß die Bildwirkerei bis weit ins XVII. Jahrhundert hinein gepflegt. Aber alle schöpferischen Kräfte sind ihr entschwunden. Alte Kompositionen, alte Motive werden unter langsamem Eindringen halbverstandener Renaissanceformen immer wieder abgewandelt.

Einige wenige Beispiele mögen diesen Verfall illustrieren. So ein 1548 datierter Teppich im Berliner Schloßmuseum, der zwei Liebespaare mit dem auch sonst auf Inschriften mehrfach nachweisbaren alemannischen Spruch:

„truw ist eien werder gast
dem sy werd der hy sy vast.“[1])

[1]) So findet sich in der Wandvertäfelung des Gastzimmers im Dominikanerinnenkloster am Oetenbach neben zwei verschlungenen Händen die Inschrift: „dreiw ist ein gast wem sy wirt der heb sy fast den seltsamen gast.“ Vgl. Verzeichnis der Inschriften auf schweizerischen Flachschnitzereien von J. R. Rahn. Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde 1898, S. 127. — Vgl. auch Karl Bartsch, Die deutsche Treue in Sage und Poesie. Leipzig 1867.

Abb. 59. Antependium mit Hortus conclusus (1554). Sarnen, Kloster.

zeigt, ein Werk, das die Tradition der gotischen Minne-Teppiche in Renaissancekostümen fortsetzt (Abb. 58). Oder die Antependien mit Darstellungen des verschlossenen Gartens, eines von 1549 im Besitz des Grafen Paul Durrieu zu Paris,[1]) eines im Kloster Sarnen von 1554 (Abb. 59), eines in der Sammlung Böhler von 1563 (Abb. 60), die uns geradezu wie Kopien des Stückes in Zürich (Taf. 98/99) anmuten. Oder ein einst in der Sammlung Meyer-am-Rhyn befindliches Kissen von 1589 mit der Einhornjagd (Abb. 61), das die Einhornjagd im Züricher Museum (Taf. 100) offenkundig kopiert.

Abb. 61. Gewirktes Kissen mit Einhornjagd (1589). Gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt.

Wo jedoch neue Darstellungsstoffe in das Gesichtsfeld der lokalen Kunstübung dringen, wie auf dem gewirkten Kissen von 1585 mit Virgils Ehebrecherfalle in der Sammlung Figdor (Abb. 62), das durch Berner Wappen[2]) auf die Schweiz festgelegt erscheint,[3]) oder auf dem 1559 datierten Kissen derselben Sammlung, das eine Frau mit zwei Liebhabern darstellt (Abb. 63),[4]) oder endlich auf dem kompositionell reizvollen Behang von 1573 in der Sammlung

[1]) Paul Durrieu, La légende du Roi de Mercie dans un livre d'Heures du XVe siècle. Monuments et Mémoires Piot. Paris 1921. Fig. 2, p. 21. — [2]) Wappen der Familien Tscharner (ein goldenes Hauszeichen auf Blau) und Wurstemberger (ein weißes Kreuz zwischen silberner Krone und silbernem Halbmond auf Blau). Die Stifter des Teppichs waren David Tscharner (geb. 1536, gest. 1611) und die zweite seiner drei Frauen, Barbara Wurstemberger (gest. 1587), mit der er sich 1568 vermählte. Das Stück stammt überdies aus altem Solothurner Familienbesitz. [3]) Vgl. Betty Kurth, Des Zauberers Virgil Ehebrecherfalle auf Werken der nordischen Renaissance. Städel-Jahrbuch, Bd. III. 1923, S. 49. — [4]) Die beiden letztgenannten Teppiche stammen aus der Sammlung Abt in Luzern. Das Kissen mit der Frau zwischen dem alten und jungen Liebhaber ist nach einem Holzschnitt des Urs Graf gewirkt. Vgl. Emil Major: in Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., Bd. XXVI (1924).

Abb. 60. Gewirktes Antependium mit Hortus conclusus (1563). München, Sammlung Böhler.

Abb. 62. Gewirktes Kissen mit Virgils Ehebrecherfalle (1585). Wien, Sammlung Figdor.

Iklé, auf dem die Madonna im Rosengarten mit vier Wappen einer Schweizer Ahnenprobe erscheint (Abb. 64),[1]) da zeigt sich eine solche Erstarrung aller Formen, eine solche Vergröberung der Technik, ein solches Versagen aller stilbildenden Potenzen, daß wohl von einem Verfall dieses im XV. Jahrhundert so blühenden Kunstzweiges gesprochen werden muß.

ZUSAMMENFASSUNG

Und fragen wir nun: Was hat dieser Längsschnitt durch die Entwicklung der Schweizer Bildwirkkunst an Resultaten für die Stilbildung dieses Kunstzentrums im allgemeinen ergeben? So gipfelt die Antwort in der Hervorhebung zweier Individualzüge, die dem Entwicklungsverlauf in der Schweiz seinen von den andern deutschen Schulen abweichenden Spezialcharakter geben.

[1]) Wappen der Schaffhausener Familien Keller von Schlatheim (Siebmacher I. 201), der Schweizer Familie Yfflingen von Graneck (Siebmacher I. 201) und der Schwäbischen Familie Schäppel (Siebmacher II. 101).

Abb. 64. Gewirktes Kissen mit Maria und den Kindern der heiligen Sippe (1573). St. Gallen, Sammlung Iklé.

Abb. 63. Gewirktes Kissen mit Frau zwischen zwei Liebhabern. (1559).

Wien, Sammlung Figdor.

1. Die Entwicklung vollzieht sich bis gegen das Ende des XV. Jahrhunderts in einer deutlich von den Wegen der Malerei divergierenden Richtung. Sie ist ganz auf flächenhafte Komposition, auf dekorative Wirkung eingestellt. Während die gleichzeitige Malerei sich mit den Problemen der Naturnachahmung und der perspektivischen Eroberung des Raumes abmüht, erscheint in den friesförmigen, flächenbetonenden Bildteppichen jedes Tiefenerlebnis, jeder Versuch, einen Naturausschnitt zu geben, vermieden. Erst im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts beginnen zum Teil unter dem Einfluß der technisch viel weiter vorgeschrittenen frankoflämischen Bildwirkübung konsequent Landschaftsmotive und Raumandeutungen in die Bildwirkvorlagen einzudringen.

2. Die feste, präzise Konturierung aller Figuren und Ornamente in breiten Linien, die klare Abgrenzung aller Formen gegeneinander, die wir auf der Mehrzahl der Schweizer Wirkereien beobachten können, hängt enge mit den eben geschilderten Stiltendenzen zusammen. Nicht so sehr mit der Technik, wenn diese auch einer durchaus malerischen Gestaltung entgegenwirkt. Die Prägnanz der Zeichnung knüpft die Verbindung mit den graphischen Künsten. Mit Holzschnitten und Kupferstichen der Zeit finden wir deutliche Zusammenhänge. Und vieles spricht dafür, daß nicht Maler, sondern Holzschneider, Verfertiger der Einblattdrucke und Heiligenbilder, später vielleicht auch Kupferstecher der Schweizer Bildwirkkunst die Vorlagen geliefert haben.

3. ELSASS

EINLEITUNG

Ähnlich, aber nicht kongruent, unter analogen Voraussetzungen, aber nicht im gleichen Tempo verläuft die Entwicklung im Elsaß, dem zweiten wichtigen Kulturzentrum des Oberrheins. Die Reichhaltigkeit der elsässischen Inventare von Kirchen- und Klosterschätzen, von Bürgerhausrat und Adelsschlössern, in denen Heidnischwerkarbeiten der verschiedensten Art aufgezählt sind, bezeugen auch hier das Bestehen einer ausgedehnten Wirkproduktion. Die einzelnen Orte und Werkstätten sind wohl wie in der Schweiz vorläufig wegen des Mangels archivalischer Lokalforschung nicht festzustellen. Aber die Verteilung des erhaltenen Materials, wie die Heimat der durch Wappen bestimmbaren Stifter lassen vermuten, daß Straßburg und Zabern Mittelpunkte der Bildwirkerkunst waren. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist in vielen Klöstern auch außerhalb dieser Orte, so zum Beispiel in Schlettstadt und Rufach, gewirkt worden, wo in den Inventaren des XV. und XVI. Jahrhunderts besonders viele Bildteppiche in „Heidnischwerk" beschrieben werden.[1]) In einem Inventar der Abtei Altdorf von 1553 sind neben den aufgezählten „Heidnischwerkarbeiten" ausdrücklich „zwo würkbenk" genannt.

DAS XIV. JAHRHUNDERT

DER SPIELTEPPICH IN NÜRNBERG

Die Besprechung des elsässischen Materials möchte ich mit einem dem XIV. Jahrhundert entstammenden, künstlerisch wie kulturhistorisch gleich interessanten Werk einleiten, dessen Lokalisierung auf das Elsaß hier zum ersten Male versucht wird. Es ist der wundervolle Spielteppich im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 105–107).[2]) Dargestellt ist eine Gesellschaft modisch gekleideter Jünglinge und Jungfrauen unter dem Vorsitz einer gekrönten Frau, die vermutlich als „Königin Minne" gedacht ist. Unter den mannigfachen Spielen, mit denen sie sich die Zeit vertreiben, sei vor allem das Quintainespiel hervorgehoben, das auf zwei etwas späteren elsässischen Teppichen wiederkehrt und das, wie ja auch die Darstellung in Basel beweist (Taf. 69b), nicht nur in Oberitalien, wo uns bildliche Vorführungen dieses Spieles erhalten sind,[3]) sondern wohl auch am Oberrhein eine beliebte Belustigung war. Das Spiel besteht darin, daß eine Dame, die von rückwärts gestützt wird und auf dem Rücken eines Partners sitzt, der sich auf alle Viere niedergelassen hat, mit dem erhobenen Bein gegen ihren ohne Stütze stehenden Spielgegner stößt, wobei jeder versucht, den andern zu Fall zu bringen.

[1]) Edm. Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Straßburg 1911. — Vgl. Quellenanhänge Nr. 24—40.
[2]) J. v. Falke, Ein kulturhistorisch merkwürdiger Teppich im Germanischen Museum. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1857, Sp. 324. — Idem, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche. Mitt. d. österr. Museums f. Kunst u. Ind., N. F. VII, 1892, S. 105 ff. —
[3]) So auf einer von Jul. v. Schlosser publizierten veronesischen Zeichnung des XIV. Jahrhs. (Jahrbuch der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh., XVI. Bd.) oder auf dem Freskenzyklus im Palazzo Borromeo in Mailand. (Vgl. Jul. v. Schlosser, Jahrbuch der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh., XVI. Bd. — Paolo d'Ancona, Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese. L'Arte. VIII, 1905. — Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient. Kunstgeschichtl. Jahrb. der Zentralkommission 1911, S. 66.)

Die ganze fröhliche Geselligkeit spielt sich im Freien ab, in einer von Architekturen und Genreszenen belebten, mit vielen naturalistischen Einzelheiten charakterisierten Landschaft.

Das Schloß im Mittelpunkt zeigt — eine Eigentümlichkeit, auf die mich Emil Major aufmerksam machte[1]) — in seinen bezeichnenden Bauteilen auffallende Übereinstimmung mit einer alten Ansicht der Schnabelburg auf der aus der Klosterkirche von Kappel stammenden, 1434 datierten Eschenbacher Tafel im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich[2]) (Abb. 65). Die Ähnlichkeit ist gewiß in die Augen springend. Man vergleiche nur den charakteristischen halbrunden, nach innen offenen Turm, das unmittelbar hinter ihm erscheinende Kirchlein und den vor dem Turm angebrachten Torvorbau.

Trotz dieser Analogien glaube ich nicht, daß der Teppichzeichner gerade die Schnabelburg, die übrigens schon 1309 zerstört worden sein soll,[3]) oder eine Ansicht von ihr hier nachgebildet haben muß. Vielmehr dürfte es sich um eine am Oberrhein allgemein gebräuchliche Bauart handeln. Es mag eine dem erwähnten Schloß ähnliche, elsässische Burganlage gewesen sein, die dem Künstler die Anregung bot. Daß er ein Naturvorbild benutzte, bezeugt der durchaus individuelle Charakter der architektonischen Komplexe, wie ja ohne Zweifel auch das rechts oben dargestellte Kloster mit Kirche, Kreuzgang und Garten einer lokalen Reminiszenz entsprang.

Abb. 65. Ansicht der Schnabelburg auf der Eschenbacher Tafel von 1434.

Da das brauchbare Vergleichsmaterial an Werken der Malerei des XIV. Jahrhunderts im Elsaß wegen der Unsicherheit der Lokalisierungskriterien sehr gering ist und insbesondere Wandmalereien, die die besten Vergleichsmomente ergeben würden, fast ganz fehlen, vermag ich zur Befestigung meiner Bestimmung außer den bereits erwähnten Beziehungen des Spielteppichs zum Oberrhein nur Zusammenhänge mit späteren, teilweise sicherer lokalisierbaren Bildwirkereien anzuführen. Symptomatisch erscheinen vor allem drei Merkmale:

1. Die Bedeutung der Landschafts- und Raumdarstellung für die Bildkomposition, eine Besonderheit, die die elsässische Bildwirkkunst, im deutlichen Gegensatz zur Entwicklung in der Schweiz, durch alle Stadien ihres Werdens begleitet. Sie erklärt auch, warum die elsässischen Bildteppiche im allgemeinen — von Ausnahmen abgesehen — weniger tapetenmäßig flächenhaft erscheinen, sondern, wie gerade der besprochene Spielteppich überzeugend dartut, der Wirkung von Wandgemälden nachstreben.

2. Die von der sonst im Mittelalter üblichen Formelhaftigkeit abweichende Kompliziertheit der Architekturdarstellungen, ummauerte und zinnenbewehrte Burgen mit Bergfried und Wallgraben, realistische Ansichten von Kapellen, Kirchen, Klöstern; Motive, die, wenn auch in vereinfachter Form auf der Mehrzahl der elsässischen Bildteppiche wiederkehren. Teilweise in ganz ähnlicher Bildung. Ich nenne als Vergleichsbeispiele die Burgen auf dem Mohrenburgteppich in Sigmaringen (Taf. 108/109) und auf den vier Minneburgteppichen (Taf. 114—119). Oder die ähnlichen Bauanlagen auf dem Odilienteppich in Straßburg (Taf. 132), auf dem Stück mit der Legende der heiligen Athala (Taf. 131) und andere mehr.[4])

3. Die sehr markanten stilisierten Formen der Blumen und Bäume, die in ganz ähnlichen Bildungen auf andern elsässischen Arbeiten erscheinen. Für die ornamentalen Blütenformen sei als Beispiel auf den Streifen mit dem „Impfen der Treue" im Museum zu Basel (Taf. 125a) verwiesen oder auf den ähnlichen schmalen Streifen der Sammlung Figdor (Taf. 125b) oder auf das Antependium in Sigmaringen (Taf. 120); für die Bildung der Bäume auf den Mohrenburgteppich (Taf. 108/109), auf den Wildleute-Teppich in Regensburg (Taf. 110—112), auf den Jungbrunnen in Colmar (Taf. 124), auf die Fragmente in Paris (Taf. 123a, b) und andere mehr.

Unter den technischen Zusammenhängen scheint mir die Eigentümlichkeit von Belang, daß die Mehrzahl der Gesichtszüge nicht eingewirkt, sondern in Stilstich oder Bemalung eingefügt ist, wie wir es nur selten in der Schweiz

[1]) Ich gestatte mir, ihm an dieser Stelle für seine freundlichen Mitteilungen zu danken. — [2]) Auf der Tafel hält der greise Walther von Eschenbach die von ihm gestiftete Kirche von Kappel; hinter ihm knien zwei Söhne und vier weitere Nachkommen. Zwischen der ersten und zweiten Figur ist auf einem Hügel die Schnabelburg abgebildet. Vgl. Josef Zemp, Die Schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen. Zürich 1897, S. 186. — [3]) Josef Zemp, a. a. O., S. 187. — [4]) Auch in elsässischen Handschriften vom Beginn des XV. Jahrhs. finden sich ähnliche Architekturdarstellungen. Ich nenne als Beispiel die Handschrift des Rosengartens in der Bibliothek zu Heidelberg (cod. palat. germ. 359). Vgl. Rudolf Kautzsch, Notiz über einige elsässische Bilderhandschriften aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhs. Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers. Halle a. S. 1896, S. 287. Abb. in Gustav Könnecke, Bilderatlas zur Gesch. d. deutschen Nationalliteratur, 2. Aufl. Marburg 1895, S. 51.

und in Franken, aber wiederholt im Elsaß und am Mittelrhein finden. Eine größere Zahl elsässischer Beispiele solcher Art bietet die umfangreiche Gruppe der Minneburgteppiche.

Was endlich die für die Bestimmung des Sprachkreises leider sehr magern Inschriften betrifft, so zeigen sie im allgemeinen alemannische Formen mit Ausnahme des westmitteldeutschen „stes" für „stieße". Doch möchte ich hier mit Hinblick auf die Isoliertheit dieser Bildung am ehesten an einen der auch sonst häufigen Wirkfehler (stes statt stos) denken.[1])

Leider konnten die beiden schöngezeichneten Wappen, die Wegweiser für die Herkunftsbestimmung bieten würden, trotz mannigfacher Versuche bisher nicht identifiziert werden.

Die Entstehung zwischen 1385 und 1400 ergibt die Trachtenvergleichung. Die enganliegenden, dekolletierten Kleider der Frauen, die teilweise aus breitgestreiftem Stoff hergestellt sind, die dachförmigen Hüte oder „Schuten" erscheinen in ganz ähnlicher Form auf Miniaturen der für König Wenzel ausgeführten, im Wiener Kunsthistorischen Museum verwahrten Handschrift des Wilhelm von Oranse von 1387,[2]) auf den Fresken der Burg Runkelstein in Tirol,[3]) die derselben Zeit entstammen, und auf den Wandmalereien des Adlerturms zu Trient,[4]) die vor dem Jahre 1407 entstanden sind. Die Männertracht mit dem kurzen, in der Taille gegürteten anliegenden Wams, mit dem schellenbesetzten Gürtel, den Handmanschetten und Hängeärmeln findet sich identisch auf den Grabplatten der im letzten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts (1393 und 1397) verstorbenen Hermann und Heinrich von Werther im Cyriacus-Hospital zu Nordhausen.[5]) Und die Kräuselhaube oder der „Kruseler", den zwei der Damen tragen, ist eine für den Ausgang des XIV. Jahrhunderts charakteristische Modetracht.[6])

Die Ähnlichkeit in Tracht und Bildaufbau mit Tiroler Wandmalereien hat Schmitz veranlaßt, den Teppich einer „südostdeutschen" Wirkerschule, seinen Entwurf sogar vermutungsweise dem Maler der Fresken im Adlerturm zu Trient zuzuschreiben.[7]) Mit Unrecht. Von einer Identität der Künstlerhand auf Fresken und Teppichentwurf kann keine Rede sein. Ja, mir scheint gerade dieser Vergleich besonders deutlich zu erweisen, wie stark sich ein unter den nämlichen künstlerischen Voraussetzungen und Einflüssen gewordener Stil in den verschiedenen Kunstzentren einer nationalen Gemeinschaft differenzieren kann. Wie anders wirken die zierlichen, italianisierenden Gestalten auf den Monatsbildern in Trient gegenüber der ungeschlachten Grazie, der preziösen Robustheit der Teppichfiguren, wie anders die Bildungen des Laubwerks, die Formen der Architektur. Die Gemeinsamkeiten der beiden Werke beschränken sich auf Übereinstimmungen des Zeitstils, der Moden, auf Zusammenhänge, die durch Resorption der gleichen Stileinflüsse geknüpft wurden, Stileinflüsse aus der französisch-höfischen Kunst, die, wie ich mich anderwärts bemüht habe nachzuweisen,[8]) der west- und mitteleuropäischen Kunst um das Jahr 1400 in mächtigem Impuls die Richtung wiesen.

Was aber die von Schmitz zusammengestellte „südostdeutsche" oder „böhmisch-tirolische" Bildwirkschule betrifft, so muß sie solange eine haltlose Konstruktion bleiben, solange ihr Bestehen nicht durch die Auffindung archivalischer Quellen oder historischer Belege, durch die Identifizierung böhmischer oder tirolischer Bestellerwappen — wer sollte denn Bildteppiche von der lokalen Industrie haben anfertigen lassen, wenn nicht die Einheimischen? — bezeugt, kurz solange nicht wenigstens ein einziges Werk mit absoluter Sicherheit in die erwähnten Kunstkreise lokalisiert werden kann.

Meine folgenden Ausführungen werden ergeben, daß die Mehrzahl der von Schmitz auf seine südostdeutsche Schule bestimmten Stücke in andern, teilweise weit auseinanderliegenden Zentren ihre Heimat haben.

* * *

WILDLEUTE-TEPPICHE AUS DER WENDE DES XIV. ZUM XV. JAHRHUNDERT

So verweist Schmitz ins südostdeutsche Gebiet drei Wildleute-Teppiche, die zu den frühesten Arbeiten dieser Art gehören, der eine im Museum zu Sigmaringen (Taf. 108/109), der andere im Rathaus zu Regensburg (Taf. 110—112), der dritte, aus zwei zusammengesetzten Teilen bestehend, im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Taf. 113).

[1]) Prof. Dr. Gustav Roethe war so gütig, mir seine Meinung über die Inschriften des Spielteppichs mitzuteilen. Er meinte, es ginge an, ihn in das Elsaß zu setzen, wenn es nicht „stes", sondern „stos" hieße. Im übrigen bezeichnete auch er diese isolierte Form als verdächtig. — [2]) Vgl. Alwin Schultz, Deutsches Leben etc. I. Bd., Tafn. XII, XIII, XIV. — [3]) Zingerle und Seelos, Der Freskenzyklus des Schlosses Runkelstein. Herausgegeben vom Ferdinandeum in Innsbruck 1857. — Becker, Schloß Runkelstein und seine Wandgemälde. Mitt. d. Zentralkomm. 1878, S. XXIII. — P. Just Ladurner, Das Schloß Runkelstein. Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde Tirols I. 1864. — D. Schönherr, Das Schloß Runkelstein bei Bozen. Gesammelte Schriften I. — [4]) Betty Kurth, Kunsthist. Jahrb. d. Zentralkomm. V. Bd., 1911. — [5]) Alwin Schultz, Deutsches Leben usw. II. Bd., Fig. 280, 281. — [6]) Sie erscheint am häufigsten in den Rheingegenden. — [7]) Schmitz, Bildteppiche, S. 74. — [8]) Betty Kurth, Kunsthist. Jahrb. d. Zentralkomm. 1911.

Der Verschiedenheiten zwischen den drei Werken sind zu viele, um die Entwürfe dem gleichen Zeichner zuzuschreiben, doch erscheinen die Ähnlichkeiten groß genug, um eine Entstehung im gleichen Kunstzentrum, in der nämlichen Bildwirkschule vorbehaltlos anzunehmen.

Die Verwandtschaft zeigt sich in der Zeichnung der Typen — man vergleiche die bärtigen Männerköpfe der ersten zwei Teppiche — in der Haltung der Figuren, in der streifigen Bildung der Zotteln ebenso wie in den Requisiten der Landschaft. Ganz ähnlich erscheint die Darstellung der Bäume — zu beachten sind die Bäume mit herzförmigen Blättern und das breitgestreifte Weinlaub auf den Stücken in Sigmaringen und Regensburg, die wurzelartigen Stammendigungen auf den Stücken in Sigmaringen und München — ganz ähnlich die Bildung des Bodens durch stilisierte, zum Teil gestreifte Hügelchen, deren Mitte durch eine ornamentale Blume betont ist, eine Eigentümlichkeit der Darstellung, die wir schon auf den Schweizer Arbeiten kennen gelernt haben und die zu den bezeichnenden Gepflogenheiten der oberrheinischen Wirkerschulen gehört. Die Ähnlichkeit zwischen den Teppichen in Sigmaringen und Regensburg erstreckt sich bis zur Übereinstimmung ganzer Figuren-Gruppen. So kehrt zum Beispiel die Wildfrau mit dem Kind auf dem Schoß und der vor ihr das Knie beugende Wildmann, oder der auf dem Hirsch Reitende, der sich mit einer Hand am Geweih festhält, auf beiden Teppichen wieder. Endlich ist auch der Farbengeschmack der nämliche; insbesondere ist allen drei Stücken ein leuchtend roter Hintergrund gemeinsam und eine bemerkenswerte Freude an dekorativen, kräftigen Farbenakkorden.

Die Wildleute-Behänge dürften in den Jahren zwischen 1390 und 1410, also nur um geringes später entstanden sein als der Spielteppich in Nürnberg — die Tracht des „Kruseler", den die Mohrenkönigin trägt, weist deutlich in diese Periode —, aber im Stil ist hier eine grundsätzliche Wandlung eingetreten.

Gewiß deuten, wie schon hervorgehoben, die ähnlichen Formen der stilisierten Blüten, die Gestaltung der Bäume und Blätter und die ähnliche Darstellung der Burganlage — man beachte als charakteristisches Detail den in der Mohrenburg wie in der Burg des Spielteppichs erscheinenden, halbkreisförmigen, nach innen offenen Wehrturm, den wir auch auf der Abbildung der Schnabelburg (Abb. 65) sahen — auf eine gemeinsame Wirktradition, auf die Entstehung in demselben Kunstkreis. Aber während der Spielteppich vollständig in der Entwicklungsebene der Wand- und Miniaturmalerei des XIV. Jahrhunderts liegt, die bereits nach Eroberung der Natur und des Raumes strebt, zeigt sich bei den letztbesprochenen Stücken ein deutliches Abzweigen von den Wegen der Malerei, ein bewußtes Streben nach einer der textilen Materie angepaßten dekorativen Flächenwirkung, ein Vorstoß zur Entnaturalisierung der Formen. Es ist dies eine Erscheinung, die wir in parallelem Ablauf in der Schweiz verfolgen konnten.

Auch im ikonographischen Inhalt schließen sich die Stücke den Schweizer Wildleute-Teppichen an. Familienleben, Jagd und Spiel — man beachte, daß auch auf dem Regensburger Teppich das Quintainespiel dargestellt ist —, das ungebundene Waldleben der wilden Leute werden uns im Bilde vorgeführt. Auf dem Sigmaringer Teppich sind einige der Waldmenschen, einer andern Auffassung der Zeit entsprechend, als bärtige Riesen charakterisiert, die gegen wilde Tiere, wie Löwe, Einhorn, Drache, kämpfen und gegen eine Burg anstürmen, die, von Mohren verteidigt, vielleicht als die Festung der Ungläubigen aufzufassen ist.

Die Wappen auf dem Teppich in Regensburg gewähren leider für die Lokalisierung keinerlei Anhaltspunkte. Es sind die Wappen der schwäbischen Geschlechter von Wembding (ein weißer Hundekopf mit gelbem Halsband auf Rot) und Stain von Rechtenstain (drei schwarze Wolfsangeln in Gelb), über deren Allianz ich Sicheres nicht feststellen konnte.

Von den Wappen auf dem Stück in Sigmaringen dagegen ist das eine (zwei rote Rosen in Gelb über schwarz geteiltem Schild) das Wappen der elsässischen Familie Blüml;[1]) das andere, von dem nur die Helmzier erhalten ist (zwei weiße Sterne auf Rot über Gelb in einem Amonshorn) das Wappen des Straßburger Geschlechts der Zorn.[2]) Genealogische Notizen über eine Verbindung der beiden Familien waren nicht aufzufinden.

Doch gewinnt meine Lokalisierung durch die Beziehungen der besprochenen Werke zu der folgenden umfangreichen Gruppe der Minneburgteppiche eine bemerkenswerte Stütze.

* * *

Auch ein kleines, jetzt verschollenes Fragment (Abb. 66), das vor Jahren aus der Sammlung Tollin[3]) in den Pariser Kunsthandel gelangte und das noch dem XIV. Jahrhundert angehört, möchte ich hier einreihen. Die Art der Stilisierung des Bodens und die Typik der Figuren scheint mir auf elsässische Herkunft zu deuten.

* * *

[1]) Siebmacher II. 126. — [2]) Die Feststellung, daß es sich hier um die Helmzier der Familie Zorn handelt, danke ich einer freundlichen Mitteilung Dr. Emil Majors in Basel. — [3]) Katalog der Sammlung Tollin. 1897. Nr. 220.

DIE GRUPPE DER MINNEBURGTEPPICHE

Abb. 66. Fragment mit zwei Szenen aus einer Legende. Verschollen.

Den Höhepunkt flächenhafter Stilisierung, ornamentaler Umbildung aller Formen und farbiger Bewegtheit bedeutet im Bereich der deutschen Bildwirkkunst eine stilistisch eng verbundene Reihe elsässischer Bildteppiche, die, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden, alle Merkmale gemeinsamer Schultradition aufweisen. Es sind insgesamt sechzehn zum Teil nur fragmentarisch erhaltene Werke, die ihre gegenständlichen Motive den verschiedensten Stoffkreisen entlehnten.

Als Ausgangspunkt seien die bekanntesten Arbeiten der Gruppe, die vier nach demselben Karton gewirkten Minneburgteppiche angeführt, die vermutlich einst ein Ganzes gebildet haben, jetzt aber als ungleich auseinandergeschnittene Teile in den Museen zu Wien (Taf. 115—117) und Nürnberg (Taf. 114) und in den Sammlungen der Wartburg verwahrt werden (Taf. 118, 119).

Dargestellt sind je zwei Szenen. Ein Mahl wilder Leute in einem Zelt unter Vorsitz einer Königin, wohl der Königin Minne, und die Erstürmung einer Burg, gegen die auf Fabeltieren reitende Wildleute mit Rosengeschossen anstürmen, während die Verteidiger mit Lilienpfeilen schießen. Die wiederholt geäußerte Vermutung, daß es sich hier um eine symbolische Darstellung, um einen Stoff handelt, der Motivengemeinschaft mit der Erzählung von der Erstürmung der Minneburg hat, wie sie uns in dem 1320 bis 1350 entstandenen deutschen Gedicht „Die Minneburg" geschildert wird, ist nicht von der Hand zu weisen. Die Laster, die in der Dichtung die Burg angreifen, sind hier durch die Fabeltiere symbolisiert. Und der Gott Amor der literarischen Vorlage könnte in dem Knaben zu erkennen sein, der, mit Schild und Blumen bewehrt, den Wildleuten voranstürmt, um als Erster in die Burg zu dringen.[1]),

Vielleicht hat der Darstellung ein dramatisches Spiel oder eines jener Feste zum Vorbild gedient, als deren Höhepunkt uns die Erstürmung einer Liebesburg mehrfach literarisch überliefert ist.[2]) Nicht ganz unwahrscheinlich ist es, daß es sich hier ähnlich wie auf dem 1522 von Kardinal Wolsey gegebenen Fest[3]) nicht unmittelbar um die Erstürmung der Liebesburg, sondern um einen Kampf der Tugenden und Laster oder der keuschen und unkeuschen Liebe handelt, eine Deutung, für die die symbolischen Tiere der Angreifer, die symbolischen Blumen des Kampfes sprechen würden. In dem Zelt tafelt allem Anscheine nach Königin Minne mit ihren Kämpfern.

Der Vergleich mit den früher besprochenen Wildleute-Teppichen läßt keinen Zweifel an dem engen Zusammenhang. Es genügt, auf die Formen der Laub- und Nadelbäume, auf die Erdhügel mit den stilisierten Blumen, auf den leuchtend roten Tapetenhintergrund und die ungebrochenen Farbwerte zu verweisen, um die nahe Stilverwandtschaft zu erkennen.[4]) Wie auf dem Spielteppich sind auch hier die Gesichtszüge nicht eingewirkt, sondern mit Seidenfäden gestickt.

Zwölf andere Bildwirkereien, die ich hier zum erstenmal zu einer Gruppe zusammenschließe, stimmen in allen bezeichnenden Stilmerkmalen mit den Minneburgteppichen überein.

1. Ein Antependium mit Heimsuchung, Madonna und Johannes und den drei Heiligen Simon, Judas und Margarete im Museum zu Sigmaringen (Taf. 120).

2. Ein Fragment mit einer Monatsdarstellung, das sich 1914 bei Seligmann in Paris befand (Taf. 121).

3. Ein kleines Fragment, das in der Schweiz erworben wurde, mit einer Szene aus einer unbekannten Dichtung bei Fräulein Brinckmann in Berlin (Taf. 122a).

4. und 5. Zwei Fragmente mit Klagen des Alters im Kloster St. Johann zu Zabern (Taf. 122b, c).[5])

[1]) Vergl. Weber und Baumgärtel, Die Wartburg. S. 611. — Bau- und Kunstdenkmale Thüringens. Die Wartburg. S. 267. — [2]) Vgl. darüber Roger Sherman Loomis, The allegorical siege in the art of the middle ages. American Journal of archeology. 1919, 3, p. 255. — [3]) Ibidem. Vgl. auch Brotanek. Die englischen Maskenspiele. S. 27. — [4]) Es sei auch darauf aufmerksam gemacht, daß einige der wilden Leute auf den Minneburgteppichen Hauer haben, wohl um ihre Wildheit zu betonen, eine Eigentümlichkeit, die sich auch auf dem Teppich in Sigmaringen, nirgends aber auf Schweizer Wildleute-Teppichen findet. — [5]) Bei diesen Stücken, die ich leider im Original nie gesehen habe, hege ich mit Hinblick auf die Eigenart der technischen Durchbildung — hier fallen mir insbesondere die starken Haschüren in den Gewändern auf — die Vermutung, daß es sich um eine Kopie aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nach einem älteren Karton oder Teppich handelt. Bestärkt wird diese Ansicht durch den Umstand, daß eine zweite in Zabern bewahrte Bildwirkerei mit Verkündigung und Kreuzigung (Abb. 73), an deren Entstehung im XVI. Jahrhundert nicht zu zweifeln ist (vgl. meine Ausführungen S. 140), dieselben Stifterwappen zu tragen scheint. Was den Inhalt der Darstellungen betrifft (vgl. die Beschreibung des Katalogs), so sei an das „Thatspiel" des Phamphilus Gengenbach erinnert, der die zehn Alter des menschlichen Lebens, vom 10jährigen Kinde bis zum 100jährigen Greis, an einem Waldbruder vorüberziehen und dessen Lehren und Warnungen empfangen läßt. Vgl. Wilh. Wackernagel. Der Totentanz. Zeitschr. f. deutsches Altertum. Bd. 9 (1853), S. 313.

6. Das Fragment eines Wirkstreifens mit wilden Leuten bei Liebe, Spiel und Jagd im Louvre zu Paris (Taf. 123 a, b).

7. Ein Fragment mit wilden Leuten und höfisch gekleideten Gestalten, vielleicht Szenen eines Romans, aus der Sammlung Straub in Straßburg stammend, jetzt im Kunstgewerbemuseum daselbst (Taf. 123 c).

8. Zwei Reste eines Wirkteppichs mit den Figuren eines wilden Mannes und einer höfisch gekleideten Frau, die, alter Straßburger Kirchenbesitz, als Flickstücke an die Teppiche mit den Legenden der Heiligen Athala und Odilia angenäht, in St. Stephan zu Straßburg verwahrt werden (Taf. 131 c, 132 c).

9. Der Wirkteppich mit dem Jungbrunnen im Museum zu Colmar (Taf. 124).[1])

10. Ein Streifen mit Minneszenen (Pfropfen der Treue) im Historischen Museum zu Basel (Taf. 125 a).

11. Eine teilweise Kopie des letzteren in verkleinertem Format und Rapportmuster in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 125 b).

12. Ein Streifen mit gegenständigen Tieren in derselben Sammlung (Taf. 126).

Fast alle diese Stücke zeigen dieselben mit breiten Linien umrissenen, von ornamentalen Pflanzen ausgefüllten, meist grün gestreiften Bodenhügel, sie zeigen dieselben stilisierten Bäume und Blattformen, dieselben mit Farbe oder Stickerei eingetragenen Gesichtszüge und insbesondere die nämliche charakteristische Bildung der Haare durch parallele, in gedrungener S-Form geschwungene, eng aneinandergeschobene Wellenzüge, eine Bildung, die auch bei den Wildleute-Kostümen der Minneburgteppiche (Taf. 114—119), der drei Fragmente in Straßburg (Taf. 123 c, 131 c, 132 c), auf dem Streifen in Paris (Taf. 123 a, b), auf dem Jungbrunnen in Colmar (Taf. 124) und auf dem Gewand des Jünglings in Basel (Taf. 125 a) wiederkehrt. Man vergleiche ferner den zu Füßen des Johannes sitzenden Löwen auf dem Antependium in Sigmaringen (Taf. 120) mit dem Löwen auf dem Streifen im Museum zu Basel (Taf. 125 a) und in der Sammlung Figdor (Taf. 125 b) oder das Zelt der Minneburgteppiche (Taf. 114—119) mit dem Zelt des schlafenden Waldmanns auf dem Fragment im Kunstgewerbemuseum zu Straßburg (Taf. 123 c) und anderes mehr.

Die Darstellungen auf Tapetenhintergrund zerfallen in zwei Gruppen. Während die zuletzt erwähnten Teppiche, — die Bruchstücke in St. Stephan in Straßburg, der Jungbrunnen in Colmar und die Minneszenen in Basel (Taf. 131 c, 132 c, 124, 125 a) ein Rankenmuster tragen, das in der Bildung jenem auf den Schweizer Gruppen der Gnadentaler und der Krauchthalteppiche (Taf. 33—47) und auf einer Serie mittelrheinischer Arbeiten (Taf. 185—188) unmittelbar ähnlich ist, heben sich die Darstellungen der neun zuerst genannten Stücke (Taf. 114—122, 124) von einem das ganze Bildfeld erfüllenden, zumeist leuchtend roten Tapetenmuster ab, das in derselben charakteristischen Form in keiner andern Schule wiederkehrt.

Für die Entstehung der sechzehn Teppiche im Elsaß möchte ich folgende Argumente anführen:

1. Von den sechzehn Arbeiten tauchten acht im Gebiet des Oberrheins auf, die andern stammen aus Privatsammlungen oder Kunsthandel und geben keinerlei Hinweis auf ein anderes Entstehungszentrum. Dagegen sind unter den acht Arbeiten aus dem Gebiet des Oberrheins vier aus altem elsässischen Kirchenbesitz. Von diesen trägt eines der Fragmente mit der Klage des Alters in St. Johann zu Zabern — und das ist ein schwerwiegendes Lokalisierungsargument — die Stifterwappen der elsässischen Familien Knobloch und Oberkirch.

2. Die Inschriften, die auf mehreren der Stücke erscheinen, zeigen alemannische Sprachformen, teilweise mit elsässischen Eigentümlichkeiten.

3. Den durch viele Einzelzüge belegbaren Stilzusammenhang mit elsässischen Bilderhandschriften.

Kautzsch hat in mustergebender Weise die Hauptgruppen elsässischer Buchmalereien des XV. Jahrhunderts nach Künstlerhänden und Werkstattbeziehungen gesondert. Als Vergleichsmaterial kommen unter den zeitlich und örtlich bestimmten Handschriften für uns die Werke des ersten Jahrhundertviertels[2]) und die frühesten Arbeiten der Werkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau[3]) in Betracht. Ich nenne als Beispiel der ersteren die 1419 datierte Handschrift des Wilhelm von Orlens in der Bibliothek zu Stuttgart (Cod. poet. germ. 2), die nicht nur in der weltlich genrehaften Gesamtauffassung, sondern vor allem in Kostümformen und -typen, in Falten und Haarbehandlung, in Bewegung und Ausdruck der Figuren — man vergleiche mit ihnen das Fragment bei Seligmann — Analogien zeigt. Unter den Arbeiten der Lauber-Werkstatt sei auf die Parzival-Handschriften in Wien und Dresden verwiesen,[4]) die in Kopfformen und Gesichtsbildung, in Haltung und Komposition, in den Ansätzen zu S-förmigen

[1]) Die Darstellung des Jungbrunnens, der auch in das Gebiet der Minne-Allegorie gehört, war im ausgehenden Mittelalter besonders beliebt. Eine Darstellung des Stoffes auf einem Wirkteppich wird z. B. in einem Inventar der Bildteppiche des Herzogs von Burgund aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts erwähnt. („Une chambre vert de haulte lisse, à la fountaine de Jouvence où il a plusieurs personnages.") Vgl. De Laborde, Les ducs de Bourgogne. II. Partie, vol. 3, p. 205 f. — Auch auf einem Wandgemälde des XV. Jahrhunderts im Schlosse Manta (Piemont) ist der Jungbrunnen dargestellt. Vgl. Paolo d'Ancona, Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese. L'Arte. VIII, 1905. Endlich findet sich die Darstellung auf französischen Elfenbeinarbeiten und auf gotischen Formmodeln des XV. Jahrhunderts, die rheinischen Ursprungs sind. Vgl. Bode und Volbach, Gotische Formmodel. Tafel VII, 3. — [2]) Rudolf Kautzsch, Notiz über einige elsässische Bilderhandschriften aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts. Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers, Halle a. S. 1896. — [3]) Idem, Zentralblatt für Bibliothekswesen, XII. — [4]) Benzinger, a. a. O.

Haarwellen, die auf den Teppichen stärker ins Ornamentale stilisiert erscheinen, deutliche Stilzusammenhänge mit unserer Gruppe — man vergleiche insbesondere die Klagen des Alters in St. Johann und den Streifen in Basel — erkennen lassen.

Die geschilderten Beziehungen zu den teilweise sicher datierten elsässischen Handschriften und die Identität der Modetrachten auf Teppichen und Miniaturen ergeben endlich auch sichere Kriterien für die Datierung der ganzen Gruppe ins erste Drittel des XV. Jahrhunderts.

ZWEI BILDTEPPICHE MIT KALENDERDARSTELLUNGEN

Einen wesentlich andern Stil zeigen zwei wohl etwas später, vermutlich — wie die Kostümformen bezeugen — um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstandene Rücklaken mit Monatsdarstellungen,[1]) die sich einst im Besitze des Freiherrn Joseph von Laßberg auf der Meersburg am Bodensee — also im Gebiete des Oberrheins — befanden. Auf dem einen, dessen gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt ist (Taf. 127/128a), sind die Monate Februar (Hornung), März (mercz), April (apreil), Mai (mey), Juni (browot),[2]) auf dem andern, das in das Victoria- und Albert-Museum zu London gelangt ist (Taf. 127/128b),[3]) die Monate Juli (howmonet), August (ougst), September (fuilmonet, Oktober (herbstmonet), November (witermonet) und Dezember (volrot) (Taf. 129/130) durch die für sie charakteristischen Beschäftigungen verbildlicht.

Als Hauptargument für die elsässische Herkunft vermag ich hier die mundartlichen Formen der Monatsnamen anzuführen. Die Bezeichnungen „fuilmonet", „herbstmonet", „volrot" erweisen sich, wie Weinhold in seiner Untersuchung über die deutschen Monatsnamen belegt hat,[4]) als ausschließlich im Elsaß gebräuchliche Benennungen.

Auch die Stiltendenz des Werkes liegt völlig in der Entwicklungsebene der elsässischen Bildwirkerkunst. Die ornamentale Stilisierung der Minneburgteppiche und ihrer Gruppe ist verlassen. Wohl ist der Hintergrund noch in schematischer Weise von Laubwerk erfüllt und die friesartige Reihung der Figuren, die sich auf schmaler Bühne bewegen, scheint die Fläche kräftig zu betonen. Aber in der Charakterisierung der Bauern, die in den ihren Tätigkeiten entsprechenden Bewegungen der Wirklichkeit abgelauscht erscheinen, in der Bildung der Pflanzen und Bäume, die schon durch Merkmale der Spezies unterschieden sind, ist ein deutlicher Vorstoß naturalistischer Bestrebungen zu beobachten.

BILDWIRKEREIEN MIT DEN LEGENDEN ELSÄSSISCHER HEILIGER

Die geschilderten Tendenzen kommen noch deutlicher auf den Teppichen mit den Legenden der Heiligen Athala und Odilia zum Ausdruck, die in St. Stephan zu Straßburg verwahrt werden (Taf. 131, 132). Die beiden Werke, die aus je zwei zueinander gehörigen Streifen bestehen, die früher ein Ganzes gebildet haben,[5]) sind durch Vorgeschichte, Stoff und Bestellerwappen für das Elsaß gesichert.

Die Legende schreibt die Stiftung des Klosters und der Kirche St. Stephan dem Bruder der heiligen Odilia, dem Herzog Adalbert, und seiner Tochter, der heiligen Athala, zu. Da nun auf dem einen der beiden Stücke die Legende der heiligen Odilia,[6]) auf dem andern die Auffindung der Reliquien der heiligen Athala sowie die in Rede stehende Klostergründung dargestellt sind, liegt die Annahme nahe, daß die beiden Werke für St. Stephan selbst hergestellt wurden, wofür ja auch die Gestalt des heiligen Stephanus auf dem einen der Athala-Teppiche spricht. In einem alten Inventar des Klosters von 1550[7]) erscheinen neben vielen „heydnischwerkkyssen" — darunter einer mit „Ratsamhausen schylt" — auch „zwey heydnischwerk rucktücher" ohne nähere Beschreibung. Ich möchte glauben, daß dies unsere zwei Teppiche waren. Denn sie sind später in der Straßburger Chronik von Königshoven, herausgegeben von Schilter 1698, als in St. Stephan befindlich beschrieben und in Kupferstich abgebildet.

Ja die auffallende Darstellung der vielen Konventualinnen in ihrer Ordenstracht, die als Statistinnen den heiligen Szenen beiwohnen, deutet sogar darauf, daß die Werke von den Nonnen des Klosters selbst angefertigt

[1]) Insbesondere der hohe Hut mit der breiten Krempe, den der Weinkelterer und einer der Zecher trägt, ist eine für die Jahrhundertmitte bezeichnende Modetracht. — [2]) Die Abbildung ist nach der Tafel bei Hefner-Alteneck, Trachten und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis zum Ende des XVIII. Jahrhs., Frankfurt 1884, Bd. V, Taf. 326, hergestellt. — [3]) Auffallend ist, daß der Januar — trotzdem der Teppich ein abgeschlossenes Ganzes bildet und in den Maßen mit dem andern übereinstimmt — fehlt. Ihm war vielleicht auf einem eigenen kleinen Wirkstück eine bildliche Darstellung gewidmet. — [4]) Karl Weinhold, Die deutschen Monatsnamen. Halle 1869. — [5]) Vgl. die Kupferstiche in Joh. Schilter, Elsässische und Straßburgische Chronik von Jacob v. Königshoven. Straßburg 1698, S. 526. — [6]) K. L. Roth, Der St. Odilienberg. Alsatia. Bd. 6. 1856/57, S. 65 ff. — Marius Sepet, Observations sur la Légende de Sainte Odile. Bibliothèque de l'école de Chartes. Bd. LXIII. 1902, p. 517. — Peltre, Vie Latine de Sainte Odile. Revue d'Alsace. N. F. 13 (1912), 14 (1913). — [7]) Quellenanhang Nr. 34.

wurden,[1]) eine Hypothese, die mit Hinblick auf den reichen Anteil der Frauenklöster an der Bildwirkproduktion des Mittelalters nichts Verwunderliches hat.

Für die Datierung bieten die Stifterwappen auf dem Athala-Teppich sichere Anhaltspunkte. Es sind die Wappen der angesehenen elsässischen Geschlechter Zorn und Ratsamhausen. Die einzige Allianz der beiden Familien, die in Betracht kommt,[2]) ist die Ehe zwischen Lütelmann d. J. von Ratsamhausen, der 1458 starb und zu Schlettstadt begraben liegt, und der Susanne Zorn.[3]) Für die Beziehungen des Ehepaars zu dem Straßburger Kloster ist die Tatsache von Wichtigkeit, daß eine ihrer Töchter, Elsa, im Stift St. Stephan begraben wurde.[4]) Auch der Odilien-Teppich trug die beiden Wappen, wie noch auf dem Kupferstich in der Königshovenschen Chronik zu ersehen ist. Gegenwärtig ist nur mehr das Wappen der Zorn erhalten.

Die Datierung des Athala-Teppichs um die Mitte des XV. Jahrhunderts wird durch Stil und Trachten bestätigt. Noch füllen stilisierte Ranken den Hintergrund, noch ist die Perspektive unsicher, aber in der Bewegung der Figuren, in der Bildung des Bodens, in der Individualisierung der Köpfe kommt der neue naturalistische Stil zum Ausdruck, der in dem gleichzeitig oder um Geringes später entstandenen Odilien-Teppich mit reichen Landschaftsprospekten und Architekturdarstellungen an die frühesten elsässischen Erzeugnisse — wie den Spielteppich in Nürnberg — anknüpft.

Athala- und Odilien-Teppich sind nach der Verschiedenheit der Kompositionsprinzipien wohl nicht von demselben Zeichner entworfen, aber sie sind in dem gleichen Kloster gewirkt. Das bezeugt die Verwandtschaft der Typen — man vergleiche die Gestalten der Nonnen oder die Figur des Herzogs bei der Klostergründung (Taf. 131) mit dem König auf dem Odilien-Teppich (Taf. 132) — ebenso wie die Ähnlichkeit der Bodenbehandlung, der Faltengebung und die Übereinstimmung der technischen Merkmale.

* * *

In loserem Stilzusammenhang mit den besprochenen Stücken steht ein Antependium mit der Beweinung Christi in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 133). Das Hopfenrankenmuster des Hintergrundes zeigt in den stilisierten Blattformen Ähnlichkeit mit dem sonst singulären Rankenmuster des Athala-Teppichs (Taf. 131). Die Komposition und die in Bewegung und Haltung etwas steifen Figuren dürften auf Vorlagen aus der Holzschnittillustration zurückzuführen sein. An der elsässischen Herkunft ist nicht zu zweifeln. Dies bestätigen auch die Wappen der Stifter, die den angesehenen Geschlechtern Marx von Eckwertsheim und von Müllenheim angehören. Unter den Allianzen zwischen den beiden Familien kommen nur die Ehen zwischen Johann Adolf Marx (1408, lebte noch 1458, tot 1460) und Nesa von Müllenheim (1460, 1478)[5]) oder zwischen Nicolaus Marx (des Rats 1456, † 1474) und Nesa von Müllenheim (1447, 1484) in Betracht, da die Entstehung des Teppichs nach Stil und Komposition in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts fallen dürfte.

* * *

Derselben Stilphase gehören vier etwas später entstandene Rücklaken an, die ebenfalls die Geschichte eines elsässischen Lokalheiligen zum Gegenstande haben (Taf. 134—137). Es sind vier ungefähr gleichlange Streifen in der Kirche zu Neuweiler im Unter-Elsaß. Sie illustrieren Leben und Wundertaten des heiligen Adelphus, die Übertragung seiner Reliquien in die Kirche von Neuweiler und die von Bischof Albert von Straßburg vollzogene feierliche Übergabe dieser Reliquien an die Gläubigen.[6])

Da die letzteren Ereignisse, wie uns überliefert ist, im Jahre 1465 stattfanden,[7]) ist für die Entstehung der Teppichserie ein sicheres Datum post gegeben. Daß sie nicht wesentlich später entstanden ist, bezeugen die Zeittrachten, die unter dem unmittelbaren Einfluß französischer Mode fast alle für das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts bezeichnenden Kostümformen aufweisen. Auch deuten die wiederholt eingewirkten Wappen der elsässischen Familien Lichtenberg und Hanau auf die Allianz, die zwischen der 1442 geborenen Anna von Lichtenberg, Tochter Ludwigs von Lichtenberg, der 1471 starb und zu Neuweiler begraben wurde, und Philipp I., Grafen von Hanau-Lichtenberg, geschlossen wurde. Annas Mutter war Elisabeth, Gräfin von Hohenlohe, ihre Großmutter Anna Tochter des

[1]) Das Kloster bestand bis zum Beginn des XVI. Jahrhs. — [2]) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, III. Bd., S. 352. — [3]) Über ihren Tod gibt es zwei Versionen. Nach der einen starb sie 1433, nach der andern war sie 1434 noch am Leben. — [4]) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. III. Bd., S. 352. — [5]) Auch die erste Gemahlin Richardis war eine Müllenheim, doch starb sie schon 1442. Vgl. für diese und die folgenden genealogischen Notizen Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. III. Bd., S. 36/37. — [6]) Über die Legende vgl. „Das St. Adelphus-Brünnlein bei Neuweiler im Unter-Elsaß" in Alsatia. 12. Bd. (1885), S. 171 ff. — [7]) Vgl. Franz Xaver Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. II. Bd., S. 180 und A. Straub, Tapisseries de Neuwiller. Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. I. série, V. 2, p. 54.

Markgrafen Bernhard I. von Baden.[1]) Auch die Wappen von Baden und Hohenlohe erscheinen mehrfach auf den Teppichen. Der Tod des Grafen Philipp I. im Jahre 1480 würde für die Entstehung der Stücke ein zweites annäherndes Grenzdatum ergeben.

Daß die Teppiche für die Kirche St. Adelphe in Neuweiler, in der sie noch heute bewahrt werden, kurz nach der feierlichen Ausstellung der Reliquien des Heiligen, ja vielleicht aus diesem Anlaß selbst gestiftet wurden, unterliegt keinem Zweifel. Die ungleichmäßige und in manchen Einzelheiten geradezu rohe Ausführung — man beachte die übergroßen Hände, die ganz unzulängliche Perspektive, die großen Unterschiede in den Proportionen der Figuren — deutet darauf, daß es sich auch hier um eine Klosterarbeit handelt, die vielleicht nach den Zeichnungen eines Provinzmalers oder Miniaturisten hergestellt wurde. Den Einfluß französischer Miniaturen, der sich in den überschlanken, zierlichen Figuren insbesondere des ersten Stückes (Taf. 134a), in Kostümdetails und Kompositionen zeigt — man beachte die beiden Stifterinnen zu äußerst links oder die Szene in der Schule —, kann ich mit Hinweis auf die Begrenztheit meiner Aufgabe nur erwähnen. Doch scheinen sich auch Einflüsse frankoflämischer Tapisserien, deren es, wie aus den Inventaren zu ersehen,[2]) im Elsaß viele gab, in einigen Eigentümlichkeiten — wie in den Blumenstauden und Gräsern vor dem Fliesenboden (Taf.134a) oder in der engen Neben- und Übereinanderreihung der Figuren — zu dokumentieren.

Auch die naturalistische Durchbildung der Einzelobjekte hat, wohl ebenfalls unter westlichem Einfluß, hier neue Fortschritte gemacht. Mit welcher Sorgfalt sind unscheinbare Nebendinge beobachtet und — soweit es die mangelhafte Beherrschung der Technik zuließ — wiedergegeben. Das Schreibtischchen mit seinem Inhalt und der Leuchter mit zwei Kerzen, von denen die eine herabgebrannt ist, beim Bett der Wöchnerin, das mit Bildern verzierte Kissen hinter dem Sitz des zum Bischof Geweihten (Taf. 134a) oder die Figuren der Krüppel und Bettler auf der Armenbeschenkung (Taf. 134b) und anderes mehr.

Mit diesem sachlichen Realismus geht ein ideeller Hand in Hand: die Freude am Gegenständlichen, am Inhalt der Erzählung, an der Legende schlechthin. Das Leben des Heiligen wird uns mit breiter Anschaulichkeit vorgeführt. Wie schon auf dem Odilien- und dem Athala-Teppich ist die Erzählung — in kontinuierender Darstellung — in viele kleine Episoden zerlegt, die, mit genrehaften Zügen und kulturhistorischen Details ausgestattet, den dargestellten Stoff durch das Medium der Illustration dem Verständnis des Volkes, dem Sinn des naiven Beschauers vermitteln.

DIE GRUPPE DES WIENER JAGDTEPPICHS

Den durchaus national-volkstümlichen Charakter, der der ganzen deutschen Kunst am Ausgang des Mittelalters mehr oder weniger eignet, tragen auch die elsässischen Bildwirkereien aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts. Die Gruppe der wichtigsten Stücke aus dieser Epoche habe ich schon vor mehreren Jahren zusammenzustellen versucht.[3])

Ausgangspunkt und Stütze der Bestimmung bildet der durch eingewirkte Bestellerwappen zeitlich und örtlich gesicherte Behang mit Jagd- und Liebesszenen im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Taf. 138/139). Das Stück befand sich früher im Besitze des Herrn G. Lebreton[4]) in Rouen, gelangte später in die Sammlung Goldschmied zu Wien und ging von hier durch Vermächtnis in das Kunsthistorische Museum über.

Die Wappen konnte ich als die der alten berühmten Straßburger Geschlechter Boecklin von Boecklinsau[5]) (in Rot ein aufgerichteter silberner Bock)[6]) und Mühlheim oder Müllenheim[7]) (eine fünfblättrige weiße Rose in rotem, gelb umsäumtem Schild) identifizieren.

Wir gewinnen durch sie wohl ein maßgebendes Argument für unsere Lokalisierungshypothese, jedoch nur geringe Anhaltspunkte für den Zeitpunkt der Entstehung. Denn es fanden, wie ich mit Hilfe genealogischer Nachforschungen feststellen konnte, im XV. Jahrhundert zu wiederholten Malen Eheschließungen zwischen Mitgliedern der beiden Familien statt. So heiratete Hans Boecklin von Boecklinsau, geboren zirka 1393, gestorben 1484, in

[1]) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, II. Bd., S. 492. — [2]) Vergl. z. B. das Inventar von St. Stephan zu Straßburg (Quellenanhang Nr. 34) oder das Testaments-Verzeichnis des Heinrich Martin, Bürgers zu Straßburg (Quellenanhang Nr. 27). — [3]) Betty Kurth, Mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des XV. Jahrhs. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 233 ff. — [4]) Eugène Müntz, Histoire générale de la tapisserie. Paris 1878—1884, p. 18. — [5]) Siebmacher, I. Bd., Taf. 194. Grünenberg, Wappenbuch II, 1606. — [6]) Der Bock findet sich sowohl nach links als nach rechts gewendet; vgl. darüber W. Wartmann, Schweizerische Glasgemälde im Ausland. Anz. f. schweiz. Altertumskunde, N. F., VIII. Bd. (1906), S. 307. Dasselbe Wappen führt auch die elsässische Familie Bock, die allerdings mit den Boecklin in unmittelbar genealogischem Zusammenhang gestanden zu haben scheint. Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, I. Bd., S. 130. — [7]) Siebmacher, I. Bd., Taf. 192, III. Bd., Taf. 146. Grünenberg, Wappenbuch, II. Bd., 1506.

dritter Ehe Christina von Müllenheim, genannt Hidebrand (1454, 1480)[1]), Balthasar, der Sohn aus dieser Ehe, geboren 1454, gestorben 1520, vermählte sich im Jahre 1481 mit Eva Magdalena, Tochter Walters von Müllenheim in Offenburg, die 1508 noch lebte.[2]) Und schließlich heiratete Wilhelm Boecklin von Benfeld, der vor 1509 stirbt, Klara von Müllenheim;[3])

Welches dieser drei Allianzpaare die Stifter unseres Teppichs gewesen sind, läßt sich ohne Auffindung eines dokumentarischen Nachweises kaum feststellen. Daß aber der Bildteppich nicht vor dem Beginn des letzten Jahrhundertviertels entstanden ist, bezeugen:

1. einzelne Trachtenformen, wie der verschnürte Wams des Jünglings in der Burg oder der hohe, sich oben verschmälernde Hut des Jägers, der den Hirsch jagt;

2. die Symptome stilistischer Fortentwicklung gegenüber den früher besprochenen Arbeiten, die in Farbengebung und Landschaftsdarstellung, in der Durchbildung der Blumen und Bäume, in der ganzen Naturauffassung zum Ausdruck kommen; man beachte die wachsende Eigenbedeutung der Pflanzenwelt, die vorher nur einen akzessorischen Charakter hatte;[4])

3. die enge Verwandtschaft mit den zu besprechenden übrigen Werken der Gruppe, unter denen eines 1492 datiert ist.

* * *

In unmittelbaren stilistischen Zusammenhang mit dem Wiener Jagdteppich möchte ich mehrere andere Werke setzen. Vor allem einen reizvollen kleinen Bildteppich, der sich vor Jahren im Kaiser-Friedrichs-Museum zu Berlin befand (Taf. 140) und der gegenwärtig in der Sammlung P. W. French & Co. in New York verwahrt wird. Dargestellt ist ein gemeinsam auf einem Pferde reitendes Liebespaar, das einem Hirsch, der wohl hier als Symbol der Treue gedacht ist, nachjagt. Das Verslein in alemannischer Mundart, das die Darstellung begleitet:

„Ich iag nach truwen, find ich die
kein lieber zit gelebt ich nie."

ist das nämliche wie auf dem Graubündner Teppich in Zürich (Taf. 100).[5]) Es bezeugt, daß hier wieder das der spätmittelalterlichen deutschen Kunst so geläufige Thema von dem Suchen nach Treue angeschlagen ist. Das kleine, durch die seitlichen Abschlußwirkborten als vollständig erhaltenes Ganzes erkennbare Werkchen ist in Zeichnung und Naturbeobachtung — man beachte das springende Pferd, die Hunde, die Blumen — gleich vortrefflich. Das Reiterpaar ähnelt im Stil einem Kupferstich des wohl auch im Elsaß wirkenden anonymen Meisters b+s.[6])

Eine nach demselben Karton gewirkte Wiederholung des Stückes, die, wie aus der vorgeschritteneren Pflanzendarstellung und Lichtführung zu schließen, schon dem Beginn des XVI. Jahrhunderts angehört, befand sich in der Sammlung Engel-Gros zu Basel (Taf. 141a) und ist von R. F. Burckhardt im Versteigerungskatalog dieser Sammlung eingehend beschrieben worden.

In engem zeitlichen und stilistischen Zusammenhang mit dieser Replik steht ein anderes Stück derselben Sammlung, das, an allen vier Seiten fragmentiert, eine Wildfrau mit dem Einhorn im Schoß darstellt (Taf. 141b). Der melancholische Vers, der auf lebhaft gewundenem Spruchband die Darstellung begleitet:

„min zit . . . (han ich der?) welt gegeben
nuon mus ich hie im ellenden leben."

spiegelt, ein Ausdruck büßender Weltfreude, besonders deutlich die mehrfach beobachtete geistige Disposition der Zeit wider.

* * *

Vier ebenfalls zu der Familie des Wiener Jagdteppichs gehörige Fragmente, die, wie ich an anderer Stelle ausführlich nachgewiesen habe,[7]) die mittelhochdeutsche, vermutlich im Elsaß entstandene Dichtung „Der Busant"

[1]) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, I. Bd., S. 130, Taf. I. — E. Lehr, L'Alsace noble, p. 101. — [2]) Kindler v. Knobloch, a. a. O., I. Bd., S. 131, Taf. I. — [3]) Ibidem, I. Bd., Taf. II, S. 132. Zu erwähnen wäre noch eine Allianz der Familien Bock und Müllenheim. Jakob Bock, Sohn des Konrad Bock, der 1444 schon in Amt und Würden stand, heiratete Margarete von Müllenheim (vgl. E. Lehr, L'Alsace noble, II, p. 92). Doch kommt dieses Paar ebenso wie das zuerst erwähnte weniger in Betracht, da es nach dem Gesagten wahrscheinlich schon in der Mitte des XV. Jahrhunderts heiratete, der Teppich jedoch, wie im folgenden ausgeführt wird, nicht vor dem letzten Viertel des Jahrhunderts entstanden sein kann. — [4]) Diese Darstellung der Flora um ihrer selbst willen erscheint zur selben Zeit auch in der Schweizer Bildwirkkunst, z. B. in der Einhornjagd in Zürich (Taf. 100). — [5]) Siehe oben S. 115. — [6]) Der Meister wurde früher — so in Naglers Monogrammisten — für einen Bruder Martin Schongauers, Barthel Schön, gehalten, wohl teilweise auch mit Hinblick auf die Ähnlichkeit seiner Signatur mit der Schongauers. P. Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1905, S. 67) bekämpft diese Ansicht und liest das s für g. — Ein ähnliches, gemeinsam auf einem Pferd reitendes Liebespaar erscheint im Hausbuch des Hausbuchmeisters, wie auch unter den Kupferstichen Dürers. — [7]) Betty Kurth, Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 233 ff.

illustrieren, befinden sich im Viktoria- und Albert-Museum zu London (Taf. 142—146), in der Sammlung Clemens im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Taf. 147), in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 148) und im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 149). Eine Wiederholung der letzten zwei Szenen des letzterwähnten Stückes (Taf. 150) ist, wie ich einer freundlichen Mitteilung Dr. R. F. Burckhardts in Basel entnehme, kürzlich durch Erbschaft in den Louvre gelangt. Dieses neu aufgetauchte Fragment erklärt uns die kleinen Stilverschiedenheiten, die zwischen den Streifen in Nürnberg und den andern drei Bruchstücken bestehen,[1]) durch die Zugehörigkeit des ersteren zu einer zweiten, nach demselben Karton gewirkten Serie nunmehr völlig.

Die Konfrontierung der Bilder mit der Dichtung zeigt die engste Abhängigkeit des entwerfenden Künstlers von seiner literarischen Vorlage. Restlos fügen sich die Illustrationen den vom Dichter entworfenen Szenen ein. Unbekümmert um formale Werte, um kompositionelle Probleme erscheint der illustrative Zweck, die volkstümliche Erzählung, der geistige Kontakt mit dem Beschauer in den Mittelpunkt künstlerischer Absicht gerückt. Die Spruchbänder, die das psychische Empfinden der dargestellten Helden zum Ausdruck bringen, schlagen eine Brücke zwischen Bild und Text, zwischen Künstler und Publikum. Wo sie fehlen, genügt die Klarheit und Prägnanz der bildlichen Übersetzung, um die Erfindungen des Dichters allgemein verständlich zu machen.

So in einem weitern Werk der besprochenen Gruppe, einem Fragment im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 151), das, wie ich ebenfalls seinerzeit nachgewiesen habe,[2]) die Schlußszenen einer andern seltenen mittelhochdeutschen Dichtung verbildlicht, der in alemannischer Mundart geschriebenen Erzählung von „der Königin von Frankreich und dem ungetreuen Marschalk".[3])

Endlich möchte ich als letztes und wohl auch spätestes Werk der Gruppe den kleinen Behang in der Sammlung Benda in Wien anfügen (Taf. 152), der, ganz in der Art der Schweizer Minne- oder Hochzeitsteppiche komponiert,[4]) durch die Allianzwappen der Zorn und Boecklin und deren Ahnenprobe[5]) für das Elsaß gesichert ist.[6])

Der Vergleich der aufgezählten Teppiche untereinander läßt an ihrer stilistischen Zusammengehörigkeit keinen Zweifel. Nicht als ob die Vorzeichnungen aller von demselben Künstler ausgeführt wären, davon kann keine Rede sein. Nur ihre Entstehung in demselben Kunstkreis, in demselben Territorium, unter den nämlichen künstlerischen und technischen Voraussetzungen scheint mir sicher. Dafür spricht vor allem die Darstellung der Landschaft. Es zeigt sich auf allen Arbeiten gleichmäßig die Vorliebe für naturalistisch individualisierte, vielgestaltige Blattformen, für Blätter, die auseinanderstrebend bald zackig, bald am Ende ornamental sich windend in Büscheln zusammenstehen, aus denen langstielige, unverhältnismäßig große Blumen hervorwachsen, und für strahlenförmig angeordnete breite Gräser, die den Grund beleben. Auch finden sich ganz ähnlich charakterisierte Bäume mit übertrieben großen Früchten; ein Eichenbaum zum Beispiel mit großen Eicheln kehrt fast auf allen Teppichen wieder. Und die spitz zulaufende Form der Hügel im Hintergrund, die für den Wiener Jagdteppich (Taf. 138/139) charakteristisch ist, zeigt sich ähnlich auf dem Stück mit dem reitenden Liebespaar (Taf. 140), auf der ersten Szene des Busant-Teppichs (Taf. 144/146) und auf der letzten Darstellung des Fragments mit der Königin von Frankreich (Taf. 151). Übereinstimmungen sind ferner in der Typenbildung zu beobachten, in der Faltenbehandlung, in der gezierten Haltung der überschlanken Hände. Der Redegestus der Dame in der Burg (Taf. 138/139) kehrt in identischer Weise beim Königssohn auf der Darstellung des Hochzeitmahls[7]) (Taf. 149), beim Müller auf dem Fragment bei Figdor (Taf. 148) und bei einigen andern Figuren wieder.

Endlich sei auf die Verwandtschaft ganzer Kompositionskomplexe verwiesen. Man vergleiche das Festmahl auf dem Busant-Teppich (Taf. 149) und auf dem Fragment mit der Königin von Frankreich (Taf. 151) oder das reitende Liebespaar, das sich auf dreien der Teppiche findet (Taf. 138/139, 140, 149). Wie ähnlich ist die Charakterisierung

[1]) Vgl. meine Ausführungen im Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 237. — [2]) Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 245. — [3]) In einem Inventar der Kirche St. Christoph zu Mainz aus dem Jahr 1495 (vgl. Quellenanhang Nr. 42), dessen Kenntnis ich der freundlichen Hilfsbereitschaft Dr. Franz Theodor Klingelschmitts danke, erscheint unter anderm ein „lang ruck duch" angeführt, „dar inne ist gewirckt dy historie von eym kunig von frankenrich und syner husfrauwen, und daz henckt man oben herumb uber den fronaltar. Ist gleich breit wie eyn banck duch." Vermutlich handelt es sich hier um eine Bildwirkerei mit Illustrationen der nämlichen Dichtung. — [4]) Zu Füßen des Liebespaares liegt ein Hirsch, der wohl auch hier wie auf dem Teppich mit dem reitenden Liebespaar als Symbol der Treue zu deuten ist. — [5]) Die Wappen der Ahnenprobe sind: oben links das Wappen der Elsässer Familie Truchseß von Reinfelden (fünfmal geteilt von weiß und schwarz), oben rechts das Wappen der Elsässer Familie von Müllenheim (eine weiße fünfblättrige Rose in rotem, weiß bordiertem Schild), unten links das Wappen der Elsässer Familie Marx von Eckwertsheim (zwei schwarz bekleidete Arme in weiß-schwarz geteiltem Schild), unten rechts das Wappen der Elsässer Familie Mansen von Mansenberg (?) (ein weißer Schwan in blauem, weiß bordiertem Schild). Den Nachweis, daß es sich um eine Ahnenprobe handelt, kann ich, so wahrscheinlich dies ist, nicht erbringen, da mir die genealogischen Behelfe fehlen. — [6]) Auch die schmale gewirkte Borte mit der Jagd wilder Leute auf Einhorn und Hirsch in der Kirche St. Johann zu Zabern (Abb. 75) möchte ich dieser Gruppe anreihen. Da ich dies Werkchen weder im Original kenne, noch eine gute Abbildung davon besitze, vermag ich einen näheren Nachweis nicht zu führen. Die spitzen Hügel und die Bildung der Bäume erinnern an den Wiener Jagdteppich. Für die Entstehung im Elsaß spricht überdies der Aufbewahrungsort. — [7]) Vgl. die Detailabbildungen in meiner früher zitierten Untersuchung. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 250, 251, Fig. 11, 12.

der Pferde, die Haltung und Gewandanordnung der Figuren, die fast bis zur Kongruenz der Hauptkontur reicht, die hochaufgeschossenen Blumenstauden unter den Köpfen der beiden ruhig schreitenden Pferde[1]) und anderes mehr.

Wenn die Stücke aber stilistisch zusammengehören, so ist auch die Frage ihrer Datierung nicht schwer zu lösen. Denn auf dem Fragment mit der Königin von Frankreich findet sich auf der ersten Darstellung links von dem Fenster der Krämerin unterhalb des Daches die Zahl 92. Von den Ziffern der Gegenseite 14 sind nur mehr Spuren sichtbar. Und dieser historische Beleg festigt die Datierung sämtlicher Stücke ins letzte Viertel des XV. Jahrhunderts, mit Ausnahme der zwei Wirkereien in der Sammlung Engel, die schon in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts, vermutlich nach älteren Vorlagen entstanden sein dürften. Unter den übrigen möchte ich als das früheste innerhalb des fixierten Zeitraums den Wiener Jagdteppich, als die spätesten den Minneteppich bei Benda und den Busant erkennen. Auf deren spätere Entstehung weist unter den Trachten, die ganz allgemein für die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts charakteristisch sind, die große weiße Damenhaube, eine Modeform, die noch auf frühen Stichen Dürers zu finden ist und sich bis in die ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts in Deutschland erhält.[2])

Als letztes Lokalisierungsargument sei schließlich noch die Mundart der auf mehreren Werken der Gruppe angebrachten Inschriften erwähnt, deren Eigentümlichkeiten auf das Alemannische, beim Busant-Teppich, wie ich mich seinerzeit nachzuweisen bemühte,[3]) speziell auf den Dialekt des Elsaß weisen.

* * *

In derselben Stilebene liegen einige kleinere Wirkstücke, die sich wieder untereinander auf einen gemeinsamen Entwicklungsfaden aufreihen lassen. Deutlich ist auch bei diesen die Abkehr von rein dekorativen Wirkungsabsichten und das Streben nach einer stärkeren Betonung des Gegenständlich-Illustrativen, der Landschaft und des naturalistischen Details.

Das älteste dieser Werke, das den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts entstammt, ist ein Teppich mit den Rätseln der Königin von Saba, der vor einigen Jahren aus der Sammlung Pierpont Morgan in das Metropolitan-Museum zu New York und von dort in die Sammlung P. W. French & Co. daselbst gelangt ist (Taf. 153).[4])

Technik,[5]) Gewandbehandlung, Figurentypus erinnern an die Schweizer Liebesteppiche, die Durchbildung der hochstieligen Pflanzen, darunter wieder die bezeichnenden großen Maiglöckchen und ihre Individualisierung an den Hortus conclusus in Zürich (Taf. 98/99). Deutlich ist eine unmittelbare Abhängigkeit vom Werk des Meisters E. S. zu erkennen. Man vergleiche den sitzenden König mit der ähnlichen Gestalt des Pilatus in der Passionsfolge oder mit dem weisen Richter auf dem salomonischen Urteil L. 7.[6]) Kleidung, Typus, Proportionen, die zarten, feingliedrigen Hände, die schlanken Beine dieser Figur stimmen ebenso überein wie die Form des teppichbelegten Thronsitzes und die Drapierung des Baldachins. Auch die hochstieligen, übergroßen Blumen finden Analogien im Werk des Meisters E. S.

Der ikonographische Inhalt der Darstellung wird uns durch Bild und Sprüche völlig klar gemacht. Die Königin von Saba bringt dem König zwei Blumen, eine natürliche und eine nachgeahmte, und zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen in gleichen Kleidern und sagt:

„Bescheyd mich kunig, ob blumen und kind
Glich an art oder unglich sint."

Der König löst die beiden Rätsel mit den Worten:

„Die bine ein guote blum nit spart
Das knuwen (knien) zoigt dir wiplich art."

Das Rätsel der Geschlechtsunterscheidung, das in jüdischen und arabischen Quellen und in orientalischen Märchen wiederholt vorkommt,[7]) ist hier mit dem Blumenrätsel vereinigt, das uns in der Literatur ein einziges Mal, und zwar erst im XVII. Jahrhundert bei Calderon begegnet.[8]) Noch zu Lebzeiten Calderons erscheint eine von seinem Werk unabhängige bildliche Darstellung des Blumenrätsels unter den Wandmalereien des alten Wittelsbacher Schlosses in der Trausnitz bei Landshut, die Franz Gröger 1672 vollendete.

[1]) Ibidem, S. 248, 249, Fig. 9, 10. — [2]) Sie findet sich noch auf Holbeins Porträt der Dorothea Kannegießer, Gattin des Bürgermeisters Jakob Meyer in Basel von 1516. Vgl. Paul Ganz, Hans Holbein, Klassiker der Kunst. Stuttgart 1912, S. 13. — [3]) Betty Kurth, Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 249. — [4]) Burlington Fine Art Club. Exhibition of early German Art. London 1906, T. LXVIII, S. 189, Nr. 11. — [5]) Auch hier ist in Einzelheiten des Aufputzes Knüpfarbeit verwendet. — [6]) Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs etc., Taf. 34. — [7]) Vgl. Gustav Rösch, Die Königin von Saba als Königin Bilquîs. Jahrbücher für protestantische Theologie, 6. Jg. (1880), S. 524ff. — M. Grünbaum, Neue Beiträge zur semitischen Sagenkunde, S. 214. — [8]) Wilhelm Hertz, Die Rätsel der Königin von Saba. Gesammelte Abhandlungen herausgegeben von Friedrich von der Leyen. Stuttgart und Berlin 1905, S. 413. — Friedrich von der Leyen, Zu den Rätseln der Königin von Saba. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München 1907, Nr. 175.

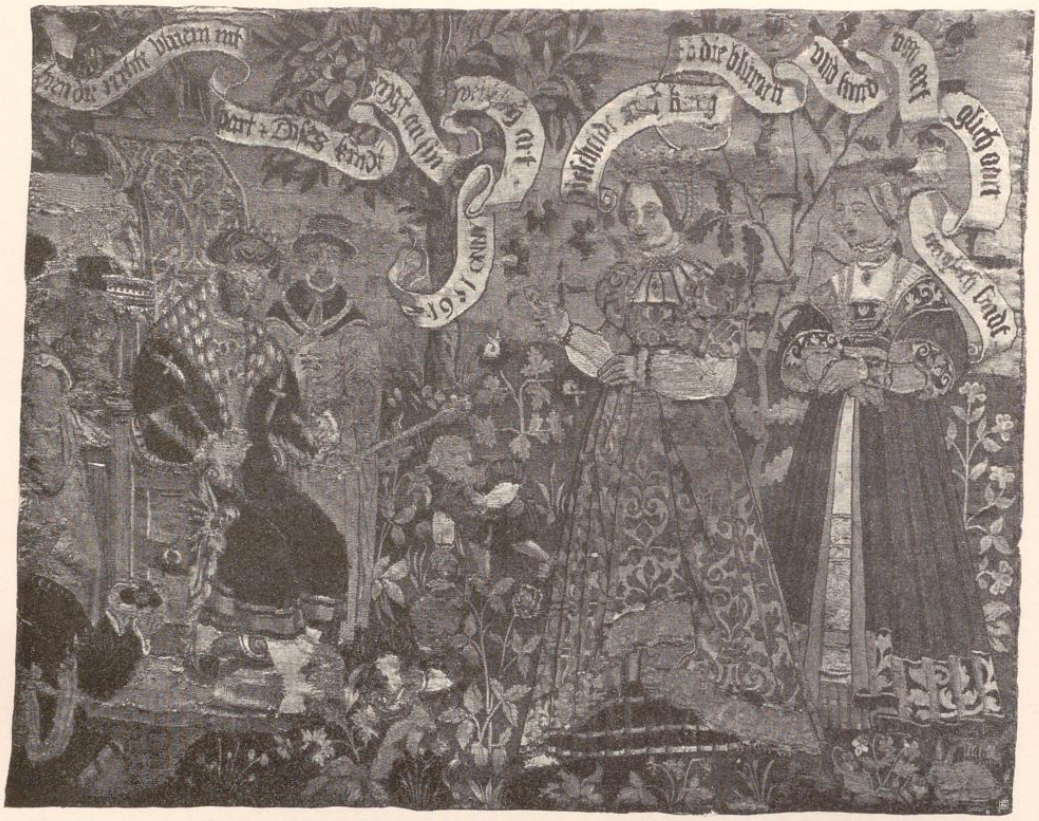

Abb. 67. Wirkteppich mit den Rätseln der Königin von Saba. Basel, Historisches Museum.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sowohl Calderon und Gröger wie auch der Maler unseres Teppichentwurfs den Stoff aus einer älteren, vermutlich mittelhochdeutschen Dichtung schöpften, die uns verloren ging oder bisher nicht aufgefunden wurde. Daß sich die Erzählung im XV. und XVI. Jahrhundert in Deutschland einer gewissen Beliebtheit erfreute, beweist die wiederholte Darstellung des Stoffes auf Wirkteppichen.[1]) Außer auf dem besprochenen gotischen kehrt sie in ganz ähnlicher Bildkomposition noch auf drei Renaissanceteppichen wieder. Auf einem von Becker beschriebenen, jetzt verschollenen Teppich mit dem Datum 1506, der sich früher in Amsterdam befand,[2]) auf einem Stück im Historischen Museum zu Basel von 1561 (Abb. 67)[3]) und auf einem Teppich von 1566, früher in der Kirche zu Kirschkau, jetzt in der Sammlung des Fürsten Reuß j. L. in Schleiz[4]) (Abb. 68). Alle diese drei Stücke haben die Art der Landschaftskomposition, den Text der Spruchbänder und die Darstellung des ältesten Werkes übernommen und zeigen nur in der Zahl der Figuren und in der Tracht wesentliche Bereicherung.[5])

Eine Fortbewegung auf dem Entwicklungsweg, der mit dem Behang der Sammlung Pierpont Morgan eingeschlagen wurde, zeigt ein Wirkteppich mit Batseba im Bade, im Museum von Tours (Taf. 154). Seine spätere Entstehung

[1]) Außerhalb der Bildteppichkunst fand ich jedoch mit Ausnahme des obenerwähnten Wandgemäldes in der Trausnitz keine Darstellung des Stoffes. — [2]) Carl Becker in Zeitschrift für Deutsches Altertum, 23. Bd. (1879), S. 48. — [3]) Vgl. Kunstchronik 1915 und Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1915, S. 246. — [4]) Auf dem Teppich in Schleiz befinden sich zwei Stifterwappen. Das eine, ein gelbes Kreuz in schwarzem Feld, ist das Wappen der elsässischen Familie Botzheim von Schlettstadt (Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch I., S. 145, 148/49. – Chronicon Alsatiae 1592. – Siebmacher I., S. 195). Das andere Wappen (eine gelbe Lilie auf rotem Dreiberg in Blau) konnte ich nicht bestimmen. — [5]) Ein Stück, das mit geringen Veränderungen nach dem Basler Stück kopiert ist, befand sich in Privatbesitz zu München. Da ich es für eine Fälschung halte, habe ich es in die Besprechung nicht aufgenommen.

Abb. 68. Wirkteppich mit den Rätseln der Königin von Saba. Schleiz, Sammlung des Fürsten Reuß j. L.

wird durch die klarere Tiefenerstreckung des Raumes ebenso bezeugt wie durch den größeren Naturalismus der Pflanzen und Tiere und durch das Kostüm des Jünglings, dessen Puffenärmel auf die letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts weisen. Die Verwandtschaft mit dem Teppich in New York zeigt sich in der Art, wie die Gestalten ins Bildfeld gestellt, wie die Spruchbänder angebracht sind, in der Bedeutung und Durchbildung der Pflanzenwelt — man beachte die Maiglöckchen am untern Rand — und in Proportion und Haltung der Figuren, die auch hier Beziehungen zu den Kupferstichen des XV. Jahrhunderts aufweisen.

Zusammenhänge mit der Schweizer Teppichkunst treten auch hier deutlich zutage. Als Vergleichsbeispiel diene die Einhornjagd in Zürich (Taf. 100). Sowohl die Komponenten der Landschaft, das raumvertiefende Wasser, der Baum, die Blumenstauden, wie die Individualisierung der Tiere, der Hunde und Enten bezeugen die stilistische Stammesverwandtschaft. Dennoch weist die zartere Zeichnung, die feinere Modellierung, die reichere Farbenskala, wie auch der Stilzusammenhang mit der eben besprochenen Gruppe — man vergleiche das Liebespaar auf der Hirschjagd (Taf. 140) — auf die Entstehung in einer elsässischen Werkstatt. Die Bestimmung gewinnt überdies durch die beiden am oberen Rande eingewirkten Stifterwappen, die ich als die Wappen der elsässischen Geschlechter von Altdorff (drei gelbe Lilien in blauem Feld)[1]) und von Gerbott (von Schwarz und Weiß gespalten, im weißen Feld ein schwarz bordiertes Kreuz) [2]) feststellen konnte, eine historische Stütze.

[1]) Siebmacher III., 150. — Chronicon Alsatiae 5, S. 151. — [2]) Lehr, Bd. III. Taf. V. Appendix.

Abb. 69. Gewirktes Kissen mit der Jungfrau und dem Einhorn. St. Gallen, Sammlung Iklé.

DAS XVI. JAHRHUNDERT

DIE SCHULE VON ST. JOHANN BEI ZABERN

Im XVI. Jahrhundert geht auch in der elsässischen Bildwirkkunst ein Nachahmen älterer Vorlagen — ich erinnere nur an die eben besprochenen Teppiche mit den Rätseln der Königin von Saba oder an das reitende Liebespaar der Sammlung Engel (Taf. 141a), — ein Erstarren spätgotischer Formen, so zum Beispiel auf einem Stück mit Pyramus und Thisbe in der Sammlung Figdor von 1538, oder auf einem Kissen mit der Jungfrau und dem Einhorn in der Sammlung Iklé von 1561 (Abb. 69), dem allmählichen Verfall voraus.

Nur im Kloster St. Johann bei Zabern scheint in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine bedeutendere Werkstatt geblüht zu haben.[1]) Zeugnis dafür bieten mehrere Antependien und Behänge, die am Ort ihrer Entstehung verwahrt werden. Sie tragen alle elsässische Stifterwappen. Auf dreien erscheint neben ihrem Wappen (in Schwarz

[1]) Christmann und Audignier, Les tapisseries de Saint-Jean-des Choux près Saverne. Zabern 1885. — Gerspach, Les tapisseries de Saint Jean des Choux. Revue alsacienne 1886/87, p. 18. — L. Cromback, Die Klosterkirche von St. Johann bei Zabern. Elsässische Monatsschrift f. Gesch. und Volkskunde 1910, S. 54.

Abb. 70. Wirkteppich mit Ahasver und Esther. Paris, Musée Cluny.

ein goldgekrönter, silberner, springender Löwe, auf dem gekrönten Helm der Löwe sitzend) das Bild der Stifterin Amelie von Oberkirch,[1]) die von 1527 bis 1543 Nonne, von 1543 bis 1568 Äbtissin des Klosters St. Johann war.[2])

Einer der in St. Johann bei Zabern verwahrten Behänge zeigt die heilige Dreifaltigkeit mit der knienden Madonna zwischen den stehenden Heiligen Andreas, Jakob, Barbara und Elisabeth (Taf. 155).

Die Granatapfeltapete des Hintergrundes, die in ihrer Zeichnung den auf Schweizer Bildwirkereien zu Ende des XV. Jahrhunderts üblichen Seidenmustern ähnelt, ist wie diese am unteren Rand durch eine Fransenborte abgeschlossen. Der Christus-Typus und die Bildung der übrigen Köpfe erscheinen von Schongauers Werken beeinflußt. Man vergleiche mit solchen Gottvater und den heiligen Andreas oder die heilige Barbara, die der Madonna im Rosenhag ähnelt. Auch in den Gewändern zeigen sich Residuen von Schongauers scharfbrüchigem Faltenstil. An der elsässischen Herkunft besteht kein Zweifel.

Das am Postament des Thrones eingewirkte Datum 1510 und die Wappen der Straßburger Familien Zorn (weißer Stern auf Rot über gelb geteiltem Schild) und Musler (in rotem, gelb gesäumtem Schild ein von drei (2, 1) goldenen Schragen begleiteter silberner Sparren) lösen alle Fragen, die sich an das Stück knüpfen. Unter den Allianzen der beiden Familien kommt nur die zweite Ehe der Elisabeth Musler mit Jakob Zorn zum Ried in Betracht.[3]) Die Namensheiligen der beiden Stifter flankieren die Darstellung. In der Einzeldurchbildung finden sich Zusammenhänge mit den späteren Arbeiten der in Rede stehenden elsässischen Klosterwerkstatt.

Ähnliche Typen, denselben Faltenstil und eine ganz analoge technische Durchbildung der Farbenübergänge zeigt ein kleiner Teppich mit Ahasver und Esther in der städtischen Altertümersammlung zu Stuttgart (Taf. 156). Auch dieses Stück trägt das Wappen der Zorn[4]) und Musler und ist ohne Zweifel eine Stiftung desselben Ehepaares. Da Elisabeth Musler in erster Ehe mit dem 1499 als tot erwähnten Kaspar Knobloch und in dritter Ehe — jedenfalls schon 1513 — mit Thomas von Endingen vermählt war, fällt ihre zweite Ehe mit Jakob Zorn zum Ried und damit

[1]) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. III. Bd., S. 252. — [2]) Dagobert Fischer, L'Abbaye de Saint-Jean-des-Choux. Bulletin de la Société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace. II. série, V. 2 (1868), p. 1 ff. — [3]) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, III. Bd., S. 186. — [4]) Man beachte, daß der untere gelbe Teil des Schildes hier ganz ähnlich mit Strahlen geziert ist wie auf dem Dreifaltigkeits-Teppich in St. Johann.

Abb. 71. Wirkteppich mit Grablegung Christi. Kloster St. Johann bei Zabern.

die Entstehung des Teppichs in die Zeit von etwa 1499 bis 1512. Inschriften in alemannischer Mundart, die elsässische Eigentümlichkeiten zeigen, weisen hier ebenfalls auf die Heimat des Stückes.

Ein von dem letztbesprochenen Werk in Stil und Komposition unmittelbar abhängiger, aber schon 1590 datierter Wirkteppich mit Ahasver und Esther im Musée Cluny zu Paris (Abb. 70), der auch deutliche Verwandtschaft mit anderen elsässischen Renaissance-Teppichen, zum Beispiel mit den Rätseln der Königin von Saba in Basel (Abb. 67) zeigt, ist, wenn auch nicht im Kloster St. Johann, so doch ebenfalls im Elsaß entstanden.

Der technisch und künstlerisch bemerkenswerte Behang mit der heiligen Sippe im Museum zu Sigmaringen (Taf. 157), ein, wie der Faltenschwung der Gewänder und die Haltung der Figuren bezeugt, um das Jahr 1500 entstandenes Werk, für dessen Lokalisierung historische Kriterien fehlen, scheint mir mit dem eben besprochenen

Abb. 72. Streifen mit Madonna und Heiligen. Kloster St. Johann bei Zabern.

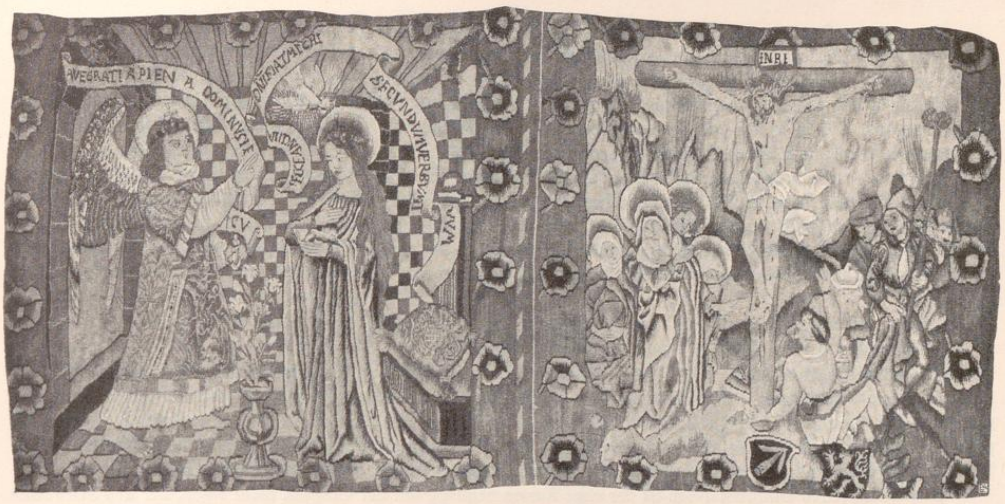

Abb. 73. Streifen mit Verkündigung und Kreuzigung. Kloster St. Johann bei Zabern.

Dreifaltigkeits-Teppich (Taf. 155) verwandt. Ähnlich sind die Typen der Frauen, die Zeichnung der Gesichter, die Proportionen der Figuren, ähnlich die Bildung und Modellierung der Faltenzüge. Auch Beziehungen zu Schongauer scheinen in der Art der Gewanddrapierungen, in der Charakterisierung der Männerköpfe, im Typus der Madonna anzuklingen. Die Baumbildungen des Hintergrunds und der Pflanzenwuchs des Bodens erinnern an ältere elsässische Arbeiten, so zum Beispiel der Eichenbaum mit den großen Eicheln und dem reichverzweigten Geäst an den Teppich mit dem reitenden Liebespaar (Taf. 140). Die klösterliche Stifterin, die in der linken Ecke zu Füßen der Maria Salome betend eingewirkt ist, trägt dieselbe Ordenstracht wie die auf den späteren Zaberner Teppichen ganz ähnlich dargestellten Stifterinnen.

Haben wir es bei diesen frühen Stücken noch mit einem Fortwirken gotischer Formen, gotischer Kompositionsweise zu tun, so klingen in einem andern 1540 datierten, vermutlich ebenfalls in St. Johann bei Zabern entstandenen, von der Äbtissin Amelie von Oberkirch gestifteten Bildteppich, der die Beweinung Christi darstellt (Abb. 71), deutliche Präludien der Renaissance an. Während jedoch in den Köpfen der Magdalena und des Johannes modifizierte Erinnerungen an italienische — speziell bellineske — Kunstweise sich auszuprägen scheinen, stehen die Typen der übrigen Figuren, steht die ganze Komposition unverkennbar unter dem Einfluß eines bestimmten deutschen Künstlers, des gewaltigsten, der im Elsaß gewirkt hat — Matthias Grünewalds. Die Anordnung des Christus-Körpers fast parallel zum horizontalen Bildrand, die wuchtige Schwere seiner Bildung gehen ebenso auf ihn zurück, wie der Typus des Kopfes mit dem halboffenen, schmerzverzerrten Mund, den wirren Locken, den brechenden Augen, dem blutüberströmten Antlitz. Auch die ganze Haltung des Körpers, die verkrümmten Beine, die starr aufeinander gepreßten Füße sind im Geiste Grünewalds erfunden, ebenso wie die Typen der Madonna und des Joseph von Arimathia, der dem Begleiter des Erasmus auf dem Bild in München ähnelt. Freilich beschränkt sich der Zusammenhang mit Grünewald nur auf Einzelheiten der Form, des Ausdrucks, der Auffassung; die malerische Gewalt seiner Konzeption vermochten die Wirkerinnen der Klosterwerkstatt[1]) nicht in das textile Gemälde zu bannen. Aber immerhin hat die Bildwirkkunst hier den Anschluß an die Malerei gefunden.

In technischer und künstlerischer Qualität bedeutend geringer sind die übrigen in Zabern verwahrten Stücke. So zwei ebenfalls von Äbtissin Amelie von Oberkirch gestiftete Antependien,[2]) die nach demselben Karton, aber von verschiedenen Wirkerinnen hergestellt wurden. Dargestellt sind vor einem Rosenhag, in dem noch Schongauers Schöpfung nachklingt, die Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Barbara und Katharina beziehungsweise Johannes dem Täufer (Abb. 72).

[1]) Hier ist in der rechten unteren Ecke neben dem Wappen der Oberkirch die Äbtissin in ihrer Ordenstracht im Gebet dargestellt. — [2]) Auch hier erscheint die Äbtissin neben ihrem Wappen ganz wie auf der Beweinung.

Ein anderer Streifen mit Verkündigung und Kreuzigung trägt die Wappen der Oberkirch und Knobloch (in silbergerandetem schwarzem Schild eine schräg aufwärts gerichtete goldene Pfeilspitze),[1]) deren Allianz ich nicht feststellen konnte (Abb. 73).[2])

Und das Wappen der Oberkirch allein erscheint schließlich auf einem 1545 datierten Antependium mit dem Urteil Salomos, das in vielen technischen Details wie in der Bildung des Bodens und der Wolken und in der Faltengebung dem Stück mit der Beweinung nahesteht (Abb. 74).

Langsam versickert die heimische Bildwirkproduktion im Elsaß und erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts werden der lokalen Kunstübung durch die Einwanderung niederländischer Wirker neue Kräfte zugeführt. Dieser Entwicklungsphase gehört jene weitverbreitete Serie elsässischer Bildteppiche mit Szenen aus der Passion Christi an, die, um 1600 entstanden, nach Holzschnitten Dürers kopiert, die spätgotischen Schwarz-Weiß-Kompositionen in die von Seide und Gold schimmernde malerische Bildwirksprache der Niederländer übersetzt zeigen.[3])

ZUSAMMENFASSUNG

Das erhaltene Material der elsässischen Bildwirkereien ist reich genug, um einen zusammenfassenden Überblick über die wichtigsten Merkmale und Werdensphasen dieser Lokalschule zu ermöglichen. Die Entwicklung vollzieht sich, wenn auch in ähnlicher Abfolge, so doch in anderem Tempo als in der Schweiz. Sie beginnt in parallelen Bahnen mit der Wandmalerei, durchläuft abzweigend eine kurze Periode dekorativer Stilisierung und Flächenhaftigkeit, um bald darauf wieder im Strom der allgemeinen malerischen Entwicklung zu münden.

Den elsässischen Bildwirkereien ist der enge Zusammenhang mit der Graphik nicht eigen, der den Schweizer Arbeiten ihr charakteristisches Gepräge gibt. Die Gestalten sind nicht so scharf umrissen und im Raum isoliert. Alle Formen sind weicher. Die Falten erscheinen in zarteren Übergängen, nur selten von starren Linien durchschossen. Das Raumproblem endlich tritt hier viel früher in das Gesichtsfeld der textilen Kunst, reiche Architekturen und Landschaftsprospekte beherrschen den Aufbau der Wirkbilder fast während der ganzen verfolgten Entwicklung.

Eine besondere Eigentümlichkeit der elsässischen Arbeiten aber, die vornehmlich die Fäden zur zeitgenössischen Miniaturmalerei enger knüpft, ist die Freude an der Erzählung, am dargestellten Inhalt, die Vorliebe für neue seltene Illustrationsstoffe aus Dichtung und Legende, die ein Zurückgreifen auf Vorlagen aus der Buchmalerei nahelegt.

Diese vielfach auf Kosten der formalen Schönheit geübte, volkstümlich illustrative Tendenz ist jedoch kein Reservat der elsässischen Bildwirkerkunst, die uns nur ein besonders anschauliches Beispiel bietet, sondern ein für die ganze deutsche Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts bedeutsamer Entwicklungsfaktor.

[1]) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. II. Bd., S. 317. — Dieselben Wappen finden sich auf den Teppichfragmenten mit den Klagen des Alters, die ebenfalls in St. Johann bei Zabern verwahrt werden. Vgl. unten S. 126, Anm. 5. — [2]) Wohl heiratete Susanne Knobloch († 1507) in erster Ehe Burkard von Oberkirch. Doch kommt sie als Stifterin des Teppichs nicht in Betracht, da sie sich vor 1463 in zweiter Ehe mit Liutold von Ramstein vermählte. Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. II. Bd., S. 317. — [3]) Sieben Stücke dieser Serie, deren einzelne Teile 1592—1608 datiert sind, befinden sich im Metropolitan-Museum in New York, andere im Bischofshof zu Straßburg, in Mühlhausen, in Maihingen, in der Pfarrkirche zu Gengenbach und in Berliner Privatbesitz. Vgl. George Leland Hunter, Tapestries, their origin, history and renaissance. New York 1912, und Hermann Schmitz, Bildteppiche, S. 128.

Abb. 74. Antependium mit dem Urteil Salomos. Kloster St. Johann bei Zabern.

4. FREIBURG IM BREISGAU

Für das Bestehen einer Wirkindustrie in Freiburg scheinen mir zwei Argumente zu sprechen:

1. die Reichhaltigkeit der Münsterinventare des XV. und XVI. Jahrhunderts an „heidnisswercktüchern" mit Bildschmuck der verschiedensten Art;[1])

2. der Umstand, daß die Mehrzahl dieser Heidnischwerktücher von Freiburger Familien gestiftet und mit deren Wappen versehen waren, ja daß bei etlichen sogar die Ankaufspreise beigefügt erscheinen.

Mit Hinblick auf die rein lokale Übung der Wirkkunst in den deutschen Sonderschulen — fehlen uns doch überall Belege für einen umfassenden Export von Wirkarbeiten, sei es auch in benachbarte Gebiete — ist es gerechtfertigt, aus den erwähnten Inventarnotizen auf das Vorhandensein von Wirkwerkstätten in Freiburg selbst oder in seiner unmittelbaren Nähe zu schließen. Eine Annahme, die durch eine Reihe noch heute im Freiburger Münster erhaltener Bildteppiche eine weitere Bestätigung erfährt.

Es kann kein Zweifel darüber sein, daß diese Wirkereien, es sind drei Antependien und ein Rücklaken, alle vier Arbeiten aus dem ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts, zum alten Bestand des Freiburger Münsterschatzes gehörten. Tragen doch drei der Stücke, die die Geburt Christi (Taf. 158), das Pfingstfest (Taf. 159a) und die Madonna mit dem Kinde zwischen Katharina und Barbara auf einer von einer Rosenhecke abgeschlossenen Rasenbank (Taf. 159b) darstellen, in den unteren Ecken Bildnisse und Wappen des Freiburger Stifterpaares Peter Sprung und seiner Gattin Elisabeth, einer geborenen Zehnderin;[2]) während ich das Rücklaken mit fünf Passionsszenen (Taf. 160/161), das gegenwärtig im Münsterschatz verwahrt wird, mit ziemlicher Sicherheit mit einem im Inventar beschriebenen, 1518 der Kirche durch „Junker Cunrat Stirzels Mutter seligen" gespendeten Heidnischwerktuch identifizieren konnte.[3]) Die Datierung dieses Stückes wird vor allem durch die dargestellten Modetrachten gestützt, die wie die Kostüme der Zuschauer bei der Geißelung und Dornenkrönung für das erste Viertel des XVI. Jahrhunderts bezeichnend sind.

Daß die vier Stücke in der nämlichen Werkstatt entstanden sind, bezeugt der Vergleich der technischen Details, die Ähnlichkeit der Farbennuancen, die Bildung des Bodens und der Blumen und die ausgiebige Verwendung strahliger Haschüren in der Gewandmodellierung, die den Einfluß niederländischer Wirkgewohnheiten verrät. Daß die vier Werke nicht von demselben Zeichner entworfen wurden, zeigt die Verschiedenheit ihrer künstlerischen Handschrift; daß sie aber dessen ungeachtet aus derselben Lokalschule stammen, unter den nämlichen lokalen Stileinflüssen entstanden sind, dafür spricht die maßgebende Bedeutung, die das Werk Martin Schongauers auf Komposition und Typenbildung aller vier Arbeiten sichtlich ausgeübt hat.

Schongauers Einfluß erscheint am ungebrochensten in dem ältesten der vier Stücke, dem 1501 datierten Antependium mit der Geburt Christi (Taf. 158). Hier ist nicht nur der lieblich-demütige Typus der Madonna, der ehrwürdige Hausvatertypus des Josef — man vergleiche Kupferstiche und Bilder — im Sinne Schongauers erfunden, auch die idyllisch-bürgerliche Auffassung der Szene, die ganze psychische Atmosphäre entspringt den Nachwirkungen seines künstlerischen Bekenntnisses. Aber auch in der Komposition der heiligen Frauen vor dem Rosenspalier, das wir ähnlich in der Schweizer und Elsässer[4]) Bildwirkerei auftauchen sehen, und in den Typen des Pfingstfestes sind Erinnerungen an Schongauers Kunst zu verspüren, wie sie auch im Christus der Passionsszenen, in den Köpfen der Häscher, in Haltung und Bewegung der Figuren des Rücklakens deutlich zum Ausdruck kommen. Dagegen findet sich einer der Zuschauer auf der Pilatusszene, der Mann mit dem weiten, an den Seiten geschlitzten Mantel, unter dem er Arme und Hände verbirgt — eine dem veronesischen Kunstkreis des XIV. Jahrhunderts, dem Werke Altichieros entlehnte Figur, die in der deutschen Kunst bis zu Dürers „Ecce Homo" der kleinen Kupferstichpassion (B. 10) mehrfach wiederkehrt — ganz ähnlich auf einem Altarbild Caspar Isenmanns in Kolmar, das den Einzug Christi in Jerusalem darstellt.[5])

[1]) Vgl. Quellenanhang Nr. 41. Hermann Flamm, Die Schatzverzeichnisse des Münsters 1483—1748. Freiburger Münsterblätter 1906. II. Jahrg., S. 75 ff. — [2]) Peter Sprung wurde 1457 geboren. Er war Kürschner, wurde 1490 Bürger und Handelsherr, 1491 Zunftmeister der Kaufleute zum Falkenberg (Krämerzunft), 1496 Mitglied der städtischen Gerichtsbarkeit, 1498 Ratsherr und 1500 Obristmeister. 1494—1512 ist er Pfleger von St. Ottilia im Monschbach. 1503 baute Peter Sprung die dortige Kapelle neu auf, deren Türsturz über dem Sakristeieingang sein Wappen trägt. 1504 stiftete er den St. Wolfgangsaltar im Münster zu Freiburg und 1505 im Verein mit seiner Gattin eine ewige Pfründe. 1512 starb er. (Ich danke voranstehende Angaben der freundlichen Mitteilung des Herrn Münsterbaumeisters Kempf in Freiburg.) — [3]) „1518, Item 2 heitischi tiecher mit 5 figuren der passions hat geben junker Cunrat Stirtzels mutter seligen an bouw, costent 100 gulden uf den palmentag im 1500 und 18 jar . . ." Vgl. Quellenanhang Nr. 41. — [4]) Vgl. oben S. 138, Abb. 72. — [5]) André Girodie. Martin Schongauer, Paris s. a. Pl. XII.

5. NACHLESE

Einige Arbeiten, die in der Entwicklung der Schweizer und elsässischen Bildwirkkunst nicht unmittelbar Platz fanden und für deren Entstehung in einem der besprochenen Territorien des Oberrheins Argumente nicht zu erbringen waren, seien hier als Nachlese angefügt.

So der Streifen mit Szenen aus dem Leben Mariae in der Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau (Taf. 162—164) Hermann Schweitzers Datierung dieses Werkes in die Mitte des XIV. Jahrhunderts[1]) scheint mir ebenso falsch wie Schmitz' Bestimmung auf den Mittelrhein.[2]) Es handelt sich wohl um eine oberrheinische Arbeit aus dem ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts.

Ein Vergleich mit den Hauptgruppen der oberrheinischen Schulen ergibt markante Übereinstimmungen. Viele Züge, die wir als bezeichnende Merkmale auf Schweizer und Elsässer Arbeiten feststellen konnten, kehren hier wieder. Ich nenne als die wichtigsten: die gestreiften Bodenhügel mit stilisierten Blumenstauden, die von kleinen Tieren belebt sind — sogar eine Einhornjagd erscheint hier wie auf mehreren Schweizer Stücken —, das überstirnte blaurote Wolkenband, das in derselben Form für die Gruppe der Krauchthal-Teppiche (Taf. 36b, 40) charakteristisch erschien, die stilisierten großen Glockenblumen, die wir ebendort fanden, und die gestreiften Weinblätter, die in der Schweiz und im Elsaß ganz ebenso gebildet wurden. Auch die grellfarbig flächenhafte, ganz auf dekorative Tapetenwirkung abgestellte Komposition, der bemerkenswerte Horror vacui findet in frühen Arbeiten der oberrheinischen Schulen mannigfache Kongruenzen. Endlich tragen auch die Inschriften der deutschen Schriftbänder Merkmale alemannischer Mundart.

Was die Datierung betrifft, die durch eine große provinzielle Zurückgebliebenheit der Zeichnung und Formensprache erschwert wird, so ist als wichtigster chronologischer Wegweiser das Gewand des jüngsten heiligen Königs zu beachten, das mit seinem gelappten Saum und seinen gezaddelten Hängeärmeln eine Entstehung des Stückes vor dem ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts undenkbar erscheinen läßt. Im übrigen weist auch der reiche Faltenschwung des Gewandes der Madonna bei der Anbetung deutlich auf diese Periode.

* * *

Auch die beiden durch ihre illustrative Schlagkraft und Originalität bemerkenswerten Streifen, die Szenen aus der Geschichte Heinrichs des Löwen, nach Wyssenherres Gedicht: „Von dem edeln Hern Bruneczwigk als er über mer fure"[3]) illustrieren und die im Historischen Museum zu Basel verwahrt werden (Taf. 165), möchte ich für Arbeiten oberrheinischer Herkunft halten. Obzwar ich keine beweiskräftigen Belege für diese Bestimmung zu erbringen vermag, ja, obzwar die mitteldeutschen Eigentümlichkeiten der Inschrift[4]) diese Einordnung geradezu zu widerlegen scheinen, dünkt mich doch die stilistische Affinität dieses Werkes zur oberrheinischen Schule stärker als die negativen Erwägungen. Nicht nur das augenscheinliche Überwiegen illustrativer und dekorativer Bestrebungen über die Versuche der Wirklichkeitswiedergabe, wie wir sie für die oberrheinische Bildwirkerei noch im dritten Jahrhundertviertel bezeichnend fanden, schlagen die Brücke zu oberrheinischen Arbeiten, sondern auch Einzelheiten der Zeichnung und Durchbildung, wie die Darstellung der Burg, die Charakterisierung des abschiednehmenden Paares — man vergleiche zum Beispiel die Dame mit jener auf dem Teppich mit Liebespaar und Fabeltieren in Basel (Taf. 74) —, die Bildung des Wassers und der Bäume, wie gewisse Eigentümlichkeiten der Farbengebung[5]) erinnern deutlich an den besprochenen Kunstkreis.

* * *

Ein anderes Werk, das ich dem oberrheinischen Kulturkreis zuweisen möchte, entstammt schon dem vorgeschrittenen XV. Jahrhundert. Es ist ein in Zürich erworbenes Bruchstück mit Madonna und Kind und einem heiligen Pilger in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 166). Die Herstellung der technisch wie künstlerisch gleich unbedeutenden Arbeit in einem — vermutlich seeschwäbischen — Kloster wird durch das Bild der Stifterin, die in

[1]) Hermann Schweitzer, Bildteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. Br., Schauinsland, XXXI. Jahrg., 1904. — [2]) Schmitz, Bildteppiche, S. 114. — [3]) Germanistische Abhandlungen von Weinhold-Vogt. Heft 43, 1913. — [4]) Z. B. fort, sneid u. s. w. Auch die einzige mir bekannt gewordene illustrierte Handschrift des Gedichtes, die sich in der Landesbibliothek zu Stuttgart befindet und 1476 datiert ist, ist in mitteldeutscher Mundart. Die Miniaturen weichen im Stil von den Teppichbildern wesentlich ab. Aber vielleicht erklären sich die mitteldeutschen Formen der Inschrift durch Benutzung einer solchen Handschrift. Vgl. Germanistische Abhandlungen. Heft 43. — [5]) Das Grün z. B. ist die für Schweizer Arbeiten so charakteristische ins Blaugrüne verschossene Nuance.

Dominikanernonnentracht betend zu Füßen der Madonna eingewirkt ist, wie durch drei Wappen erwiesen, von denen ich zwei als die Wappen der württembergischen Geschlechter von Ehingen[1]) und von Aichelberg[2]) indentifizieren zu können glaube.

* * *

Als Klosterarbeiten sind auch drei andere oberrheinische Werke der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu erkennen, die sich durch Gemeinsamkeiten unwiderleglicher Art zu einer Gruppe zusammenschließen.

1. Ein Fragment mit den Aposteln Thomas und Matthäus im Stieglitz-Museum zu Petersburg (Taf. 167a).
2. Ein ähnliches Stück mit Matthias und Jakobus in der Sammlung des Professor Frey zu Salzburg (Taf. 167b).
3. Ein Teppich mit der Verkündigung in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 168).

Der Vergleich der drei Werke untereinander ergibt schlagende Übereinstimmungen, so zum Beispiel die Zeichnung der Gesichtszüge mit den hochgeschwungenen Brauen und den vollen Lippen, die Bildung der Haare — man vergleiche das Haar des Verkündigungsengels mit dem des heiligen Thomas —, die Form der Hände und Nägel, die Stilisierung der Pflanzen, die Schattierung des Himmels und der Hügel mit kammförmigen Verzahnungen und anderes mehr. Die Ähnlichkeit erstreckt sich bis zur völligen Identität der gedreieckten Abschlußwirkborten an den Seiten. Ja, der Konnex zwischen den beiden Aposteltepichen erscheint so groß — man beachte die Ähnlichkeit der Faltenbehandlung, des bestirnten Hintergrunds, des Stadtbilds, des fransenbegrenzten untern Bildrands —, daß der Gedanke, die beiden Stücke könnten einst ein Ganzes gebildet und zu einem großen Teppich mit dem Apostelabschied gehört haben, nicht von der Hand zu weisen ist.[3])

Die Nonne als Stifterin auf dem Petersburger Fragment und die Widmungsinschrift am untern Rand „ich unwirdige schwester . . . . . .“ bestätigen die Vermutung, daß es sich um Klosterarbeiten handelt.

Das Wappen (zwei mit den Mundlöchern auf einen weißen Dreiberg gestürzte Jagdhörner in Blau) konnte ich als das der Familie von Hornberg identifizieren[4]), eines Geschlechts, dessen Stammschloß über der Stadt gleichen Namens im Bezirksamt Triberg im badischen Schwarzwald lag. Die Tatsache, daß sich verrestaurierte Reste desselben Wappens (der Dreiberg wachsend und ein Teil der Hörner) am rechten obern Rand des Teppichs mit der Verkündigung (Taf. 168) finden, gibt meinem stilistischen Befund der Zusammengehörigkeit auch historische Beweiskraft.

Abb. 75. Gewirkter Streifen mit Jagd wilder Leute. Kloster St. Johann bei Zabern.

[1]) Siebmacher, I. S. 113. — Otto v. Alberti, Württembergisches Adels- und Wappenbuch. — Carl Holzherr, Geschichte der Reichsfreiherren von Ehingen. Stuttgart 1884. — [2]) Wappenbuch des Abtes Ulrich von St. Gallen. St. Gallen, Bibliothek. — Otto v. Alberti, a. a. O. — [3]) Daß der Apostel S. Mathäus (oder St. Mathias) sich auf jedem der Stücke findet, spricht zwar gegen die Hypothese, doch ist es möglich, daß eine der Inschriften mißverständlich restauriert wurde. — [4]) Grünenberg, Wappenbuch, S. 102. — Nach Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, I. Bd., S. 111, ist der Grund gelb, Berg und Hörner schwarz.

II. MITTELRHEIN

EINLEITUNG

Eine andere wichtige Schule der Bildwirkkunst umfaßt die Kulturstätten des Mittelrheins. Leider fehlt es für die Bearbeitung des hier erhaltenen Materials noch weit mehr als für die Schulen des Oberrheins an Vorarbeiten der Lokalforschung. Die Inventare sind nur zum kleinsten Teil und an schwer auffindbaren Stellen publiziert, die Bildteppiche selbst aber sind noch nie Gegenstand lokaler Untersuchungen gewesen. Es wird daher nicht zu vermeiden sein, daß mein auf so lockerem Fundament aufgebauter Versuch einer Entwicklungsübersicht durch künftige Funde und Neuforschungen wird ergänzt werden müssen.

Wo die Hauptmittelpunkte der mittelrheinischen Wirkübung waren, wissen wir nicht. Zwar weisen historische Indizien verschiedener Art, Inventare, Quellennotizen und eingewirkte Wappen auf eine Bildteppicherzeugung in Mainz, Trier und Heidelberg, aber diese Orte waren sicher nicht die einzigen, und wie in der Schweiz und im Elsaß dürften auch in den mittelrheinischen Gebieten die Frauenklöster Hauptpflegestätten der Wirkkunst gewesen sein.

Über die Erzeugung von Bildteppichen durch weltliche Wirker liegen nur für Heidelberg urkundliche Nachrichten vor. So wird uns berichtet, daß sich Ulrich, des Bürgers Lenhart Bornheusers zu Heidelberg Sohn, der Pfalzgräfin Mechthilt auf lebenslänglich als Hofhandwerker verschreibt, nachdem sie ihn zu „iren würkmeistern getan hat", die ihn „auch dasselbe hantwercke und künste flyssiclich und getreuweclich leren und gütlich unterwysen sollen und wollen."[1])

Ferner ließ Bischof Johann III. von Dalberg für die Domkirche zu Worms Teppiche anfertigen, zu welchen Adam Werner von Themar bei seinem Aufenthalt am Hof zu Heidelberg in den Jahren zwischen 1491 bis 1492 metrische Inschriften verfaßte, deren Wortlaut uns erhalten ist:[2])

Quod tibi Dalburgi Joannes praesul tum offert
hoc opus intextum, suscipe sancte Peter.

Hanc vitae seriem tibi quae monimenta Joannes
Dalburgi praesul dat, cape grata Petre.

Hanc seriem vitae textam tibi dono Joannes
Dalburgi praesul, suscipe Sancte Petre.

Clavigeri vitam contexuit ecce Joannes
Dalburgi, sperans quodque patronus erit.

Der Inhalt dieser Inschriften läßt keinen Zweifel darüber, daß es sich hier um bildgeschmückte Teppiche handelte, vermutlich um Darstellungen von Begebnissen aus dem Leben des Apostels Petrus, des Patrons der Wormser Domkirche.

Endlich werden in dem Einwohnerverzeichnis der Stadt Heidelberg vom Jahre 1588 ausdrücklich zwei Teppichmacher als in Heidelberg wohnhaft genannt.[3])

DREI RÜCKLAKEN AUS DEM ERSTEN VIERTEL DES XV. JAHRHUNDERTS

Die Stiftskirche zu Gelnhausen in Hessen besitzt zwei gotische Bildteppiche. Einer davon mit neun Szenen aus der Geschichte des Heilands gehört noch dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts an (Taf. 169). Dieses Werk, das freilich unbeholfen in der Zeichnung, primitiv in der Komposition der auf stilisiertem Rankengrund eng

[1]) Mone, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. IX, 130. — Friedr. Schneider, Bildwirkerei zu Heidelberg im XV. Jahrh. Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1877, Sp. 13. — Karl Christ, Bildwirkerei zu Heidelberg im XV. Jahrh. Zeitschrift f. Gesch. d. Oberrheins. XXXII. Bd. 1880, S. 325. — [2]) Mone, Quellensammlung zur Badischen Landesgeschichte. III, 158. — Friedr. Schneider, Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1877, Sp. 13. — [3]) „Georg Dürfelder Teppichmacher mit weib 3 Kindern in der Groß Mantel Gass", „Hans Höck Deppichmacher mit weib 1 Jungen etc." Ob das Bildwirker waren, läßt sich nicht feststellen. Es könnte sich wohl auch um Verfertiger der in Knüpfarbeit ausgeführten Teppiche handeln, doch scheint mir dies mit Hinblick auf die Seltenheit dieser Technik in Deutschland nicht wahrscheinlich. Vgl. Albert Mays und Karl Christ, Einwohnerverzeichnis der Stadt Heidelberg vom Jahre 1588. Neues Archiv f. d. Gesch. d. Stadt Heidelberg u. der rheinischen Pfalz. I. Bd., N. F., 1890. — Franz Eulenburg, Städtische Berufs- und Gewerbestatistik (Heidelberg) im XVI. Jahrh. Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins. 50. Bd., N. F., XI, 1896, S. 80 ff.

aneinandergereihten Szenen erscheint, möchte ich an den Anfang der verfolgbaren hessisch-mittelrheinischen Entwicklung stellen. Aus zwei Gründen. Erstens weil seine Herkunft aus altem hessischen Kirchenbesitz einen deutlichen Lokalisierungswegweiser bietet. Zweitens weil sein Stil an die frühesten erhaltenen Werke mittelrheinischer Malerei anzuknüpfen scheint.

Schon das allgemeine Formgefühl, das aus den schlanken Proportionen der Figuren, aus dem betonten Vertikalismus der Kompositionen spricht, erinnert an die von Back vortrefflich bearbeiteten Frühwerke der mittelrheinischen Schule.[1]) Aber auch im einzelnen lassen sich Beziehungen feststellen. So in den Kopftypen und Formen, wobei zu berücksichtigen ist, daß die Gesichtszüge auf dem Teppich gemalt sind. Man vergleiche zum Beispiel den Typus Christi und der Madonna auf der Kreuzigung mit den Typen des Friedberger Altars[2]) oder die Madonna der Anbetung und den stehenden bärtigen König mit Figuren des Ortenberger Altars.[3]) Die Gruppe der drei schlafenden Jünger erinnert an die ganz ähnliche Anordnung auf dem linken Flügel des Altars aus Seligenstadt.[4])

Das Rankenmuster endlich mit den stilisierten abgerundeten Dreiblättern und den halbkreisförmigen, teils runden, teils gelappten, nierenförmigen Blüten zeigt eine für die mittelrheinische Bildwirkkunst besonders charakteristische Form, die wir bei vielen spätern Arbeiten wiederfinden werden.

Für die Datierung ins erste Viertel des XV. Jahrhunderts seien als Hauptargumente die für diese Epoche bezeichnenden wichtigsten Kostümformen angeführt: die Haar- und Barttracht mit dem zweigeteilten Vollbart und den zu beiden Seiten des Kopfes breit weggekämmten Locken, die schon im XIV. Jahrhundert üblichen das Kinn umschließenden Kettenpanzer der Krieger und das gezaddelte Gewand mit breiten Hängeärmeln, das der bartlose junge König trägt. Der weiche, wellige Fluß der Falten und die einfachen Grundsätze des Bildaufbaues weisen auf die nämliche Zeit.

* * *

Dem Passionsteppich verwandt ist der künstlerisch weit bedeutendere reizvolle Bildteppich mit der Geschichte des Wilhelm von Orlens, der im Museum zu Sigmaringen verwahrt wird (Taf. 170).

Mit größter Klarheit und Anschaulichkeit, begleitet von erklärenden Versen, werden die einzelnen Episoden der Erzählung des Rudolf von Ems dargestellt. Wie auf einem aus Buchminiaturen zusammengesetzten Band wird in treuer Bildübersetzung der Inhalt der Dichtung vor uns entrollt; der Beginn von Wilhelms Liebe, sein Geständnis, seine Krankheit, seine Heilung durch den Anblick der Geliebten, seine Ritterschaft und die heimliche Entführung, da Amelie einem andern Manne versprochen wird.[5])

Schon ein flüchtiger Vergleich bestätigt die stilistischen Zusammenhänge mit dem Passionsteppich. Denn nicht nur allgemeine Formmerkmale stimmen überein, wie die schlanken Proportionen der Figuren, das Niveau der Raumauffassung und Gestaltung, die enge Reihung der kontinuierenden, das Bildfeld bis auf das letzte Plätzchen füllenden Szenen, sondern auch Sondermerkmale, wie die Art der Haarbehandlung in breiten parallelen, vom Kopfe weggestrichenen Strähnen, die regelmäßigen Wellenfalten, die das Tischtuch der Abendmahlsdarstellung (Taf. 169) und die Bettdecke des kranken Wilhelm zeigen (Taf. 170), oder die bezeichnende Form der Hintergrundsranken mit abgerundeten Dreiblättern und halbkreisförmigen gelappten Blüten, die, zu Wirbeln gedreht, zwischen den Symbolen der Passion Christi, rechts von der Anbetung der Könige, und wiederholt, wie zum Beispiel neben der Szene der Entführung, auf dem Sigmaringer Teppich erscheinen. Auch finden sich die kleinen Blumen, die unterhalb der Ölbergdarstellung wachsen, in ganz gleicher Form zu Füßen Wilhelms in der Szene, in der er der aus der Kirche kommenden Geliebten seine Neigung gesteht (Taf. 170). Die Gesichtszüge sind auch hier nicht gewirkt, sondern teils gemalt, teils in weißen Seidenfäden gestickt.

Die Mundart der Inschriften schließlich weist, wie mir Professor Roethe freundlichst bestätigte, auf Mitteldeutschland, ein Sprachgebiet, das neben dem thüringischen auch das hessische und mittelrheinische Idiom umfaßt.

Für die Datierung bieten außer den stilistischen Eigentümlichkeiten die den Kostümen des Passionsteppichs ähnlichen Trachten und Rüstungen Anhaltspunkte, die die Entstehung auch dieses Werkes im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts bestätigen.[6])

* * *

[1]) Friedr. Back, Mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1910. — [2]) Ibidem, Taf. XXXIV. — [3]) Ibidem, Taf. LVI—LVIII. — [4]) Ibidem, Taf. LXVI. — [5]) Es dünkt mich sehr wahrscheinlich, daß eine minierte Handschrift den Darstellungen als Vorlage gedient hat. — [6]) Ganz dieselben Kostüme und Haartrachten finden sich auf dem Wandgemälde mit der Geschichte vom lieblosen Sohn im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Den Bildern, die auch im Stil verwandt sind, hat vielleicht ein Teppich ähnlicher Art als Vorlage gedient. Vgl. die Abbildung bei Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Und Andreas Huppertz, Die altkölnische Malerschule. Die Kunst dem Volke, 17/18, S. 21.

Ein drittes etwas jüngeres Werk reiht sich den eben besprochenen in vielen bezeichnenden Eigenheiten an. Es ist ein Teppich mit einem Spiel wilder Leute im Musée du Cinquantenaire zu Brüssel (Taf. 171). Die literarische Vorlage konnte ich nicht feststellen. Es handelt sich, wie aus Bildern und Sprüchen zu erkennen, um einen König, der mit seinem Gefährten durch die Welt reitet, um die Treue zu suchen. Er gelangt zuerst zu einer Königin, mit der er tafelt und spielt, dann auf neuer Wanderschaft zu einem Einsiedler, der ihm Weltflucht und Einsamkeit preist. Das Kirchlein im Hintergrund mag einen Hinweis auf den Frieden des Klosterlebens bedeuten.[1]) Wir sehen hier dasselbe Thema angeschlagen, das wir wie ein Leitmotiv in der oberrheinischen Kunst verfolgen konnten.

An die letztere erinnern auch die am untern Rand zwischen stilisierten Gräsern und Blumen eingestreuten kleinen Genrebilder: ein Eseltreiber, der zur Mühle wandert, spielende Kinder, ein Holzfäller, Schiffahrts-, Jagd- und Kampfszenen. Auch die Art, wie die wilden Leute charakterisiert und bekränzt sind, und viele Einzelheiten der kompositionellen Erfindung — ich erinnere an die elsässischen Minneburgteppiche und ihre Gruppe — scheinen auf den Einfluß oberrheinischer Wirkereien zu deuten.

Trotzdem ist dies Stück wohl im Gebiet des Mittelrheins entstanden. Dies bezeugen die Zusammenhänge mit den vorangehend besprochenen Teppichen. Man vergleiche zum Beispiel das Rankenmuster des Hintergrunds. Wohl erscheint es auf dem späteren Werk durch Hinzufügung großer stilisierter Blumen ausgestaltet, aber seine Grundformen, die nierenförmigen Dreiblätter und Blüten sind dieselben wie auf den Teppichen mit Passion und Wilhelm von Orlens. Auch kehren hier der zweigeteilte Vollbart und die in Parallelsträhnen wegflatternden Locken wieder und die regelmäßigen breiten Wellenfalten finden sich an der Decke im Zelt der königlichen Wildfrau. Die Spruchbänder aber verlaufen ähnlich wie auf dem Sigmaringer Teppich an mehreren Stellen parallel zum oberen Bildrand. Endlich beachte man, daß auch hier die Gesichtszüge nicht gewirkt, sondern mit Farbe, die jetzt zerstört ist, eingefügt waren.

In der Mundart der Schriftbänder überwiegen auch hier die mitteldeutschen Formen.

Auf die Entstehung des Stückes um die Wende des ersten Jahrhundertviertels weisen neben den schon erwähnten stilistischen Indizien die Haartrachten der Frauen; die breitgeflochtenen, über die Ohren gelegten Zöpfe werden erst um 1425 eine allgemein gebräuchliche Mode.

Auf den drei besprochenen Werken ließen sich Übereinstimmungen feststellen, die auf eine analoge lokale Wirktradition, auf ähnliche Handgewohnheiten der Arbeiter schließen lassen; die Verschiedenheiten der künstlerischen Handschrift, der zeichnerischen Formensprache sind jedoch so groß, daß weder an Entwürfe desselben Künstlers noch an die Entstehung in derselben Werkstatt gedacht werden kann.

Für die allgemeine Stilentwicklung bezeugen die drei Arbeiten das Zutagetreten einer auf dekorative Flächenwirkung gerichteten Strömung, das Bestreben nach Einfühlung in die Erfordernisse und Ausdrucksmöglichkeiten der textilen Materie auch in der mittelrheinischen Bildwirkerei des XV. Jahrhunderts. Eine Bewegung, die in den nunmehr zu besprechenden mittelrheinischen Arbeiten der zweiten Jahrhunderthälfte ihre Fortbildung und ihren Höhepunkt findet.

DIE RÜCKLAKEN IM MAINZER DOM

Die Hauptgruppe des dritten Jahrhundertviertels — Arbeiten aus dem dritten und vierten Jahrzehnt konnte ich nicht feststellen — schließt sich um ein Werk von hervorragender Qualität. Es sind zwei Streifen eines Rücklakens im Kapitelsaal des Domes zu Mainz (Taf. 172/173).

Vor einem Hintergrund schwungvoller, schöngezeichneter Ranken, die in unregelmäßiger Bewegtheit die ganze Fläche überspinnen, erscheinen höfisch gekleidete Jünglinge und Jungfrauen zwischen heraldisch stilisierten Fabeltieren. Die Figuren sind von überschlanker Bildung, von manirierter gotischer Zierlichkeit in ihrer Haltung, das Farbenspiel der rosa, grünen, blauen und gelblichen Töne auf schwarzem Grund von delikatester Wirkung.

Der flächenbetonende Stil der Bildwirkkunst ist hier durch die Ausschaltung jeglicher Erzählung, durch die Wiederholung des Musters, auch dadurch, daß die Figuren mit dem Rankenornament in Beziehung gesetzt werden — man beachte, wie zum Beispiel der Jüngling auf dem einen Streifen einen Rankenast umklammert — ganz besonders auf die dekorative Bedeutung des Bildteppichs als Wandbespannung, als Tapete abgestimmt.

Da die Wappen nicht zu bestimmen waren, muß für die Lokalisierung der Hinweis auf den mittelrheinischen Fundort, auf den unmittelbaren Stilzusammenhang mit der später zu besprechenden Gruppe der hessischen

[1]) Während alle Figuren in Wildeleut- und Blätterkleidern dargestellt sind, wohl als Hinweis auf ihr ungebundenes Leben, erscheint der Einsiedler als Mönch gekleidet.

Wappenteppiche[1]) und auf die auch hier bevorzugten halbkreisförmigen, nierenähnlichen Blütenformen, die wir für die älteren Stücke bezeichnend fanden, genügen.

Aus derselben Werkstatt stammen drei von anderer schwächerer Hand entworfene Streifen mit wilden Leuten auf der Hirschjagd, die ebenfalls im Kapitelsaal des Mainzer Domes bewahrt werden (Taf. 174).

Die zum Teil willkürlich zusammengeflickten Bruchstücke,[2]) die vermutlich einst zu einem Ganzen gehört hatten, zeigen wie das früher besprochene Werk ein sich wiederholendes Muster. Aber die krause Bewegtheit der Rankenornamente ist zu einem aus stilisierten Bäumen gebildeten Hintergrund beruhigt. Neben Herzblättern und Weinlaub finden sich auch hier die charakteristischen gelappten Blüten. Den Boden bedecken strahlenförmige Büschel aus breiten Gräsern, die vereinzelt schon auf dem Fabeltierteppich auftauchten und die zu den charakteristischen Merkmalen mittelrheinischer Wirkereien der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts gehören. Auch hier wurden die Gesichtszüge nicht eingewirkt, sondern später in Stickerei nachgetragen, die jetzt zum Teil ausgefallen ist.

Während der Fabeltier-Teppich in der preziösen Anmut und überirdischen Zartheit der Figuren, in der zierlichen Phantastik der Fabeltiere eine von den robusteren und erdnäheren Typen auf oberrheinischen Bildteppichen wesentlich abweichende Formensprache aufweist, zeigt der Teppich mit den wilden Leuten den unverkennbaren Einfluß der Schweizer Wildeleut-Teppiche. Man vergleiche die auf den Mainzer Stücken siebenmal wiederholte Gestalt der schreitenden Wildfrau in Stellung und Armhaltung mit den ähnlichen Figuren auf dem Wildleute-Teppich in Sigmaringen (Taf. 57) und im Museum in Zürich (Taf. 49a), den bärtigen Wildmann mit dem ähnlichen Typus auf dem letzterwähnten Teppich oder die Hirschjagd mit dem gleichen Motiv auf dem Rücklaken in Württembergischem Adelsbesitz (Taf. 56). Die Übereinstimmungen sind so groß, daß geradezu an eine Übertragung des Vorbildes, sei es durch eine Schweizer Wirkerin, sei es durch Kopie eines Schweizer Teppichs gedacht werden muß.

Zwei andere Streifen, Werke desselben Stils und Erzeugnisse der nämlichen Werkstatt, die ebenfalls im Kapitelsaal des Mainzer Doms verwahrt werden, zeigen das je fünfmal wiederholte Bild einer höfisch gekleideten Dame, die mit zwei aus Blumenkelchen auftauchenden Halbfiguren Zwiesprach hält (Taf. 175). „Der welt ere liebt mir sere", sagt das Spruchband der Dame auf dem einen Teppich. „Sie ist falls", erwidern die Blumengeister. „Der welt list send mir unmer", sagt das Spruchband der andern. „Such got", erwidern die Blumengeister. Wir sehen auch hier als Reflex des spätmittelalterlichen Geisteslebens die Klage über List und Undank der Welt, den Hinweis auf Gott, auf die Erlösung im Glauben — auf die transzendentale Idee.

Die Zugehörigkeit der zwei Stücke zu unserer Werkstatt bezeugt sowohl die Ähnlichkeit der schlanken, zierlichen, stark geschwungenen Frauengestalten mit den Frauen des Fabeltier-Teppichs, wie die mit den Wildleute-Streifen übereinstimmende Farbenwahl, Bodenbehandlung und Hintergrundsfüllung. Auch hier sind stilisierte Sträucher nebeneinander gereiht, die teilweise ganz ähnliche Weinlaubblätter tragen, auch hier ist der Boden von strahlenförmigen Grasbüscheln bedeckt, zwischen denen Knospen von Gänseblümchen aufschießen. Auch hier waren die Gesichter nicht eingewirkt, sondern in Seide gestickt.

* * *

Als spätestes Werk möchte ich dieser Gruppe einen kleinen Wirkteppich im Museum zu Mannheim anreihen (Taf. 176). Dargestellt ist eine Dame in rotem Brokatgewand, einen Rosenkranz im Haar, die von vier höfisch gekleideten Jünglingen umringt und umworben, in der rechten Hand einen Ring, in der linken ein Blumenkränzlein, vermutlich als Liebespreis, emporhält. Ein vielfach gebrochenes Spruchband mit einem Vers in mitteldeutscher Mundart umschließt die Darstellung. In den untern Ecken erscheinen zwei Halbfiguren, ein Einsiedler und ein nackter Knabe, der Blüten in der Hand hält.

Obzwar die zarte überschlanke Mittelfigur an die Frauen des zuletzt besprochenen Mainzer Teppichs erinnert und die Halbfigur des nackten Knaben rechts unten, ähnlich wie die Blumengeister dort aus einem Blütenkelch aufzutauchen scheint — ein in der Holzschnitzerei häufiges Motiv, für das ich auf Teppichen kein weiteres Beispiel nachweisen kann —, möchte ich die Entstehung in derselben Werkstatt wie die Mainzer Teppiche nicht vorbehaltlos behaupten. Vor allem mit Rücksicht auf den vorgeschrittenen Entwicklungstypus des Mannheimer Werkes. Sowohl in der Komposition und Figurenzeichnung, in der schon Einflüsse des Hausbuchmeisters erkennbar sind,[3]) wie in

[1]) Siehe unten S. 148. — [2]) Das Bruchstück einer Wiederholung der Hirschjagd besitzt, wie ich dem Buch von Schmitz (Bildteppiche, S. 110) entnehme, die Stoffsammlung des Berliner Schloßmuseums. — [3]) Vgl. z. B. die Zeichnungen des Hausbuchs selbst. Auch die Kostüme der Jünglinge mit den kurzen capeähnlichen Mäntelchen kehren hier wieder.

dem ganz naturalistisch durchgebildeten Rosenrankenmuster des Hintergrunds sind die Präludien einer neuen Entwicklungsphase der mittelrheinischen Bildwirkkunst zu erkennen. Bevor ich auf diese eingehe, sind noch die mit den Mainzer Teppichen etwa gleichzeitigen Wappenteppiche zu besprechen.

DIE GRUPPE DER WAPPENTEPPICHE

Den Höhepunkt der für die mittelrheinische Wirkkunst bezeichnenden heraldischen Richtung bedeutet die Gruppe der Wappenteppiche. Ihr möchte ich 16 Werke zuweisen.

1. Wappenstreifen im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt mit den durch Inschriften bezeichneten Wappen von „Bragan" (Braganza?), „Ungern" (Ungarn), „Ispange" (Spanien), „Cipern" und wieder „Bragan", die auf Rankengrund mit vollem Helmschmuck angeordnet sind, flankiert von je zwei wappenhaltenden Tieren, Hunden, Greifen, Löwen, Böcken und Einhorn (Taf. 177—179).

2. Wappenstreifen ebendort mit den Wappen der Horn (?), Katzenellenbogen, Sayn, Isenburg auf Rankengrund (Taf. 180/181 a).

3. Wappenstreifen ebendort mit den Wappen von Trier, Thüringen, Ravensburg, Nassau (?), Isenburg, Katzenellenbogen, Hanau und Witgenstein auf Rankengrund (Taf. 180/181 b, c).

4. Wappenstreifen ebendort mit den sich wiederholenden Wappen von Solms? Hanau, Isenburg auf Rankengrund (Taf. 180/181 d).

5. und 6. Zwei fragmentierte und durch Malerei ergänzte Wappenstreifen in der Sammlung Figdor zu Wien mit den Wappen der mittelrheinischen Geschlechter Hohenwisel, Schwalbach, Rolshausen und Busek (?) auf Rankengrund (Taf. 182).

7. Ein zu einer Taufdecke verschnittener Wirkstreifen mit Ornamentranken im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt (Taf. 183a).

8. Ein aus zwei Teilen zusammengesetzter Wirkstreifen in der Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau mit den sich wiederholenden gotischen Minuskeln s m (sancta maria) in Spiegelschrift zwischen stilisierten Rosen auf Herzblattrankengrund, oben und unten begrenzt von rautengemusterten Bordüren (Taf. 184c).

9. Zwei zu Kissen verschnittene Bruchstücke eines Wirkstreifens in der Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau mit Ornamentranken und Blumen, eines davon mit der Inschrift Jhesus ave maria und den Halbfiguren der Heiligen Petrus und Johannes des Täufers (Taf. 184a, b).

10. Fragment in der Stoffsammlung des Berliner Schloßmuseums mit den von einem stilisierten Wolkenband umsäumten Evangelistensymbolen des Johannes und Lucas auf Ornamentrankengrund (Taf. 185).

11. Kleiner Teppich mit einem Wappen (ein gelber, sitzender Löwe mit blauen Waffen und erhobener rechten Vorderpranke in rotem, weißbordiertem Schild) auf Rankengrund im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Taf. 183b).

Diesen ornamentalen und heraldischen Wirkereien möchte ich einige weitere Arbeiten mit kirchlichen Vorwürfen angliedern.

12. Ein Antependium mit Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, der Verkündigung und den Heiligen Katharina und Barbara im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt (Taf. 186—188).

13. Gewirkter Fries mit den Halbfiguren der Madonna und dreizehn weiblicher Heiliger mit Attributen ebendort (Taf. 189a, b).

14. Fries mit einer Szene aus der Marter der 10.000 Christen und den Halbfiguren eines heiligen Bischofs und der heiligen Ursula in der Sammlung Aman in München (Taf. 189c).

15. Fragment mit der Halbfigur eines gemarterten Heiligen, vielleicht des heiligen Sebastian, in der Sammlung Becker zu München (Taf. 190).

16. Fragment mit der Kreuzannagelung Christi im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 191).

Die Zusammengehörigkeit der 16 Stücke — und vielleicht auch ihre Entstehung in derselben Werkstatt — erschließt sich einem eingehenderen Vergleich. Technische und stilistische Merkmale stimmen überein. Die grobe und unregelmäßige Struktur des Gewirks, die Konsistenz der Wollfäden, die Nuancierung und Zusammenstellung der Farbtöne — wobei das für die spätere mittelrheinische Wirkkunst charakteristische Hervortreten gelber und orangefarbiger Töne zu beachten ist —, die Form der Rankenbildungen, unter denen die charakteristische mittelrheinische gelappte Blütenranke mehrfach wiederkehrt, die Zeichnung der Kopftypen auf den figuralen Stücken,

wie endlich die starke Betonung rein dekorativer Wirkungsabsicht, die ebenso in den flächenüberwuchernden Rankenoramenten wie in der streifigen Faltengebung und den Kompositionen zutage tritt.

Die Wappenteppiche in Darmstadt stehen wohl mit den Rücklaken im Mainzer Dom in einer auf gemeinsamer Lokal- und Schultradition beruhenden Stilgemeinschaft — man vergleiche zum Beispiel den Fabeltier-Teppich Taf. 172/173 mit dem Wappenstreifen Taf. 177—179 —, aber von einer Entstehung in derselben Werkstatt oder gar nach Entwürfen desselben Künstlers, wie sie Schmitz behauptet,[1]) kann keine Rede sein. Die Wappenteppiche sind viel gröber in der Technik, viel weniger vornehm in der ganz andern Farbennuancierung, viel schwungloser in der Zeichnung; wobei ich von den unüberbrückbaren Unterschieden zwischen der Figurenzeichnung auf den Mainzer Werken und auf den den Wappenteppichen unmittelbar angeschlossenen figuralen Stücken gar nicht sprechen will.

Für die Entstehung unserer Gruppe am Mittelrhein, vermutlich in einem hessischen Zentrum, seien folgende Argumente angeführt:

1. Die eben erwähnten Zusammenhänge mit andern als mittelrheinisch nachgewiesenen Werken. Neben den Beziehungen zu den Mainzer Teppichen sind auch solche zu den älteren mittelrheinischen Erzeugnissen nachzuweisen. Man vergleiche zum Beispiel das Rankenornament auf dem Wappenstreifen mit den Wappen von Bragan, Ungern, Ispange und Cipern (Taf. 177—179) mit den ganz ähnlichen Rankenformen auf dem Gelnhausner Passionsteppich (Taf. 169) oder auf dem Rücklaken mit der Geschichte des Wilhelm von Orlens (Taf. 170).

2. Die Auswahl der Wappen, unter denen die Wappen von Trier, Hessen, Nassau, sowie die rheinisch-hessischen Geschlechterwappen der Hohenwisel, Schwalbach, Rolshausen, Busek deutlich auf das Kulturgebiet des Mittelrheins weisen.

3. Die Nachrichten über die Vorgeschichte, soweit sie uns erhalten sind. Die vier Wappenstreifen im Museum zu Darmstadt stammen aus dem Schloß zu Friedberg, die zwei Streifen bei Figdor aus Schloß Eisenbach in Hessen — sie befanden sich vorher in der Dorfkirche zu Gießen — und das Antependium und der Fries mit weiblichen Heiligen aus Wimpfen. Somit tauchten acht von den sechzehn Werken in mittelrheinischem Gebiet auf.

Die chronologische Einordnung wird durch die starke Zurückgebliebenheit des Stils, die besonders bei den figuralen Arbeiten, zum Beispiel bei dem Antependium in Darmstadt, deutlich zum Ausdruck kommt, wesentlich erschwert. Immerhin möchte ich mit Hinblick auf den allgemeinen stilistischen Befund, auf die Formelemente der Rankenbildungen, auf die Verwandtschaft mit den Mainzer Teppichen für die Entstehung der Gruppe im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts eintreten.

* * *

In loserem Verband mit den besprochenen Werken stehen die etwas später entstandenen Wappenstreifen im Museum zu Freiburg im Breisgau (Taf. 192/193). Auch hier sind auf Rankengrund Wappen mit ihrem Helmschmuck angeordnet. Aber zwischen ihnen erscheinen wilde Leute, Jünglinge und Mädchen in zierlicher, gotischer Haltung, Blumenschmuck im offenen Haar, in den Händen Wappenschilde haltend.

Über die Vorgeschichte dieser Stücke sind uns die wichtigsten Daten überliefert.[2]) Sie befanden sich ursprünglich im Dominikaner-Nonnenkloster Liebenau in der Diözese Worms. Nach der Aufhebung des Klosters 1563 kamen sie in das Schwesterkloster St. Katharina in Freiburg im Breisgau und nach Vereinigung dieses Klosters mit dem Kloster Adelhausen 1694 in das letztere. Von hier übernahm sie die Altertümersammlung zu Freiburg.

Für die Lokalisierung auf den Mittelrhein besitzt diese Vorgeschichte, verbunden mit der Bestimmung der Stifterwappen, kaum bezweifelbare Beweiskraft.

Das eine Wappen, ein mit einem Prunkärmel bekleideter rechter Linkarm, der eine Rose hält, in blauem Feld,[3]) ist das Wappen des mittelrheinischen Geschlechts von Wolfskehl, das andere, ein goldener halber Flug in Schwarz,[4]) das der mittelrheinischen Familie Waldeck von Iben. Als Besteller des Teppichs kommen somit Junker Philipp von Wolfskehlen und seine Gattin Barbara, geborene Waldeck von Iben, in Betracht, die auch den sogenannten „Wolfskehler Altar" in der Galerie zu Darmstadt gestiftet haben.[5]) Das Paar heiratete 1457, Barbara starb 1494.[6]) In diesem Zeitraum muß also das Werk entstanden sein.

[1]) Schmitz, Bildteppiche, S. 110. — [2]) Hermann Schweitzer, Schauinsland, XXXI. 1904. — [3]) Die gleiche Figur verdoppelt bildet die Helmzier, blau-silberne Helmdecke. — [4]) Als Helmzier über dem Spangenhelm ein rot und schwarzer Sturmhut mit zwei Büschen Pfauenfedern. Schwarz-goldene Helmdecke. — [5]) Friedrich Back, Verzeichnis der Gemälde des Großherzoglich Hessischen Landes-Museums in Darmstadt 1914, Nr. 11. — [6]) Vgl. Johann Max Humbracht, Die höchste Zierde Teutschlands. Frankfurt a. M. 1707, Taf. 200 und 222. Nach der Grabschrift des früher in der Katharinenkirche zu Oppenheim, jetzt dort nicht mehr vorhandenen Grabsteins, die jedoch in einer Sammlung von 1611 in der Seminarbiliothek erhalten ist, ist das Todesjahr 1494. Dagegen nennt eine Handschrift aus dem Jahre 1681, die wahrscheinlich von dem pfälzischen Kirchenschaffner Krausse in Oppenheim herrührt, dafür das Jahr 1483. Vgl. Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, VIII. Bd., S. 353. — Welche von den beiden Angaben die richtige ist, läßt sich bei dem Mangel an weiterem Quellenmaterial nicht entscheiden. Vgl. auch Eduard Flechsig, Der Meister des Hausbuchs als Maler, Zeitschrift für bildende Kunst, 1897, S. 10.

Für seine Entstehung im letzten Jahrhundertviertel spricht die Bildung der Ranken. Es sind nicht mehr stilisierte Ornamente, sondern naturalistische Blätter und Blüten, die hier den Rankengrund bilden, Nelken, Schneeballen, Jelängerjelieber und andere. Dieser Wandel zum Naturalismus, den wir auch auf dem Teppich in Mannheim beobachten konnten, der in der Zeichnung der gewirkten Gesichtszüge dem Freiburger Wappenstreifen nicht unähnlich ist, vollzieht sich in der mittelrheinischen Bildwirkerei am Beginn des letzten Jahrhundertviertels.

* * *

Derselben Entwicklungsphase gehören zwei Wirkstreifen im Germanischen National-Museum zu Nürnberg an, die zugleich Höhepunkt und Ausklang des heraldischen Stils in der mittelrheinischen Wirkerkunst bedeuten. Auf dem einen sind vier Wappen mit Helmschmuck in dreifacher Wiederholung dargestellt (Taf. 194a, b), auf dem andern ein dreimal sich wiederholendes Muster mit zwei einander zugekehrten, schön gezeichneten Fabeltieren von phantastischer Silhouette (Taf. 195a, b). Naturalistische Blütenzweige, Disteln und Rosen füllen auf beiden Stücken den Hintergrund. Die kühle Vornehmheit der Farbe, die dekorative Klarheit der Zeichnung, Feinheit und Regelmäßigkeit der Textur machen die Stücke zu den künstlerisch bedeutendsten Erzeugnissen ihrer Art.

Die Wappen konnte ich bisher nicht mit voller Sicherheit identifizieren, doch dürften zwei davon, die Wappen mit den schreitenden, bekrönten Löwen, die in derselben Form und Tinktur, doch mit anderer Helmzier mehrfach am Mittelrhein nachzuweisen sind, wohl Wappen hessischer Geschlechter sein. Die Blütenranken des Hintergrunds zeigen in der Bildung und Schattierung der Blätter Ähnlichkeit mit den Ranken auf der Liebeswerbung in Mannheim (Taf. 176). Die strahlenförmigen Grasbüschel endlich sprossen am untern Rand des Vogelteppichs in der für den Mittelrhein bezeichnenden Form an mehreren Stellen hervor.

EINIGE VEREINZELTE ZYKLEN DES LETZTEN JAHRHUNDERTVIERTELS

Vor Besprechung der letzten und künstlerisch bedeutendsten mittelrheinischen Gruppe sind noch zwei Serien mit Darstellungen aus dem Leben Christi einzufügen, die, um die Wende des letzten Jahrhundertviertels entstanden, vermutlich ebenfalls als Erzeugnisse einer mittelrheinischen Werkstatt anzusprechen sind.

Während bei dem einen Zyklus, von dem nur zerfetzte Reste der Verkündigung, Heimsuchung, Beschneidung, Anbetung der Könige und eines Ölbergs übrig sind (Taf. 196a, b, 197), der Auffindungsort — sie befinden sich im Kirchenschatz der Pfarrkirche zu Wimpfen a. B. — auf die Entstehung im Hessischen weist, sind für die Lokalisierung der Passionsserie, von der vier Darstellungen: Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung und Ecce Homo, in der Sammlung Czartorisky zu Goluchow (Taf. 198—201), zwei zugehörige Stücke mit Abendmahl und Judaskuß im Musée des Tissus zu Lyon verwahrt werden (Taf. 202, 203), deren Vorgeschichte keinerlei Wegweiser bietet, einzig stilistische Erwägungen maßgebend.

Die beiden Werke scheinen trotz der späteren Entstehung der Wimpfner Folge, trotz der individuellen Verschiedenheit der Entwürfe gewisse Schulzusammenhänge zu zeigen. Man vergleiche zum Beispiel den Christus in Wimpfen (Taf. 197) mit derselben Figur auf dem Ölberg der Sammlung Czartorisky (Taf. 198) oder auf dem Judaskuß in Lyon (Taf. 203), den Kopf, dem durch die in stumpfem Winkel zusammenlaufenden Augenbrauen ein Ausdruck des Schmerzes verliehen erscheint, die Angabe des Haares und Bartes durch eng beieinanderstehende, parallele, dunkle Linien oder die zeichnerische Behandlung des Gewandes. Man vergleiche die eigentümliche Bildung der Haare bei dem knienden König der Anbetung (Taf. 196b) oder dem Priester der Beschneidung (Taf. 196b) mit der Haarbildung des rechts stehenden Mannes auf dem Ecce Homo (Taf. 199) und anderes mehr. Und während auf der Serie in Wimpfen die Komposition der Verkündigung (Taf. 196a) oder die kammartige Schattierung der Berge im Hintergrund der Heimsuchung (Taf. 196a) mit anderen sicher mittelrheinischen Wirkereien, wie dem Teppich in Maihingen (Taf. 207), Verwandtschaft zeigt, finden sich auch auf dem Ölberg und Ecce Homo der Sammlung Czartorisky (Taf. 198, 199) die für den Mittelrhein charakteristischen nierenförmigen, gelappten Blütenformen. Auch die im Hintergrund des Ecce Homo auftauchenden, stalagmitenähnlichen breiten Gräser, die wir schon auf der Mannheimer Liebeswerbung beobachten konnten (Taf. 176), kehren auf mittelrheinischen Arbeiten der folgenden Gruppe wieder.

Zusammenhänge mit der Schweizer Bildwirkerkunst und mit der Basler Holzschnittillustration sind hier besonders deutlich. Die ersteren erweisen sich beim Vergleich mit dem Antependium im Züricher Museum (Taf. 85), auf dem der Typus des Heilands und die Faltenbehandlung größte Ähnlichkeit zeigen. Für die letzteren ist die Gegenüberstellung der Teppichdarstellungen und der Holzschnitte in Bernhard Richels „Spiegel menschlicher Behaltnis", Basel 1476 zwingend. Man vergleiche z. B. den Judaskuß hier und dort (Abb. 76). Hat nicht der Basler Druck selbst, so hat doch eine analoge Holzschnittserie den Darstellungen als Vorlage gedient.

DER EINFLUSS DES HAUSBUCHMEISTERS

Die höchste Blüte der mittelrheinischen Wirkkunst fällt in das letzte Viertel des XV. und den Beginn des XVI. Jahrhunderts. Die Hauptwerke dieser Epoche bekunden den beherrschenden Einfluß des größten mittelrheinischen Künstlers, des Hausbuchmeisters.

Am Beginn der neuen Entwicklungsphase steht ein künstlerisch allerdings minder bedeutender Bildteppich, von dem ein Streifen im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Taf. 204/205 a), ein anderer im Viktoria- und Albert-Museum zu London (Taf. 204/205 b) verwahrt wird.

Der dargestellte Stoff, dessen literarische Vorlage unbekannt ist, entspringt wieder dem beliebtesten Motivenkomplex der mittelalterlichen Bildwirkkunst. Es ist die Geschichte einer Jungfrau, die die wahre Treue sucht.[1]) In höfischem Kleid, ein Blumenschapel in dem zu Zöpfen geflochtenen Haar, erscheint sie in den meisten der in kontinuierender Darstellung aneinandergereihten Szenen. Ihr Zwiegespräch mit einem Jüngling,[2]) (Abb. 77) ihre Begegnung mit einem Einsiedler,[3]) mit einem Engel, mit der Madonna wird auf dem Kölner Streifen geschildert; unmittelbar anschließend auf dem Londoner Stück ihr Gebet, ihre Beichte,[4]) ihre Reue[5]) und Kommunion und die endliche Aufnahme in ein Kloster, das der von Welt und Liebe Enttäuschten den wahren Frieden verspricht.[6])

Abb. 76. Holzschnitt aus Bernhard Aichels „Spiegel menschlicher Behaltnis". Basel 1476.

Der Inhalt sowohl wie die sachliche Eindringlichkeit der letzten Szene — man beachte den Empfang der Äbtissin, die Darstellung der Nonnen und des Klosters mit dem Hausspruch — lassen vermuten, daß es sich um eine Klosterarbeit handelt.

Die Entstehung im mittelrheinischen Kulturgebiet wird durch mannigfache Anzeichen bestätigt.

1. Durch Herkunftsnachrichten. Der Streifen in Köln soll, wie Creutz berichtet, in Mainz aufgetaucht sein.

2. Durch die Kennzeichen mitteldeutscher Mundart in den Inschriften.

3. Durch die Übereinstimmung stilistischer und technischer Merkmale auf andern zuverlässig mittelrheinischen Wirkereien. Die Bildung der Sträucher mit naturalistischen Blättern und Blüten, der Blumenstauden am Boden, der hier besonders auffallenden stalagmitenähnlichen Gräser verbinden dieses Werk mit früher besprochenen Arbeiten, die gefiederte Faltenmodellierung, die schon auf Einflüsse der niederländischen Technik weist, die Zeichnung der Haare in parallelen Strähnen und hakenförmig umgebogenen Locken werden wir auf spätern mittelrheinischen Erzeugnissen wiederfinden.

4. Durch Einordnung in die allgemeine örtliche Stilentwicklung. Der Einfluß des Hausbuchmeisters und seines Kreises, auf den schon Creutz hinwies,[7]) ist wohl in einzelnen Figuren, wie in dem Treue suchenden Mädchen, dem

[1]) Hier sei an den ähnlichen Grundgedanken der Darstellung auf dem Wildleute-Teppich in Brüssel erinnert. Vgl. Tafel 171. — [2]) Dies war die erste Szene, die jetzt unrichtig an der rechten Seite angesetzt ist, vielleicht weil sich links neben der halben Darstellung die Wiederholung der beiden fast identischen Gestalten der Jungfrau nicht gut gemacht hätte. — [3]) Das Motiv der Jungfrau, die die Treue sucht und von einem Mönch auf Gott verwiesen wird, findet sich auch auf einer mittelrheinischen Model im Museum zu Mainz. Vgl. J. B. Dornbusch. Über Intaglien des Mittelalters und der Renaissance. Jahrbücher d. Ver. v. Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft LVII. 1876, S. 120 ff. — W. v. Bode und W. F. Volbach, Gotische Formmodel, Berlin (1918, S. 43, Taf. VI, 1). Das Spruchband der Frau lautet hier: „untruwe hait mir so we getan / daz ich... mag gestan," das des Mönches: „jonfrauwe reyn / truwe findet ... e aleyn". — [4]) Der unmittelbare Zusammenhang der beiden Streifen geht aus dem Umstand hervor, daß die Madonna dem Mädchen Reue und Beichte empfiehlt: „Wiltu myn kint han yn trewen / so bicht dyn sunde und hab rechte rewen", eine Aufforderung, der sie am Beginn des Londoner Streifens nachkommt: „Das mir maria kindt in trew moge werden / so wil ich min sunde bichten uf erden". — [5]) Die Reue ist verbildlicht durch Reinwaschen ihres Herzens: „Sal ich myn sunde hy leshen / so muss ich mȳ hertz im blud wesche". — [6]) Der Priester ist durch das schwarze Skapulier als Zisterzienser deutlich gekennzeichnet, wie ja auch das Frauenkloster ein Zisterzienserinnenkloster zu sein scheint. — [7]) Max Creutz, Ein rheinischer Wirkteppich. Deutsche Monatshefte, II. Jahrg., 12. Heft, S. 412/13.

Abb. 77. Ausschnitt aus dem Teppich mit der Suche nach der Treue. Köln, Kunstgewerbe-Museum.

Jüngling (Abb. 77) und der Madonna auch durch die textile Übersetzung der wohl koloristisch interessanten, aber zeichnerisch ziemlich rohen Klosterarbeit noch zu erkennen.

Für die Entstehung im Beginn des letzten Jahrhundertviertels zeugen die weltlichen Trachten, die noch ganz flächenhafte Komposition in Verbindung mit der schon naturalistischen Durchbildung der Ranken des Hintergrunds.

Aus derselben Epoche und Gegend stammt eine andere Klosterarbeit, ein Antependium mit Anna selbdritt und den Heiligen Dorothea, Barbara, Katharina und Agnes — in bayerischem Privatbesitz (Taf. 206).

Der Rhythmus der Farbtöne, in dem die Verbindung von Seide und Metallfäden sowie die für mittelrheinische Wirkereien charakteristische orangegelbe Nuance einen wichtigen Faktor bildet, kennzeichnet dieses Werk ebenso als Erzeugnis der mittelrheinischen Schule, wie die Typik der Figuren — man vergleiche die Heiligen mit der Madonna des Treueteppichs in Köln (Taf. 204/205 a) —, die Bildung der breit aufgelösten, herabwallenden Haare aus abwechselnd orangefarbenen und gelben Parallelsträhnen mit hakenförmig umgebogenen Spitzen oder die noch stilisierten Rosenranken des Hintergrundes. Die Gesichtszüge sind hier wie auf älteren mittelrheinischen Arbeiten nicht eingewirkt, sondern in dünnen Seidenfäden gestickt. Endlich bestätigt auch die Lage des Auffindungsortes — das Stück stammt aus dem Kloster Marienberg oberhalb Boppard am Rhein — die Richtigkeit unserer Bestimmung.

* * *

Die künstlerisch bedeutendsten Erzeugnisse dieser letzten Entwicklungsphase bietet eine kleine Gruppe von Wirkteppichen, die durch enge Stilgemeinschaft verknüpft sind:

1. Ein Streifen mit vier Szenen aus dem Leben der Jungfrau in der fürstlich Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen (Taf. 207).

2. Ein Rücklaken mit der Geschichte der Susanna im Schloßmuseum zu Berlin (Taf. 208—211), ein Werk, dem vermutlich ebenso wie dem Lazarus-Teppich in Basel ein dramatisches Spiel des XV. Jahrhunderts als literarische Vorlage gedient hat. Die größte Ähnlichkeit zeigt im Inhalt das Nürnberger Fastnachtsspiel: „Hye hebt sich an das Leben der heyligen frawen Susanna etc.“[1]) In der Dichtung erscheinen Einzelheiten der Erzählung, die sich im Bibeltext (Buch Daniel, 13) nicht, wohl aber auf dem Teppich finden.[2])

3. Der Sippenteppich im Kapitelsaal des Mainzer Doms (Taf. 212—214).

Obzwar die zwei letztgenannten Stücke an künstlerischer Qualität, an Bedeutung der Komposition und Zeichnung, an Feinheit der technischen Durchbildung den Streifen in Maihingen bei weitem übertreffen, bezeugt doch die Übereinstimmung bezeichnender Stilmerkmale die Werkstattzusammengehörigkeit der drei Arbeiten. Es genügt zu dieser Feststellung der Vergleich der Frauentypen mit den vorgewölbten Augen und dem gesenkten, von den Lidern halb verschleierten Blick, der Vergleich der Haar- und Bartbehandlung mit den hakenförmig umgebogenen Locken, der Vergleich der Pflanzenbildungen oder strahlenförmigen Gräser, die den Grund beleben. Auch die Modellierung der Gewänder stimmt überein, die breitflächige, gefiederte Schattierung, die den Faltenzügen einen Ausdruck von Unruhe gibt. Endlich ist auch die Farbenpalette die nämliche. Auch bei diesen Arbeiten ist wie bei den früher besprochenen das Hervorleuchten einer orangegelben und einer leuchtend grünen Nuance zwischen den kräftig roten, blauen Tönen mitbestimmend für den farbigen Gesamteindruck.

[1]) Adelbert v. Keller, Fastnachtsspiele aus dem XV. Jahrhundert. Nachlese. Bibliothek des literar. Vereins Stuttgart, XLVI. 1858. 129. — [2]) Sogar manche der Verse haben Ähnlichkeit. So sagt Susanne vor dem Bade zu ihren Mägden:

auf dem Teppich: „Ich werd mich wachsen schlisst die dur
Und bringt mir seyf und oell herfur.“

im Fastnachtsspiel: „Ir lieben töchter, zaicht mir her!
Des öls und der seyffen ich peger,
Das ich mich salb, wasch, und dann nu
Get und schliest dy thür nach euch zw!“

oder einer der beiden Alten:

auf dem Teppich: „Unter eym mel baum es geschach
Dass ich sie by dē jungē sach.“

im Fastnachtsspiel: „Unter einem zipperpaum dass geschach
da selbs ich sy pey einander liegen sach.“

usw.

Für all diese Eigentümlichkeiten finden sich in den zuvor besprochenen Arbeiten Analogien. Insbesondere erscheinen die zwei Streifen mit der Suche nach der Treue und das Antependium mit Anna selbdritt und Heiligen als Wegbereiter des in den drei letzterwähnten Wirkereien voll entfalteten Stils.[1])

Auch die Bestellerwappen, die auf zweien der Werke angebracht sind, bestätigen die Entstehung am Mittelrhein.

Der Streifen in Maihingen trägt die Wappen der mittelrheinischen Adelsfamilien Landschaden von Stainach (eine schwarze Lyra auf Weiß),[2]) Craysen von Lindenfels (zwei weiße Balken in Blau),[3]) Kaemmerer von Dalberg (von Gelb und Blau sechsmal mit Spitzen geteilt, im größern blauen Feld sechs weiße Lilien, 3, 2, 1)[4]) und ein viergeteiltes Wappen, zusammengesetzt aus den Wappen der rheinischen Geschlechter von Altdorf genannt Wolnschläger (weiß-blau geteilt)[5]) und Greifenclau von Vollrat (linker weißer Schrägbalken in Schwarz).[6])

Es handelt sich hier vermutlich um eine Ahnenprobe, doch war die Allianz, die der Datierung ein Rückgrat verliehen hätte, nicht festzustellen.

Der Sippenteppich, der nach Falks Angabe aus dem Kloster Altenmünster bei Mainz stammt,[7]) trägt die Wappen der Hilgin oder Hilchen von Lorsch (ein von vier, drei gelben Lilien begleiteter silberner Balken in Schwarz) und der Familie von Dietz (ein gelber Löwe in rotem, weißbordiertem Schild), zweier angesehener und reich begüterter Geschlechter des Rheingaus.[8]) Als Stifter kommen nur Johann Hilchen von Lorsch, Ritter 1450[9]) und seine Gemahlin Agnes von Dietz in Betracht.[10])

Der dritte Teppich endlich, der keine Wappen trägt, bietet durch seine Inschriften ein Lokalisierungsindiz. Wie Roethe festgestellt hat,[11]) zeigen die Formen dieser Inschriften deutliche Merkmale der mittelrheinischen Mundart, ja sie weisen, soweit eine solche Bestimmung möglich ist, direkt auf Mainz als Entstehungszentrum.

Neben die stilistischen, historischen und sprachlichen Argumente tritt als wichtiger Bestimmungshinweis der enge Zusammenhang mit der zeitgenössischen mittelrheinischen Tafelmalerei. Ich habe schon seinerzeit auf die Beziehungen des Sippenteppichs zum Meister des Seligenstädter Altars im Museum zu Darmstadt sowie zum Zyklus des Marienlebens in der Mainzer Altertümersammlung hingewiesen,[12]) beides Werke, die mit dem Hausbuchmeister in Schulzusammenhang gebracht werden. Nunmehr hat Schmitz mit beachtenswerten Gründen auch die nahe Verwandtschaft der Freiburger Kreuzigung und der übrigen dem Hausbuchmeister zugeschriebenen Werke mit dem Susanna-Teppich dargelegt.[13]) Tatsächlich sind die Übereinstimmungen in der Typik der Figuren, ihrer Haltung — man beachte die auf der Brust gekreuzten Hände —, in der Bildung der Haare, der Gewänder, der Trachten, in den ganzen Prinzipien des Bildaufbaues so groß, daß an einen eigenhändigen Entwurf des Hausbuchmeisters wohl gedacht werden könnte.

Weisen schon die Stilbeziehungen der drei Werke auf ihre Entstehung um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts, so wird diese Datierung durch die auf dem Sippenteppich eingewirkte Jahreszahl 1501 zur Gewißheit erhoben.

* * *

Einige andere Arbeiten stehen in loserem Verband mit den eben besprochenen, sind aber als Trabanten der Gruppe anzugliedern. So das Fragment mit der Rheinfahrt der heiligen Ursula in der Altertümersammlung zu Mainz (Taf. 215), das ich schon vor mehreren Jahren besprochen und publiziert habe.[14]) Als Auffindungsort auch dieses Stückes, das sich in allen oben geschilderten Besonderheiten, der Falten- und Haarbehandlung, der Typik und Bodenbildung der Gruppe des Sippenteppichs anschließt, hat, soweit verfolgbar, Mainz zu gelten.

Auch das Antependium in Gelnhausen mit drei Szenen aus dem Leben Mariä (Taf. 216) erweist sich bei genauerem Vergleich als eine künstlerisch vortreffliche stilistische Weiterbildung des Marien-Teppichs in Maihingen. Stimmen mit diesem die Grundelemente der Kompositionen wie die Haltung einzelner Figuren — ich verweise auf die Anbetung des Kindes mit der Verkündigung an die Hirten im Hintergrund, auf die Anbetung der Könige, die

[1]) Vergl. Betty Kurth, Ein Erzeugnis mittelrheinischer Bildwirkkunst. Mainzer Zeitschrift X. 1915, S. 87. — [2]) Siebmacher, I. Bd., S. 23. — [3]) Ibidem, I. Bd., 133. — [4]) Ibidem, I. Bd., 122. — [5]) Ibidem, I. Bd., 122. — [6]) Humbracht, Die höchste Zierde Teutschlands, S. 32. — [7]) Falk, Der Prachtteppich mit dem Stammbaum Christi im Mainzer Dome. Kirchenschmuck. Hg. vom Christl. Kunstverein der Diözese Rottenburg. XII. Jahrg., 1868, 3. Heft, S. 8 ff. Woher Falk diese Notiz hat, konnte ich bisher nicht feststellen. Zum alten Bestand des Domes gehört der Teppich sicher nicht. — [8]) Franz Joseph Bodmann, Rheingauische Altertümer. Mainz 1918, I. Bd., S. 335 u. Taf. II, Nr. 32. — F. Otto, Johann Hilchen von Lorsch. Annalen d. Vereins f. Nassauische Altertumskunde, 24. Bd., 1892, S. 1 ff. — [9]) Johann Hilchen von Lorsch wurde vom Stift St. Maria ad Gradus zu Mainz auf Verwendung seiner Schwäger Otto und Dietrich zu Dietz im Jahre 1470 mit der Vogtei Langenseifen belehnt. Vgl. W. Sauer, Archivalische Mitteilungen. Annalen des Vereins f. Nassauische Altertumskunde, 20. Bd., 1888, S. 73. — [10]) Joh. Max Humbracht, Die höchste Zierde Teutschlands. Taf. 133 und 147. — [11]) Hermann Schmitz, Mittelrheinische Bildteppiche. Berliner Museen. 1919, Sp. 29 u. 52. — [12]) Betty Kurth, Mainzer Zeitschrift 1915. — [13]) H. Schmitz, Der Hausbuchmeister im Kunstgewerbe. Der Kunstwanderer 1919, S. 47. — Idem, Berliner Museen 1919, Sp. 21. — Idem, Bildteppiche, S. 114. — [14]) B. Kurth, Mainzer Zeitschrift 1915, S. 87 ff.

Abb. 78. Wirkteppich mit der Geschichte des Jerobeam (Ausschnitt). Schloß Wolfegg, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee.

Haltung des stehenden bärtigen Königs, die Madonna mit den auf der Brust verkreuzten Armen etc. —, so ähneln dem Sippen- und Susannen-Teppich die Gewänder in ihrem komplizierteren Faltenschwung, die Modellierung und Haarbehandlung, die Charakterisierung der Pflanzen und anderes mehr. Zu dem Zusammenhang mit der mittelrheinischen Kunst gesellen sich hier noch oberrheinische Einflüsse, die in der dem Werk Schongauers entlehnten Art der scharfbrüchigen Faltenbehandlung zutage treten, in der Zeichnung der Engel und in den Landschaftsansichten, bei denen zum Beispiel der kahle Baum auf dem Hügel an Gepflogenheiten dieses Künstlers erinnert.

Das Verhältnis zu den besprochenen Werken und der größere Figurenaufwand der Kompositionen bestimmt auch die chronologische Einordnung dieses Teppichs in die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts.

* * *

AUSKLINGEN DER BODENSTÄNDIGEN ENTWICKLUNG

Die produktive Entwicklung der mittelrheinischen Wirkkunst hat mit der letztentrollten Phase ihr Ende erreicht. Wohl versiegt die langgepflegte Übung nicht allsogleich, aber die künstlerische Qualität wird, ungeachtet der aus der niederländischen Wirkerei übernommenen technischen Neuerungen, geringer, die Zeichnung roher, der Niveauabstand zu den andern zeitgenössischen Bildkünsten größer. Weder die Richtung dekorativen Flächenstils noch der bildmäßige Ausbau der Kompositionen wird weiter fortgebildet. Selbst die bedeutendsten, zwischen 1510 und 1550 entstandenen Werke, wie der von Schmitz publizierte Teppich mit der Geschichte des verlorenen Sohnes im Kaiser

Abb. 79. Wirkteppich mit der Geschichte des Jerobeam (Ausschnitt). Schloß Wolfegg, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee.

Friedrich-Museum[1]) oder der hier zum erstenmal abgebildete, schöne, wohl aus derselben Werkstatt stammende Teppich mit der Geschichte des Jerobeam in der Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee auf Schloß Wolfegg (Abb. 78—80), ein Werk, dessen Lokalisierung durch 16 am untern Rand eingewirkte und bezeichnete Wappen mittelrheinischer Geschlechter bestätigt wird, oder endlich der 1540 datierte Streifen mit Weiberlisten, der aus der Sammlung Lipperheide in die Sammlung Iklé in St. Gallen gelangte (Abb. 81, 82) und ebenfalls mittelrheinische Wappen trägt, alle diese Werke erscheinen mit ihren friesartigen Kompositionen, ihrem wirren Figurengedränge, ihren kraus verschlungenen Spruchbändern als verspätete Abwandlungen gotischer Formen, die nur in sekundärem Beiwerk, in Architekturen und Kostümen Einflüsse der Renaissance erkennen lassen.

Erst in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts werden der mittelrheinischen Teppichkunst durch die Ansiedelung niederländischer Wirker in Cassel, Frankenthal, Frankfurt und anderen Orten[2]) neue Säfte zugeführt, die aber gleichzeitig die national-volkstümlichen Keime dieser Kunstübung zerstörten.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Entwicklungsablauf der gotischen mittelrheinischen Wirkkunst ergab einen der oberrheinischen Entwicklung nicht unähnlichen Grundriß. Die Abzweigung von der Malerei mündet in einem dekorativen Flächenstil, der hier das zweite und dritte Viertel des XV. Jahrhunderts beherrscht. Das Hervortreten heraldischer Elemente, die Vorliebe für Wappenfriese ist als spezifische Besonderheit der mittelrheinischen Wirkkunst zu erkennen.

[1]) Berliner Museen 1919 und Bildteppiche, S. 113—116. — [2]) Schmitz, Bildteppiche, S. 130ff.

Abb. 80. Wirkteppich mit der Geschichte des Jerobeam (Ausschnitt). Schloß Wolfegg, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee.

Während diese jedoch in den ersten drei Jahrhundertvierteln unter dem deutlichen Einfluß der oberrheinischen Teppichkunst steht, einem Einfluß, der in Komposition und Figurenzeichnung ebenso wie in ornamentalen Details zum Ausdruck kommt, entwickelt sie sich im letzten Jahrhundertviertel mit dem Einsetzen naturalistischer Bestrebungen, bildmäßiger Kompositionsversuche zu größter Blüte und Selbständigkeit. Den künstlerischen Höhepunkt bedeuten jene Werke, die die Schleppe der Kunst des Hausbuchmeisters tragen.

TRIER

In zwei alten Handschriften der Trierer Stadtbibliothek (Ms. 1656—363 und Ms. 2092—683), Chroniken der Abtei St. Matthias, die bis zum Jahre 1689, beziehungsweise 1773 reichen und viele für die Bau- und Kunstgeschichte Triers wertvolle Nachrichten enthalten,[1]) findet sich bei der Schilderung der Wirksamkeit des Abtes Johannes Donre, der von 1451 bis 1484 der Abtei vorstand, die folgende, in beiden Handschriften übereinstimmende Eintragung:

„Tabernaculum cum imaginibus ante retro altare S. Matthiae fieri fecit — moniales ad St. Medardum texebant tapetes illas dependentes per nostrum chorum a dextris et a sinistris — . . .“

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die hier erwähnten „tapetes“, die von den Konventualen von St. Medardus[2]) hergestellt wurden, Wirkteppiche waren. Für diese Vermutung spricht die Verbindung der Tatsache, daß es sich um Wandteppiche handelte, die den Chor schmückten — eine Funktion, die in der Spätgotik fast ausschließlich

[1]) Vgl. Fr. Kutzbach, Nachrichten zur Bau- und Kunstgeschichte Triers und der Trierer Abtei St. Matthias für die Jahre 1318—1565. Trierisches Archiv, Heft XII, 1908, S. 77. — [2]) St. Medard war der Abtei St. Matthias inkorporiert. Vgl. H. V. Sauerland, Drei kleine Trierer Notizen. Trierisches Archiv, Heft XV., Trier 1909, S. 104.

Abb. 81. Gewirkter Streifen mit Weiberlisten von 1540 (Ausschnitt). St. Gallen, Sammlung Iklé.

gewirkten und gestickten Bildteppichen und nur in seltenen Fällen gemusterten Geweben zufiel —, mit der Bezeichnung „texere", die deutlich auf eine Stuhlarbeit weist und die Möglichkeit gestickter Werke ausschließt.

Daß gewirkte Bildteppiche in eben jener Zeit als Chorschmuck in den Kirchen von Trier hingen, das bezeugt eine andere Quelle. In einer handschriftlich erhaltenen Speierischen Chronik im Archiv zu Karlsruhe, die vermutlich in den Jahren zwischen 1455—1473 geschrieben wurde, heißt es bei der Schilderung der denkwürdigen Zusammenkunft Kaiser Friedrichs III. mit Herzog Karl dem Kühnen in Trier:[1])

„Item der römische keyser und der hertzog von Borgundien stunden by einander in der kirchen unter eyme swartzen umbhangk, das was kostlich geziert, und warent gulden thucher uff die erde gebreit, und die kirche was umbehangen mit kostlichen gewirckten thuchern; inn dem core was uff gehangen das lijden und der gantz passion Christi, da waren auch thucher mit der hystorien Troyana gar kostlich gewirckt."

Wagen wir es, aus diesen Quellennachrichten auf das Bestehen einer Wirkindustrie in Trier zu schließen, so liegt es nahe, nach Stücken Umschau zu halten, für die sich Anzeichen trierischer Herkunft ergeben.

An erster Stelle nenne ich einen kleinen Wirkteppich mit dem Tod der Maria (Taf. 217), der kürzlich aus der Sammlung Dirksen in Berlin in eine andere Privatsammlung gelangt ist. Die fast symmetrische Komposition ist völlig in eine Raumschicht gebannt. Der Vertikalismus der eng neben einander gedrängten Apostel, die zum Teil mit großen Kerzen in den Händen zu Seiten des Heilands in feierlichem Aufzug erscheinen, erhält durch die streng isokephale Anordnung und durch das horizontal in die Bildebene gestellte Bett der Sterbenden ein geomefrisches Gegengewicht. Die Köpfe, die in ihrer eigenartig individuellen Stilisierung nicht ohne Ausdruck sind, stehen zu den unförmigen, verzeichneten Füßen und Händen in deutlichem Gegensatz. Und die Stalagmiten des hier zickzackförmig stilisierten Bodens erinnern noch weniger an Gräser als die ähnlichen Bildungen, die wir auf andern Arbeiten als Kennzeichen der mittelrheinischen Bildwirkkunst kennen gelernt haben.

Die Datierung des Stückes ist nicht leicht. Ziehen wir ein starkes Retardieren in Komposition und Figurenzeichnung gegenüber der zeitgenössischen Malerei in Betracht, so scheinen mir die Faltenschwingungen insbesondere der Mäntel, die Charakterisierung der Köpfe, die Bildung des Beiwerks, der Polster und Truhe und die versuchte Verkürzung des Bettes auf eine Entstehung in der Mitte des XV. Jahrhunderts zu weisen.

Für die Lokalisierung auf Trier vermag ich nur die engen stilistischen Zusammenhänge mit einem nun zu besprechenden, später entstandenen Wirkteppich im Provinzialmuseum in Trier anzuführen, dessen vermutliche Herkunft aus altem Kirchenbesitz der Umgegend als sekundäres Argument für meine Hypothese zu werten ist (Taf. 218–220).[2]) Auf dunkelrotem, von Eichen- und Lorbeerzweigen ausgefülltem Grund erscheint Christus zwischen den Aposteln. Er steht, sie an Größe etwas überragend, in der Mitte. Zu seinen Seiten sind in gleichen Abständen je sechs Apostel angeordnet, die teils zu ihm, teils zu einander orientiert sind. Die lateinischen Namen sind auf einem in Kopfhöhe der Gestalten befindlichen, weißen Streifen eingewirkt. Ein Wolkenband bildet den oberen, eine stilisierte Rankenbordüre den unteren Abschluß des Teppichs. Auch die schmalen, schief gestreiften Seitenborten sind erhalten. Sie sind ganz ähnlich jenen, die wir als bezeichnendes Merkmal bei vielen andern mittelrheinischen Wirkteppichen beobachten konnten.

[1]) F. J. Mone, Quellensammlung der badischen Landesgeschichte, I. Bd., Karlsruhe 1848, S. 509. — [2]) Das Stück stammt aus der Sammlung I. P. I. Hermes, der das Stück seiner Heimatstadt vermachte.

Abb. 82. Gewirkter Streifen mit Weiberlisten von 1540 (Ausschnitt). St. Gallen, Sammlung Iklé.

Das vorgeschrittene Raumempfinden, das in den vorn und rückwärts von eng gereihten, breiten, stilisierten Gräsern begrenzten Bodenstreifen, der schon eine Vertiefungsillusion aufkommen läßt, zutage tritt, die plastische Gewandmodellierung, die durch weiße Höhungen unterstützt wird, und der Reichtum an Stand- und Haltungsmotiven der Figuren weisen die Entstehung dieses Stückes schon in das letzte Drittel des XV. Jahrhunderts.

Für den Stilzusammenhang mit dem zuerst besprochenen Teppich scheinen mir, ungeachtet des Zeitunterschieds, folgende Übereinstimmungen beweisend: die Ähnlichkeit in der Individualisierung der Köpfe, in der Haar- und Bartbehandlung, den Wangenkreisen, den stark betonten Augen mit den vielfach durch weiße Glanzlichter gehobenen Augäpfeln, — eine Eigentümlichkeit, — der ich sonst nirgends in der Wirkkunst begegnet bin, — die Ähnlichkeit der Faltenbehandlung in ihrer wirktechnischen Durchbildung — die Farbübergänge sind hier nicht durch strahlige, gefiederte oder kammartige Bildungen, sondern durch vertikale Streifung erzielt —, die Ähnlichkeit in der Verwendung und Formung der Gräser und anderes mehr.

Ein dritter Bildteppich, den ich in Trier entstanden glaube, stellt drei Szenen aus der Geschichte Joachims dar (Taf. 221). Auch dieses Werk, das sich in der Bibliothek zu Trier befindet, stammt vermutlich aus altem Kirchenbesitz der Gegend. Neben dem Auffindungsort bieten hier die sprachlichen Formen der Inschriften ein Lokalisierungsindiz. Der Vergleich mit alten Trierer Urkunden ergab, daß die Inschriften charakteristische Merkmale der Trierer Mundart zeigen. [1])

Im Stil scheint dieser Teppich dem eben besprochenen verwandt, wenn auch von anderer Künstlerhand entworfen. Die Köpfe zeigen Ähnlichkeit mit den Aposteln, insbesondere in Haar- und Bartbehandlung. Die Faltenbildung hat dieselbe früher hervorgehobene technische Eigentümlichkeit längsstreifiger Farbenübergänge. Der kleine Eichenbaum auf der Verkündigungsszene zeigt eine ganz ähnliche Bildung der Blätter wie der Rankengrund des Apostelteppichs. Und endlich scheint die am untern Rand beider Werke angefügte, schmale, gedreieckte Wirkbordüre, sofern sie zum ursprünglichen Bestand gehörte, [2]) auf eine Werkstattgemeinsamkeit zu deuten.

Gelungene Versuche einer Raumvertiefung sind auch hier zu beobachten. Insbesondere in der Tempelszene, wo der Fliesenboden und der schief in die Bildebene geschobene Altar als Raumschieber wirken. Auch ist das Bedürfnis vorhanden, durch Hervorhebung des seelischen Moments der Darstellung Nachdruck zu verleihen. Man beachte zum Beispiel Bewegung und Ausdruck des aus dem Tempel gewiesenen Joachim. Diese fortschrittlichen Merkmale rücken ungeachtet vieler Schwächen die Entstehung auch dieses Werkes in die Spätzeit des XV. Jahrhunderts. Überdies bietet das Kostüm des Joachim und die Kopfbedeckung der heiligen Anna einen chronologischen Anhalt. Wir dürften bei der Datierung des Stückes ins letzte Drittel des XV. Jahrhunderts kaum wesentlich irren.

Ob diese drei Werke freilich im Kloster St. Medard entstanden sind, muß dahingestellt bleiben. Sicher ist nur, daß sie mit Trier in Beziehung stehen und daß ihr wohl vorhandener Zusammenhang mit den übrigen mittelrheinischen Arbeiten — Trier gehörte künstlerisch zum Mittelrhein — sowie auch ihre wesentlichen Abweichungen von diesen ihnen innerhalb des besprochenen Kulturkreises eine Sonderstellung anweisen.

[1]) Z. B. „schaif", „getriffen", „porte"; in einem Schreiben der Heimbacher Schöffen von 1521 kommt vor: straif statt straf, schriven statt schreiben, laissen statt lassen, darnaich statt darnach. Vgl. Becker, Die Rheinischen Ortschaften Niederheimbach und Trechtinghausen vom Jahre 1529. Trierisches Archiv, 19. Bd. — [2]) Eine Feststellung des ursprünglichen Bestandes war nicht möglich, da ich die Werke nicht im Original untersuchen konnte.

III. MITTELDEUTSCHLAND

Nördlich von Franken und dem Mittelrhein liegt ein Kulturgebiet, das, im Osten von der Saale begrenzt, im wesentlichen das nördliche Hessen und Thüringen umfaßt. Die Kunstdenkmäler dieses Gebietes hat Dehio in seinem Band „Mitteldeutschland" bearbeitet.[1])

Diesem Kulturzentrum möchte ich auf Grund vereinzelter Indizien eine Reihe von Bildteppichen zuschreiben, die, der Einordnung in die andern Schulen widerstrebend, nur durch lose Fäden mit mittelrheinischen und fränkischen Gruppen, so mit den Arbeiten aus Trier und Eichstädt, verknüpft zu sein scheinen.

Das älteste dieser Werke ist ein Teppich mit der Geschichte des verlorenen Sohnes in der Elisabethkirche zu Marburg (Taf. 222—225). Schon dieser Auffindungsort weist auf die in Rede stehende Gegend. Und obzwar sich nicht mit Sicherheit feststellen läßt, ob der Teppich als alter Kirchenbesitz zu betrachten ist, so ist es doch immerhin mit Rücksicht auf die geringe Mobilität solchen Besitzes möglich, daß er unter den in einem Inventar von 1480 aufgezählten „VI Teppichen gross und klein vor den Hochaltar"[2]) subsumiert ist.

In acht rechteckigen Feldern, die von lateinischen Spruchbändern umrahmt sind, wird uns das biblische Gleichnis wie ein Ritterroman, wie eine inhaltsreiche Dichtung in ausdrucksvoller Anschaulichkeit erzählt. Eine stilisierte Rankenbordüre mit kleinen eingestreuten Bildern, die den Werdegang des Menschen von der Geburt bis zum Tode schildern, umgibt die Darstellungen.

Für die Datierung besitzen wir in den deutlich charakterisierten Zeittrachten, die noch ganz unter der Signatur der Zaddelmode stehen, wichtige Kriterien. Die Formen der gezaddelten Gewänder mit Schulterkragen, der Sackärmel, der Kopfbedeckungen, der Haartrachten entsprechen ganz den Moden, die in Deutschland im ersten Drittel des XV. Jahrhunderts getragen wurden.

Bezeichnend für dieses Stück ist gegenüber allen bisher besprochenen Gruppen die starke Stilisierung aller Formen. Nicht nur der Ranken, die schwunglos und plump gebildet sind. Man könnte geradezu von einem rhombischen Stil sprechen. Denn die Köpfe, die Augen, die Sprenkelung der Pferde zeigen rhomboide Formen, während die Haare und die Pflanzen, die im Hintergrund verstreut sind, aus kleinen Rhomben zusammengesetzt erscheinen.

Endlich sei auf die ganz zeichnerische Gewandbehandlung, auf die fast nur durch Linien angedeuteten Faltenzüge und auf die grobe Struktur des Gewebes verwiesen.

Es sind dies alles Eigentümlichkeiten, die wir bei den folgenden, im Stil durchaus nicht homogenen Arbeiten der Gruppe mehrfach wiederfinden werden.

* * *

Dies gilt für einen um etliches später entstandenen Teppich mit der Anbetung des Kindes und der Geschichte der heiligen drei Könige in der Burg Kreuzenstein bei Korneuburg (Taf. 226/227, 228). Auch hier wird die Legende mit lebhafter Erzählerfreude und eindringlicher Sachlichkeit vorgetragen — die Geschichte der heiligen drei Könige wird in vier Szenen geschildert —, auch hier erscheinen wie auf dem Marburger Teppich aus Rhomben zusammengesetzte Pflanzengebilde und die Haare des knienden Königs auf der Anbetung sind auch hier aus rhombischen Schuppen geformt. Aber die dekorativ flächige Stilisierung dieses Stückes ist bei weitem stärker, die Formen der Figurenzeichnung sind unklarer und der Horror vacui, der jeden leeren Raum in ornamentale Gebilde auflöst, die dem Teppich etwas unruhig Flimmerndes geben — man beachte nur die Szene der Sternseher —, erscheint ausgeprägter als auf dem Marburger Werk.

Trotz mancher archaischer Züge kann das Stück nicht vor dem dritten Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden sein. Darauf deuten nicht nur die dargestellten Zeittrachten und das Erscheinen des Mohrenkönigs, sondern auch die Bildung und Proportionierung der Figuren und die Anlage der ganzen Kompositionen.

Für die Lokalisierung bietet hier neben dem Zusammenhang mit dem Teppich in Marburg die Mundart der Inschriften einen wichtigen Wegweiser. Sie zeigt alle Merkmale des Mitteldeutschen, Sprachformen, für deren Heimat, wie mir Professor Roethe freundlichst mitteilte, das nördliche Thüringen und ganz Hessen bis zum Mittelrhein in Frage kommen.[3])

Das neben dem Propheten Balam am linken unteren Rand eingewirkte, etwas verrestaurierte Wappen stimmt mit dem der sächsischen Familie Quitzow überein.[4])

[1]) Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, I. Bd. — [2]) G. Landau, Miscellaneen. Inventar des Grabes der heiligen Elisabeth zu Marburg vom Jahre 1480. Zeitschrift d. Ver. f. hessische Geschichts- und Landeskunde, II. Bd., S. 394. — [3]) Prof. Roethe schrieb mir darüber: „Die Szenen aus Christi Leben würden mit ihrem ‚opper' nur im nördlichen Thüringen, aber in ganz Hessen möglich sein bis an den Mittelrhein; auch ‚nawe', ‚seger', ‚soge', ‚keyn' würden dazu stimmen." — [4]) Siebmacher, I, 171 (im Gegensinn).

Ein anderes Stück der Gruppe ist ein Antependium der Sammlung Iklé in St. Gallen (Taf. 229), auf dem in lebhaften bunten Farben die Krönung der Jungfrau zwischen den Heiligen Eobanus, Adelarius, Bonifazius, Andreas und Katharina dargestellt ist. In allen charakteristischen Merkmalen ähnelt dieses Werk den besprochenen; in der Art der Hintergrundsfüllung — die rhombischen Dreiblätter und Sternblumen kehren auch hier wieder —, in der primitiven Bildung der Gesichter, Haare, Bärte — hier ist insbesondere der Teppich in Kreuzenstein zu vergleichen —, in der ganz flächenhaften und unplastischen Auffassung. Die Musterung der Gewänder und ihre zum Teil kammartige Schattierung sind ganz ebenso auf dem Kreuzensteiner Teppich zu finden. Und wie dort erscheint am oberen Rand ein verwandtes, ausgezacktes Wolkenband.

Die Auswahl der dargestellten Heiligen scheint hier als Indiz für die Lokalisierung auf Mitteldeutschland von wesentlicher Bedeutung. Adelarius war der erste und einzige Bischof von Erfurt. Er war der Gefährte des heiligen Bonifazius, der das Bistum Erfurt gegründet hat. Und den beiden Heiligen, Adelarius und Eoban oder Erban, die auf dem Teppich dargestellt sind, ist ein Altar in Erfurt geweiht.[1]) Vielleicht läßt das auf die Herkunft aus einem Erfurter Kloster schließen.

Als Klosterarbeit ist vermutlich auch der Teppich mit der heiligen Sippe im Ryjksmuseum zu Amsterdam (Taf. 230 a) zu erkennen. Wenigstens deutet darauf die hier dargestellte Stifterin in Nonnentracht. Stilistisch steht auch dieses Werk den besprochenen nahe. Die rhombischen Dreiblätter und Sternblüten kehren hier ebenso wieder wie die schwunglosen, geometrisierten Ranken, die flächige Faltenzeichnung und die primitive Bildung der Gesichter, der Haare, der unter dem Mund ansetzenden Bärte. Wie die beiden vorangehenden zeigt auch dieses Stück als seitliche Abschlußborte ein buntes, schiefgestreiftes Band.

In loserem Verband mit den besprochenen Werken scheint mir der sehr zerstörte und durch Stickerei ergänzte Streifen mit der sich wiederholenden Darstellung des Täufers — man vergleiche diese Gestalt mit jener auf der heiligen Sippe (Taf. 230 a) —, der Verkündigung und der Anbetung der Könige in der Schnütgen-Sammlung zu Köln (Taf. 230 b) und ein fragmentierter Wirkteppich im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. zu stehen, der zwischen den Bruchstücken einer Anbetung der Könige und der Verkündigung die Darstellung der heiligen Nacht zeigt (Taf. 231). Die Art der Rankenbildung und Hintergrundsfüllung, die Zeichnung der Falten, der Köpfe, der Augen, Haare und Bärte scheint mir die Angliederung an die andern mitteldeutschen Stücke, wenn auch nicht ohne Vorbehalt, zu rechtfertigen. Die Wappen konnte ich leider nicht bestimmen.

* * *

Als Anhang sei noch auf ein im Germanischen Museum zu Nürnberg befindliches Stück verwiesen, das noch in der Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein dürfte und das die Strafe des Heliodor, das Abendmahl, die Mannalese und das Osterlamm darstellt (Taf. 232). Für die Herkunft aus Mitteldeutschland spricht die mitteldeutsche Form „strauf" statt „straf". Zusammenhänge mit dem Marburger Teppich (Taf. 222—225) scheinen mir in der Charakterisierung einzelner Köpfe — man vergleiche den schlafenden Johannes — und in der Sprenkelung des Pferdes zu erkennen. Auch in der sehr lebhaften, bunten Farbengebung steht es den besprochenen Arbeiten nahe.

[1]) Heinrich Detzel, Christliche Ikonographie, Freiburg i. Br. 1894, II. Bd.

IV. SCHWABEN

Obwohl bisher weder archivalische Quellen noch Vorarbeiten Zeugnisse über eine Bildwirkübung im schwäbischen Kunstkreis[1]) erbracht haben, möchte ich doch auf Grund stilistischer und historischer Erwägungen einige bisher obdachlose Werke diesem Gebiet zuweisen.

Vor allem einen in Entwurf und technischer Ausführung gleich vorzüglichen Teppich mit Bildern aus dem Leben der Jungfrau, der aus der Sammlung Lipperheide zuerst in die Sammlung des Herrn Iklé in St. Gallen und kürzlich bei der Versteigerung dieser Sammlung in amerikanischen Privatbesitz gelangt ist (Taf. 233/234).

Die unverblaßte Leuchtkraft der Farben, die durch den Schimmer von Seiden- und Goldfäden belebt werden, verbindet sich hier mit der Klarheit der Zeichnung, mit der Unmittelbarkeit der Bildgestaltung, mit der körperlichen und seelischen Differenzierung der Einzelfigur zu einem Werk von so ausgeprägtem Individualstil, daß die bei schwächeren Arbeiten fast ausgeschaltete Möglichkeit gegeben erscheint, mit Hilfe stilkritischer Argumente allein die Herkunft zu bestimmen. Halten wir Umschau nach Werken ähnlicher Wesensart, so finden wir solche vornehmlich im schwäbischen Kunstkreis. Und hier wiederum sind es die Arbeiten Schüchlins, die die größte Verwandtschaft zeigen. Die weichen, rundlichen Formen, die einfache Geschlossenheit der Kompositionen, die samtigen, tiefen Farben kehren bei diesem Künstler wieder. Der Vergleich unserer Heimsuchungsszene mit Schüchlins Bild in Tiefenbronn[2]) erweist die Familienähnlichkeit der Köpfe, die verwandte Behandlung der Gewandteile und Faltengebilde — das Einknicken der Gewänder an den Füßen findet sich ganz ähnlich hier und dort —, die Analogie in der Bildung und Bewegung der Hände und anderes mehr. Der Typus des Josef auf der Darstellung im Tempel ähnelt dem Josef von Arimathia auf der Grablegung in Tiefenbronn.[3]) Die Kompositionen aber sind ganz besonders für Schwaben charakteristisch. So findet sich zum Beispiel die Anordnung der heiligen Nacht, in der Josef im Rücken der Madonna kniet, häufig im schwäbischen Kunstkreis. Ich erinnere an die Darstellung Herlins auf seinem Familienaltar von 1488 in Nördlingen,[4]) an das Bild desselben Künstlers in der Galerie zu Sigmaringen, an die zwei Bilder Bartholomäus Zeitbloms in der Gemäldegalerie zu Stuttgart[5]) oder an dessen Altartafeln in Bingen[6]) und Adelberg.[7])

Die Datierung des Marienteppichs ins letzte Viertel des XV. Jahrhunderts ergibt sich aus dessen Beziehungen zu den schwäbischen Künstlern dieser Epoche.

Zu den stilistischen Lokalisierungsargumenten gesellt sich nun noch ein wichtiger andersartiger Beweis.

Im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg befinden sich zwei gewirkte Streifen, die auf blauem Grund ein schön gezeichnetes Muster stilisierter Ranken tragen (Taf. 235). Diese Ranken zeigen in ihren wellenförmigen Schwingungen, in ihrer feinblättrigen, akanthusähnlichen Art wie auch in ihrer technischen Behandlung eine so bestimmte Stammesverwandtschaft mit der schmalen Rankenbordüre, die den Marienteppich in St. Gallen am oberen Rande begrenzt, daß an der Zusammengehörigkeit der Stücke kein Zweifel bestehen kann. Einer der beiden Wirkstreifen in Nürnberg nun trägt zwei Wappen. Das eine — ein weißer Schlüssel in schwarzem Feld — konnte ich nicht bestimmen, das andere — ein weißer Ring in schwarzem Feld — ist das Wappen der Familie von Knöringen,[8]) eines angesehenen schwäbischen Geschlechts, das in Unterknöringen bei Augsburg seinen Stammsitz hatte und auch an der fränkischen Grenze reich begütert war.[9])

* * *

Durch Bestimmung der eingewirkten Wappen ist auch ein anderer vortrefflicher Bildteppich, der sich der Einordnung in die übrigen Schulen widersetzte, dem schwäbischen Kunstkreis zuzuweisen. Es ist ein 1502 datiertes Antependium im Wiener Kunsthistorischen Museum (Taf. 236/237), auf dem vor locker übersponnenem Rankengrund die Madonna mit dem Kind zwischen den sechs Franziskanerheiligen Klara, Franziskus, Bonaventura, Ludwig von Toulouse, Antonius und Bernardin dargestellt ist. Das deutet auf eine Stiftung für ein Franziskanerkloster.

Das links eingewirkte Wappen — ein weißer Doppelflug auf Blau — ist das der schwäbischen Familie von Gumeringen,[10]) das rechte — ein gekrönter Fuchs auf Weiß — das des schwäbischen Geschlechts von Westernach.[11])

[1]) Die Bildwirkerei in Seeschwaben habe ich im Anschluß an den Oberrhein besprochen. — [2]) Jul. Baum, Ulmer Kunst. Stuttgart und Leipzig 1911, Taf. 29. — Ernst Heidrich, Die altdeutsche Malerei. Die Kunst in Bildern. Jena 1909, Abb. 47. — [3]) Jul. Baum, a. a. O., S. 34. — E. Heidrich, a. a. O., Abb. 45. — [4]) E. Heidrich, a. a. O., Abb. 42. — [5]) Jul. Baum, a. a. O., S. 48 (Flügel des Altars der Wengenkirche in Ulm), S. 58 (Flügel des Heerberger Altars von 1497/98). — [6]) Baum, a. a. O., S. 46. — [7]) Baum, a. a. O., S. 68. — [8]) Siebmacher, I, 112. — [9]) Felix Mader, Loy Hering, München 1905, S. 69. — [10]) Siebmacher, I, 121. — [11]) Ibidem, I, 110. Der Grund des Wappens auf dem Teppich scheint nicht weiß, sondern gelb zu sein. Doch halte ich es wohl für möglich, daß hier entweder ein Irrtum des Wirkers vorliegt oder daß das Wappen auch auf Goldgrund vorkommt. Eine sichere Information darüber konnte ich nicht erlangen.

Auch die stilistischen Merkmale dieses in der Zeichnung der Einzelheiten besonders sorgfältig durchgebildeten Werkes scheinen sich ohne Widerspruch dem schwäbischen Stilkreis einzufügen. Vor allem erinnert die auf der Mondsichel stehende Madonna mit dem Kind an die zahlreichen spätgotischen Madonnen der schwäbischen Schnitzaltäre. Ich nenne als Vergleichsbeispiele die Madonna des Altarschreins in Nußdorf bei Überlingen[1]) oder die Madonna des Altars von Stuben bei Altshausen von 1521.[2]) Auch die andern Figuren, bei denen Köpfe und Hände besonders naturalistisch individualisiert sind, finden in der unbewegten Ruhe und Einförmigkeit ihrer Haltung manche Verwandten im Gebiet der schwäbischen Plastik.

[1]) M. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar. St. z. d. Kg. 1907, Taf. 40. — [2]) Ibidem, Taf. 57.

V. FRANKEN

EINLEITUNG

Der berühmte Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer, der uns in seinen 1547 entstandenen Nachrichten über Künstler und Werkleute in Nürnberg eine trotz vieler Unzuverlässigkeiten und Mängel wichtige Quellensammlung zur Nürnberger Kunstgeschichte hinterließ, hat in seinen Aufzeichnungen über den Seidensticker Bernhard Müller auch der Teppichkunst in Nürnberg Erwähnung getan.[1])

„Dann vor Jahren", heißt es dort, „sind die ehrbaren Frauen nicht allein im Seidensticken, sondern auch im Teppichmachen sehr fleißig und geschickt gewesen, wie dann derselben Teppich, Banklaken, Küssen und Rücktücher noch viel bei den alten ehrbaren Geschlechtern gefunden werden."

„Mir hat der alte Meister Sebald Baumhauer, welchen der Albrecht Dürer für einen guten alten Maler rühmte und Kirchner bei St. Sebald war, gesagt, daß er von den alten erbern Leuten gehört hätte, daß vor Zeiten die alten erbern Wittfrauen mit ihrem Teppichmachen den ganzen Tag auf St. Michaels Chörleins in St. Sebalds Kirchen gewohnt, ihr Gebet getan und daselbst ihre Mahlzeit gehalten, und den ganzen Tag ihre Arbeit verricht haben. Obgemelts Chörlein hat Sebald so Staiber geheissen bauen lassen."

Fragen wir nun, welche Erkenntnisse wir billigerweise aus dieser Erzählung, freilich erst nach Abzug ihrer anekdotischen Verzierung, ableiten dürfen, so ergeben sich zwei Folgerungen: Erstens, daß zur Zeit des Berichterstatters in Nürnberg noch die Überlieferung von einer daselbst einst blühenden Teppicherzeugung wach war, und zweitens, daß zur selben Zeit diese Industrie bereits erloschen war.

Ist auch Neudörfer durchaus kein einwandfreier und wissenschaftlich zuverlässiger Autor, so gewinnt der Extrakt seiner Nachricht in diesem Fall historische Konsistenz durch das Zeugnis alter, unbezweifelbarer Quellen.

Die wichtigste, deren genauen Wortlaut ich einer Mitteilung Direktor Dr. Hampes danke, bezieht sich auf die Bildwirkübung der Nonnen des Katharinenklosters.[2]) In einer Stadtrechnung von 1458 im Kreisarchiv zu Nürnberg findet sich die folgende Notiz:

„42. Item XLII guld ein landswerung fur ein newen gewürckten tebich zu oberst in den tabernal vnter dem getzelt zum heiligtum gehorendt den etlich closterfrawen hie zu sant kathrein gewurckt haben[3]) etc. mit sampt dem vndertzug. Rec. leupolt schürstab.[4])

Spricht auch vieles dafür, daß in Franken wie anderwärts die Frauenklöster als die Hauptpflegestätten der Bildwirkkunst zu betrachten sind, so darf man dennoch das Schaffen weltlicher Wirker und Wirkerinnen nicht unterschätzen. Wie aus den Nürnberger Bürgerverzeichnissen hervorgeht, erhielt im Jahre 1454 Kathrein Stossin, eine „wurckerin",[5]) die, wie Gümbel nachzuweisen versuchte, vielleicht die Mutter des Veit Stoß war, die Bürgeraufnahme.[6])

Und im Familienbuch des Hans Wilhelm Löffelholz (1656—1712) wird uns 1702 über Wirkarbeiten der 1462 verstorbenen Kunigunde Löffelholz berichtet. Es heißt dort Seite 69:[7])

„Frau Cunigunde, Conrad Paumgärtners und Frau Clara Zeunerin Tochter, Wilhelm Löffelholz erste Frau, ist geboren mittwochs vor Joh. Baptista a. 1425, hielte erstlich Hochzeit mit Hieronymo Ebner am S. Agathatag a. 1444. Der starb noch desselben Jahrs Sambstag vor Andreae, da nahme sie hernach bemelten Löffelholz a. 1446, sie kunte gar wohl würken, wie man sihet an den Altartüchern in der Thumkirchen zu Bamberg und Würtzburg, und auf dem Altar, dass S. Catharina Cörlein bey S. Sebaldt . . . . . ."

Endlich enthalten die Kustoreirechnungen des Klosters Heilsbronn bei Nürnberg eine Notiz, die uns sogar den Namen eines Nürnberger Teppichwirkers oder -händlers überliefert. Die Aufzeichnung lautet:

„1455. tenetur solvere 10. flor. Leonhardo Taffler in Nurnberga pro tapetibus pendentibus super stalla conventus temporibus festivitatum."[8])

[1]) Johann Neudörfer, Nachrichten über Künstler und Werkleute in Nürnberg. Aus dem Jahre 1547. Herausgegeben von Lochner. Quellenschriften zur Kunstgeschichte. X. Bd., S. 180. Die Nachricht erscheint wiederholt von Christoph Gottlieb von Murr, Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, V. Teil. Nürnberg 1777, S. 75 ff. — [2]) Vgl. auch J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860, S. 7. — [3]) Die Nonnen des Katharinenklosters haben auch Bücher geschrieben und illuminiert. Vgl. darüber Chr. Gottl. Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1804. — [4]) Kreisarchiv Nürnberg. Nürnberger Stadtrechnungen, kleine Register, Nr. 13, fol. 85. — [5]) Nürnberg, Kreisarchiv. Bürger- und Meisterbuch. Ms. Nr. 234, fol. 204 a. — [6]) Veit Stoß, kein Pole, sondern ein geborner Nürnberger. Anz. f. Kunde der deutschen Vorzeit. 7. Bd. (1860), Sp. 396. — Albert Gümbel, Archivalische Beiträge zur Stoß-Biographie. III. Die Heimat der Familie Stoß. Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXXIV. Bd. (1913), S. 149. — [7]) Germanisches National-Museum Ms. — [8]) Scheins, Die kirchlichen Schätze des ehemaligen Klosters Heilsbronn bei Nürnberg. Repertorium f. Kw., I. Bd., S. 96. Daß es sich hier um Wirkteppiche handelt, deutet sowohl die Bezeichnung tapetia wie die angegebene Verwendung als Rücklaken über den Chorstühlen an. Vgl. Quellenanhang Nr. 46.

Über Umfang und Reichtum der Nürnberger Bildwirkerzeugung, die aus den angeführten Quellennotizen nicht zu erkennen sind, geben uns die erhaltenen Kircheninventare teilweise Aufschluß. Daß dies Gewerbe schon im XIV. Jahrhundert in Nürnberg geblüht hat, entnehmen wir dem Inventar der Spitalskirche zum heiligen Geist von 1401,[1]) in dem neben einem gewirkten wollenen Grabtuch mit Jüngstem Gericht und Madonna und zwei gewirkten Kanzeltüchern eine Reihe gewirkter wollener Antependien mit kirchlichen Darstellungen und eingewirkten Stifterwappen aufgezählt erscheinen. „Gewürckte Altartücher", „tebich", „Grab- und Pulpattücher", „panklachen", „fürhenglein", kurz gewirkte Textilien für die verschiedensten Zwecke, die Mehrzahl mit bildlichen Darstellungen und Stifterwappen, sind dann weiter in großer Zahl in späteren Stiftungsverzeichnissen[2]) und Inventaren, so in dem Inventar der Frauenkirche von 1442[3]) und in dem Inventar des Barfüßerklosters von 1448,[4]) aufgeführt. Einige der hier beschriebenen Stücke lassen sich mit großer Wahrscheinlichkeit mit noch heute erhaltenen Werken identifizieren.[5])

Nicht nur in Kirchen, auch in weltlichen Gebäuden wurden zu Zier- und Nutzzwecken gewirkte Wandteppiche und Kissen verwendet[6]) und Aufzeichnungen über den Hausrat von Nürnberger Bürgern,[7]) Inventare,[8]) Nachlaßverzeichnisse[9]) und ähnliches bezeugen den Gebrauch von Bildwirkereien auch in einfachen Wohnräumen.

Schließlich spricht auch die durch einen Brief und eine Stadtrechnung überlieferte Nachricht, daß der Rat der Stadt dem böhmischen Kanzler Procop von Rabenstein im Jahre 1458 vier Wirkteppiche, die er kurz vorher bestellt hatte, als Geschenk überreichte, für die Bedeutung der Nürnberger Produktion in jener Zeit. „Item XVII guldein n"[10]), heißt es in der Rechnung, „für iiii hie gewürckt tebich domit man herrn procopp vom Rabenstein Beheimschen Cantzler etc. vereret hat. Rec. Jobs Tetzel."[11]) Das Begleitschreiben aber lautet:[12])

„Herren Prokopien vom Rabenstein etc. Edler vnd wolgeborner gnediger lieber Herr etc. etc.
Als ewr gnade mit mir zu Prage redt vnd begert euch vier Teppich bestellen vnd machen lassen wollt etc. des ich dann willig gewest vnd ewren gnaden zu dinste des fleiss gehabtt, vnd als nw dieselben Teppich aussbereitet sein han ich die Gebharttenn alhie zu Nurnberg zu seinenn hannden geantwort vnd an In begert die ewren gnaden furtter zubringen, dieselben Teppich mein herren vnd gut frunde des Rats in sunndrem getrauenn vnd gutenn willen den sie zu ewren gnaden tragende sein schenncken mit dinstlichem fleis bitende die gutlichen antzunemenn sie vnd die iren in ewr gunstigen furderung lassenn gnediglichen beuolhen sein . . . . . etc. Jobst Tetzel zu Nürnberg."

Einerseits ist zu vermuten, daß die Stadt einen fremden Gast durch Überreichung ihrer besten lokalen Erzeugnisse zu ehren bestrebt war, anderseits spricht die Tatsache, daß Procop die Teppiche selbst in Nürnberg bestellt hat, für die Berühmtheit der Nürnberger Bildwirkereien auch außerhalb des Landes. Wie ja auch der Schluß berechtigt erscheint, daß in Böhmen eine einheimische Wirkindustrie nicht bestand.[13])

* * *

Am Ende des XV. Jahrhunderts scheint der wachsende internationale Ruhm und die Leistungsfähigkeit der niederländischen Bildteppichfabriken, wie in andern deutschen Schulen, auch in Nürnberg den Kleinbetrieb der heimischen Bildwirkerei erdrückt zu haben. Auch Nürnberger Bürger begannen zu jener Zeit ihren Bedarf an Bildteppichen aus den Niederlanden zu beziehen. So Friedrich Holzschuher, der den noch heute im Germanischen Museum erhaltenen Grabteppich mit der Messe des heiligen Gregor, wie auch Gatterer erwähnt,[14]) im Jahre 1495 in Flandern — vermutlich in Brüssel[15]) — wirken ließ.[16]) Oder Anton Tucher, der in seinem Haushaltbuch aus den

[1]) Hans Boesch, Heiligtümer, Kleinodien und Ornat der Spitalkirche zum heiligen Geist in Nürnberg im Jahre 1401. Mitt. d. Germ. Nat. Mus. 1889. II. Bd., S. 28 ff. Vgl. auch Quellenanhang Nr. 45. — [2]) Albert Gümbel, Kirchliche Stiftungen Sebald Schreyers (1477—1517). Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg. 18. Heft. 1908. — [3]) J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860, S. 74 ff. — J. Metzner, Stephan Schulers Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg. 32. Bericht d. Hist. Ver. zu Bamberg. 1869, S. 26 ff. Vgl. Quellenanhang Nr. 47. — [4]) Pickel, Ein Nürnberger Klosterinventar aus dem Mittelalter. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg. 20. Bd., 1913, S. 234 ff. Vgl. Quellenanhang Nr. 49. — [5]) Vgl. unten S. 174 und S. 182. — [6]) Über die Verwendung von Kissen und gewirkten Rücklaken im Nürnberger Rathaus vgl. Studien zur Topographie und Geschichte der Nürnberger Rathäuser. Mitt. d. Ver. z. Gesch. d. Stadt Nürnberg. 5. Heft. 1884, S. 176. — [7]) Eine ganze Reihe gewirkter Stücke erscheinen z. B. in Anton Tuchers Haushaltbuch (1507 – 1517) angeführt. Vgl. Wilh. Loose, Anton Tuchers Haushaltbuch. Bibliothek d. literar. Ver. in Stuttgart, CXXXIV. Tübingen 1877. — [8]) Vgl. z. B. Inventar des Willibald Imhof aus dem XVI. Jahrh. Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1859, Sp. 411 und 448. — [9]) Vgl. z. B. Letzter Wille Frawen Margarethen Herdegen Valtzners seligen Wittib 1448 in Neue Beiträge zur Gesch. d. Stadt Nürnberg. Hgg. von Waldau. I. (1790), S. 179 und 184. Vgl. Quellenanhang Nr. 48. — [10]) Neuer Währung. — [11]) Nürnberg, Kreisarchiv. Nürnberger Stadtrechnungen, kleine Register. Nr. 13, fol. 85. — [12]) Nürnberg, Kreisarchiv. Nürnberger Briefbücher Nr. 28, S. 9. — [13]) Vgl. meine Ausführungen S. 124. — [14]) Gatterer, Historia Holzschuherorum. Nürnberg 1755. — [15]) Für die Entstehung des Teppichs in Brüssel spricht der Stil, der mit dem anderer Brüssler Teppiche aus der Zeit größte Ähnlichkeit hat, sowie der Umstand, daß auf einer in der königlichen Sammlung zu Madrid befindlichen Replik auf dem Gewandsaum des Priesters das Wort „(B)ruxelles" eingewirkt erscheint. — [16]) Theodor Hampe, Über einen Holzschuherschen Grabteppich vom Jahre 1495. Mitt. aus d. Germ. Nat. Mus. 1895, S. 99, mit Abb. Vgl. auch Betty Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. München 1923, Abb. 72.

Jahren 1507—1517 Ankäufe einer Reihe niederländischer Textilarbeiten, darunter „2 allt niderlendisch tebig mit pildwerck, der ein 5 und 6 eln, der ander 4 und 5 eln prait und lanck", verzeichnet hat.[1]) Oder Endres Imhoff, der, wie aus erhaltenen Briefen hervorgeht, in den Jahren 1541—1543 mehrere Wirkteppiche, darunter einen mit der Geschichte Johannes des Evangelisten, einen mit der Hochzeit zu Kana, in Antwerpen herstellen ließ.[2])

Ja die Nachfrage nach den künstlerisch wie technisch gleich hervorragenden, prunkvollen Erzeugnissen der niederländischen Wirkkunst scheint in der durch Handel reich gewordenen Stadt so groß gewesen zu sein, daß niederländische Wirker selbst sich hier ansiedelten und, vermutlich unterstützt von einheimischen Arbeitern, ihren Betrieb eröffneten. Rettberg bringt die unverbürgte Nachricht, daß schon im XV. Jahrhundert ein Teppichwirker aus Arras in Nürnberg ansässig war.[3]) Hampe aber vermag auf Grund einer Notiz in den alten Nürnberger Ratsprotokollen die Anwesenheit eines niederländischen Wirkers in Nürnberg im Jahre 1484 mit Sicherheit nachzuweisen. „Item," heißt es dort, „einem niderlendischen würcker, der Tebich macht, ist vergonnt hie ze arbeiten, und sein wesen bej dem Sleewitzer oder andern zehalten, bijs uff Laurencij schirst."[4]) Endlich lebte, wie aus alten Urkunden ersichtlich, in den Jahren 1544—1549 der Tapissier König Ferdinands I. Jhan de Roy zu Nürnberg, bei dem der König auch 1549 niederländische Wirkteppiche bestellte.[5])

* * *

Daß Nürnberg das einzige Zentrum der Bildwirkübung im fränkischen Kulturgebiet war, ist kaum anzunehmen. Manche Anzeichen sprechen dafür, daß auch in Bamberg gewirkt wurde; einerseits die Inventare[6]) und Kustoreirechnungen,[7]) die uns über das Vorhandensein von Teppichen in den Bamberger Kirchen, über Ankauf und Verarbeitung gewirkter Stücke und über Ausbesserungen derselben unterrichten, anderseits die Tatsache, daß Bamberg als Auffindungsort einiger wichtiger und künstlerisch bedeutender Bildteppiche zu gelten hat. Sichere Kriterien besitzen wir überdies für die erst zu Beginn des XVI. Jahrhunderts blühende Bildwirkübung im Walpurgakloster zu Eichstädt, über dessen Erzeugnisse ich im Anhang gesondert berichten will.

Sicher aber war die Stadt Nürnberg, die schon im XIV. Jahrhundert durch ihre Freiheitsrechte zu einer politisch hervorragenden Stellung unter den deutschen Städten gelangt war, die ein reiches, leistungsfreudiges und kunstsinniges Bürgertum besaß und die in Architektur, Plastik und Malerei gleichermaßen die Kunst der südostdeutschen Landschaft in ihren Bann zog, auch der wichtigste Mittelpunkt der Teppichkunst zur Zeit der Gotik.

Daß die fränkischen Bildwirkereien auch außerhalb ihres Heimatlandes geschätzt waren, bezeugt neben der Bestellung des böhmischen Kanzlers auch die ausdrückliche Erwähnung „altfränkischer" Bildteppiche in dem Inventar der Stiftskirche von St. Thomas in Straßburg aus dem XVI. Jahrhundert,[8]) ein vorläufig vereinzelter Beweis für die Ausfuhr von Wirkereien einer deutschen Lokalschule in ein anderes deutsches Kulturzentrum, in dem eine bodenständige Teppichindustrie bestand.

DER TIERTEPPICH IN FREIBURG

Es ist nach dem Dargelegten kaum zu bezweifeln, daß die Bildwirkerei in Nürnberg schon im XIV. Jahrhundert betrieben wurde.

Als ältestes uns erhaltenes Werk der fränkischen Teppichkunst möchte ich vermutungsweise und mit allem Vorbehalt einen Streifen in der Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau anführen (Taf. 238 und 239),[9]) der durch gotische Maßwerkrahmen in zwei über einander stehende Reihen von Rauten gegliedert ist, in deren Mitte abwechselnd auf blauem und grünem Grund gegenständige Vögel zu Seiten einer Blume und phantastische Drachen, teils mit Hunde-, teils mit Vogelköpfen angeordnet sind.[10]) Die roten Zwickelfelder sind abwechselnd mit Blattrosetten und stilisierten Efeublättern gefüllt. Das Stück ist von leuchtender Farbenkonsonanz, von feiner Textur und auf das sorgfältigste gewirkt, so daß Vorder- und Rückseite gleich sind und vertauscht werden können, dies

[1]) Wilh. Loose, Anton Tuchers Haushaltbuch. Bibliothek des literar. Ver. Stuttgart. CXXXIV. Tübingen 1877. — [2]) Th. Hampe, Kunstfreunde im alten Nürnberg und ihre Sammlungen. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg. Anhang I, S. 107. — [3]) Rettberg, Nürnbergs Kunstleben im Mittelalter. Stuttgart 1854, S. 137. — [4]) Th. Hampe, Mitt. aus dem Germ. Nat. Mus. 1895, S. 99 ff. — [5]) Franz Kreyczi, Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Reichs-Finanz-Archiv. Jahrbuch d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, V. Bd., S. XLII, Nr. 4113, LVII. 4169. — [6]) Vgl. Quellenanhang Nr. 51. — [7]) Michael Pfister, Auszug aus den Bamberger Dom-Kustorei-Rechnungen der Jahre 1464—1801. Berichte d. hist. Ver. zu Bamberg. 57. Bd. Vgl. Quellenanhang Nr. 50. — [8]) Vgl. Quellenanhang Nr. 33. — [9]) Ein zugehöriges Fragment befindet sich in der Sammlung Figdor. — [10]) Zu beiden Seiten oben und unten ist eine schmale Wirkborte mit gotischen Majuskeln, stilisierten Blüten und kleinen Tieren angenäht, die nicht zugehörig ist und wohl erst dem XV. Jahrhundert entstammt.

letztere eine Probe technischen Könnens, das wir auch bei andern fränkischen Werken, z. B. bei dem Teppich mit dem Jüngsten Gericht im Germanischen Nationalmuseum (Taf. 277), beobachten können.

Für die Datierung in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts mag der Hinweis auf die hochgotische Form des Maßwerkgerüstes und auf die ganz flächenhafte, spitzwinklige Stilisierung der Efeublätter genügen. Die Heimat des Stückes jedoch ist seiner Isoliertheit und Einzigartigkeit wegen nur schwer zu bestimmen. Einerseits fehlt es an Vergleichsmaterial aus dem Gebiet der Bildwirkkunst selbst, anderseits ist durch die Tatsache, daß es sich um die Kopie eines älteren italienischen Gewebes handelt — die gegenständigen Vögel und ähnliche Drachen erscheinen auf italienischen Seidengeweben des XIII. Jahrhunderts —, jede Möglichkeit illusorisch gemacht, vermittels Stilvergleichung mit Werken der andern Bildkünste die Herkunftsfrage zu lösen. Auch Argumente mit historischer Beweiskraft konnten nicht beigebracht werden. Wenn ich das Stück hier einreihe, so geschieht es, weil ich für seine Zugehörigkeit zur fränkischen Wirkerschule wenigstens einen Fingerzeig anzuführen vermag, dessen zweifelhafte Zuverlässigkeit freilich nicht genug betont werden kann.

Auf einem Bilderzyklus mit dem Leben der heiligen Klara in der Bamberger Altertümersammlung (Abb. 35, 36), den ich in einem früheren Kapitel bereits erwähnt habe,[1]) sind mehrere zum Kirchenschmuck dienende Bildteppiche dargestellt. An dem fränkischen Ursprung der Tafeln, die früher Michael Wohlgemut, neuerlich dem Bamberger Maler Wolf Katzheimer zugeschrieben wurden, kann kein Zweifel bestehen. Die Darstellung der Bildteppiche ist so realistisch, daß sie als Wiedergabe von wirklichen Vorbildern mit Sicherheit erkannt werden kann. Vermutlich befanden sich die dargestellten Textilien im Besitz des Klarissenklosters, für das die Tafeln gemalt wurden. Zwei dieser gemalten Bildteppiche, von denen der eine als Wandbehang neben dem Altar (Abb. 35), der andere als Fußbodenbelag dient (Abb. 36) und die in der treuen Wiedergabe Spuren der Wirkstruktur erkennen lassen, zeigen in Komposition und Motiven beachtenswerte Ähnlichkeit mit dem Streifen in Freiburg. Auch hier ein Gewebemuster, ein Gerüst aus Rhomben in unendlichem Rapport, verwandte spitzige Blättermotive und ganz ähnliche Drachen, abwechselnd mit Hunde- und Vogelköpfen. Die Geradlinigkeit der Einteilung und die Bildung der Ornamentformen weisen wohl auf eine spätere Entstehung der gemalten Stücke, aber die Brücke zu dem Freiburger Streifen scheint leicht zu schlagen. Es erhebt sich allerdings die kaum mit Sicherheit zu lösende Frage, ob die Teppiche auf den fränkischen Bildern auch in Franken entstanden sind?

Immerhin möchte ich den Umstand, daß zwei in Format und Einzelheiten von einander abweichende Stücke mit demselben Muster, die dem Maler als Vorbilder dienten, vermutlich gleichzeitig in dem Kloster vorhanden waren, sowie die Tatsache, daß ich einen andern auf demselben Zyklus als Bodenbelag gemalten Teppich mit stilisierten Wolkenbändern (Abb. 37) durch Vergleich mit erhaltenen, ganz analogen Stücken (Taf. 281 a und b) mit voller Sicherheit als fränkische Arbeit nachweisen kann,[2]) zugunsten dieser Hypothese buchen. In diesem Falle wäre der Schluß auch auf die fränkische Herkunft des Teppichs in Freiburg nicht unberechtigt.

DIE PROPHETENTEPPICHE UND IHRE STILVERWANDTEN.

Die Blütezeit der fränkischen Bildwirkkunst beginnt jedoch erst in späterer Zeit.

Eine Reihe erhaltener Arbeiten aus dem letzten Viertel des XIV. und dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts, deren Herkunftsindizien in der Mehrzahl auf eine Entstehung in Nürnberg weisen, scheinen sich durch Übereinstimmungen stilistischer und technischer Merkmale zu einer engen Gruppengemeinschaft zusammenzuschließen.

An erster Stelle ist als das früheste und künstlerisch bedeutendste Werk der Gruppe der Prophetenteppich in der Lorenzkirche zu Nürnberg zu nennen (Taf. 240/241). Auf glattem, dunkelblauem Grund erscheinen Propheten in hellfarbigen, zartschattierten Gewändern, von Spruchbändern umrahmt, in lebhaftem Zwiegespräch paarweise zu einander gewendet. Die Verschiedenheit ihrer Erscheinung und Haltung, ihrer Gewanddrapierung und Typik, ihrer Barttracht und Kopfbedeckung, die schwungvolle Unregelmäßigkeit der Spruchbänder macht den Prophetenteppich zu einer eigenartig bewegten Flächendekoration.

Seine Entstehung in einer fränkischen, vermutlich Nürnbergischen Werkstatt kann nicht zweifelhaft sein. Er ist alter Nürnberger Kirchenbesitz und durch Stil und Technik unlösbar mit den weiterhin zu besprechenden Werken der Gruppe verbunden. Man beachte vor allem die Behandlung des Bodens mit regelmäßigen, strahlenförmigen Gräsern, die Form der spärlichen stilisierten Blumen und die links erhaltene Randbordüre, die aus einem von einem Blätterband umwundenen Stab besteht, lauter Eigentümlichkeiten, die wir bei den späteren Werken der Schule wiederfinden werden. Endlich zeigt auch die Sprache der Inschriften alle Merkmale fränkischer Mundart.[3])

[1]) Vgl. meine Ausführungen S. 76. — [2]) Vgl. unten S. 180. — [3]) Charakteristisch sind z. B.: „Pis“ für bist, „pezzern“ für bessern, „Borhait“ für Wahrheit, „scholt“ für sollst, ferner „deiner“, „reich“, „maister“, „kainen“ etc.

Die Datierung ins letzte Viertel des XIV. Jahrhunderts wird durch die Form der in wenigen weichen Wellen geschwungenen Faltenzüge, die noch nicht überreich sind wie zu Beginn des XV. Jahrhunderts, durch die Schlankheit und zierliche Proportion der Figuren, durch die schematische Behandlung des Bodens und des spärlichen Pflanzenwuchses bezeugt.

Der künstlerische Reiz, die reiche Erfindung, die Klarheit des Linienschwungs und die überaus lebendige Wirkung dieses Stückes machen es nicht nur zu einem wichtigen Repräsentanten der fränkischen Bildwirkkunst, sondern auch zu einem für den allgemeinen Stil der Nürnberger Malerei am Ausgang des XIV. Jahrhunderts bedeutsamen Markstein.

Daß Nürnberg in der Frühzeit seiner malerischen Entwicklung unter dem Einfluß der böhmischen Kunst stand, die im XIV. Jahrhundert die Hegemonie in Südostdeutschland innehatte, ist wiederholt festgestellt worden.[1]) Auch der Prophetenteppich zeigt in Gesichtstypen und den übergroßen Händen, in Barttracht und Faltensäumen, in der Haltung der Figuren deutliche Beziehungen zu den Werken der böhmischen Schule — man vergleiche zum Beispiel die Arbeiten des Meisters von Wittingau[2]) oder die Zeichnungen des Braunschweiger Skizzenbuches[3]) —, aber neben diesen böhmischen Einflüssen drängt sich die Erinnerung an eines der berühmtesten Werke der Bildwirkerkunst, an die im dritten Viertel des XIV. Jahrhunderts im Atelier des Nicolas Bataille zu Paris entstandene Teppichfolge mit der Apokalypse zu Angers[4]) und an die ihr verwandte Darbringung im Tempel im Musée du Cinquantenaire zu Brüssel.[5]) Auch dort erscheinen die zierlichen, überschlanken Figuren vielfach auf neutralem Grund, in lichtfarbene, zart durchmodellierte Gewänder gehüllt, deren wellig geschwungene Faltenzüge am Boden fortfluten. Ähnlich ist die Farbenstimmung, ähnlich die Behandlung des Bodens mit einzelnen stilisierten Pflanzen.[6])

So können wir an dem Prophetenteppich, der ja nur als Paradigma der Nürnberger Bildkunst seiner Zeit zu gelten hat, eine ähnliche Durchdringung und Verflechtung der verschiedensten Stilelemente beobachten, wie sie die Signatur der Kunst um die Wende des XIV. Jahrhunderts in ganz West- und Mitteleuropa war.

* * *

Die künstlerische Bedeutung und Wertung des Prophetenteppichs bezeugen auch seine Nachahmungen aus späterer Zeit. Das Fragment einer solchen mit drei von Spruchbändern umrahmten Propheten befindet sich in der Sammlung List zu Wien (Taf. 242). Auch hier stehen die Propheten in lebhafter Gesprächsgebärde einander gegenüber; ähnlich ist die Gesamtfarbenstimmung, ähnlich die schematische Bildung des Bodens, ähnlich die Bogenform der Spruchbänder und ähnlich die Randborte mit dem bandumwundenen Stab. Aber die Proportionen der Figuren sind gedrungener, die Köpfe gefälliger, die Gewänder reicher und faltiger geworden. Die Wandlungen insbesondere des Faltenstils — der ähnlich zum Beispiel auf dem Imhof-Rothflasch-Epitaph in S. Sebald erscheint[7]) — verweisen die Entstehung dieses Stückes in das zweite Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts. Eine noch spätere Redaktion des Prophetenteppichs, deren Nürnberger Herkunft nicht sichergestellt erscheint, werde ich im Anhang besprechen.[8])

* * *

Zu den böhmischen und französischen treten in andern Werken der Gruppe auch Einflüsse der italienischen Kunst. So in einem Grabteppich mit Christus am Ölberg, der sich in fränkischem Privatbesitz befindet (Taf. 243). Nach dem Zeugnis der Wappen ist das Stück eine Stiftung des Nürnberger Bürgers Hans Pirkheimer und seiner ersten Gemahlin Katharina Graserin.[9]) Da Pirkheimer, der 1386 zu Rate ging, bereits 1399 oder 1400 starb, ist die Entstehung auch dieses Werkes im letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts gesichert. Stilistische Beobachtungen, die primitive Komposition, die Typen, die Art der Faltenbildung, vor allem aber die Landschaftsdarstellung bestätigen diese Datierung.

[1]) Henry Thode, Die Malerschule zu Nürnberg im XIV. und XV. Jahrh. Frankfurt a. M. 1891. — Karl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Straßburg 1908. — Fritz Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin s. a. — Kurt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916. — [2]) R. Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens. Prag 1912. — [3]) Neuwirth, Das Braunschweiger Skizzenbuch eines böhmischen Malers. Prag 1897. — [4]) Louis de Farcy, Monographie de la Cathédrale d'Angers. 1901. — Jules Guiffrey, Les tapisseries etc. Paris 1906. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu. Paris 1909. — Betty Kurth, Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. Bd. XXXIV. — Idem, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. München 1923. Abb. 1—7. — [5]) J. Destrée et P. van den Ven, Les tapisseries. Bruxelles 1910. — Betty Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. Abb. 8. — [6]) Bei diesem Vergleich könnte fast das Märchen von dem in Nürnberg lebenden Bildwirker aus Arras, das in älteren Schriften überliefert wird, an Glaubwürdigkeit gewinnen. — [7]) Nach 1413 entstanden. Vgl. Karl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. S. 21, Taf. IV. — [8]) Vgl. unten S. 190, Taf. 316a, b. — [9]) Ich verdanke die genealogischen Notizen der freundlichen Mitteilung seiner Königl. Hoheit des Herzogs Luitpold in Bayern.

Als charakteristische Merkmale für die erste Hauptgruppe der Nürnberger Schule seien angeführt: die eigentümliche C-Form der Ohren, die gegen die geradlinig abgeschlossene Zehenreihe zu breiter werdenden Füße, die Form der ganz ornamental stilisierten Pflanzen, die Bildung der Bäume mit großen Blättern, die in unruhiger Zickzackkontur umrissenen Wolken, die auf dem Stück mit dem Ölberg den Nimbus Gottvaters umgeben und endlich die hakenförmigen Gebilde, die, im Terrain verstreut, Sprünge oder Risse im Erdreich und nicht, wie Creutz meint,[1]) kufische Schriftzeichen andeuten sollen.

Der Einfluß der böhmischen Malerei tritt klar zutage, wenn wir die Teppichdarstellung mit dem Ölberg des Meisters von Hohenfurt vergleichen,[2]) der seinerseits, wie schon Burger nachwies,[3]) auf italienischen Vorbildern fußt.

Die Berglandschaft mit den wie aus Papiermaché aufgebauten, scharfkantigen Felspyramiden, auf deren kahler Spitze Bäume wachsen, erinnert deutlich an die Felslandschaften der Giotto-Schule. Aber auch die hakenförmigen Erdreichrisse scheinen italienischen Vorbildern entlehnt. Sie finden sich zum Beispiel in ganz ähnlicher Form in der am Ende des XIV. Jahrhunderts in Verona entstandenen Handschriftengruppe des Taccuinum sanitatis.[3])

* * *

Aus derselben Werkstatt wie der eben besprochene Grabteppich stammt das Rücklaken mit dem Kampf der Tugenden und Laster im Rathhaus zu Regensburg (Taf. 244—246).

Die Genesis der literarischen Vorlage des Tugend- und Lasterkampfes, von seiner frühesten Darstellung in der zu Beginn des V. Jahrhunderts entstandenen, als Schullektüre weitverbreiteten Psychomachia des Prudentius, die wieder ihrerseits im Mittelalter in den verschiedensten didaktischen Bearbeitungen Nachahmung gefunden hat, bis zu dem in vielen Handschriften verbreiteten, anonymen Traktat des XIV. Jahrhunderts „Der Streit der sieben Todsünden mit den sieben Tugenden", der den ursprünglichen parabolischen Stoff schon von dem ausgebildeten System der Tiersymbolik und Emblematik durchsetzt zeigt und vermutlich unserem Teppich als mittelbares Vorbild gedient hat, diese ganze literarische Entwicklung des Gegenstandes hat Spamer in seiner vortrefflichen gelehrten Abhandlung über den Regensburger Teppich eingehend dargelegt.[4]) Auch die bildlichen Darstellungen des Stoffes, Werke der Kathedralenplastik und Wandmalereien, den reichen Schatz an mittelalterlichen Buchillustrationen hat er zum Vergleiche herangezogen.[5]) Den Nachweis, daß eine Reihe von Tieren und Emblemen in einem konstanten Verhältnis zu den ethischen Begriffen stand, während eine andere größere Zahl mit wechselnder Zuteilung erst allmählich in den Schatz der mittelalterlichen Ikonographie aufgenommen wurde, hat er durch die Vergleichung der sehr ähnlichen und doch in Einzelheiten abweichenden Darstellungen des in Rede stehenden Kampfes erbracht.

Wenn somit trotz eingehender Forschung die Abhängigkeit unserer Teppichbilder von einer mit ihnen ikonographisch völlig übereinstimmenden Vorlage nicht bewiesen werden konnte, so scheint es mir doch außer Zweifel zu stehen, daß der Entwurf auf die Miniaturen einer Handschrift zurückgeht. Darauf deutet schon die Kompliziertheit des ikonographischen Programms, der vielfältige Symbolismus der Abzeichen und Embleme, die eine literarische und vermutlich auch künstlerische Vorlage als unentbehrliche Stütze voraussetzen lassen.

Ich glaube jedoch ein anderes, wenn auch indirektes, so doch viel überzeugenderes Argument für diese Vermutung gefunden zu haben.

Die Darstellungen auf dem Regensburger Teppich gliedern sich in drei Kampfszenen. Im Mittelteil erscheinen in flächenhafter Aneinanderreihung die Einzelkämpfe der sieben Tugenden gegen die sieben anstürmenden Todsünden. Den Abschluß zu beiden Seiten bildet der Angriff der Laster auf je eine Burg, die links von den vier Kardinaltugenden Gerechtigkeit, Stärke, Mäßigkeit, Weisheit, rechts von den drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung verteidigt wird.[6])

[1]) Friedr. von der Leyen und Adolf Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathhause. Sonderdruck aus dem Werke „Das Rathhaus zu Regensburg", 1910. — [2]) Richard Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens. Taf. IV. — [3]) Fritz Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handbuch d. Kunstwissenschaft, I. Bd., S. 132, Abb. 145, 146. — [3]) Julius v. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, XVI. Bd. — Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient. Kunsthistorisches Jahrb. d. Zentral-Komm. 1911. — Pietro Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milano 1912. — [4]) Friedrich von der Leyen und Adolf Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause. — [5]) Auch in der Bildwirkkunst ist die Darstellung des Tugend- und Lasterkampfes sicher nicht vereinzelt. Z. B. wird unter den Bildteppichen des Herzogs von Burgund in einem Inventar vom Anfang des 15. Jahrhunderts ein Stück mit den sieben Tugenden und sieben Lastern aufgezählt. („Tappis à ymages, dont il y en a un des VII vices et VII vertus".) Vgl. De Laborde, Les ducs de Bourgogne. II. Partie. Vol. 3, p. 205. — Ein „heidenschwerk Rucktuoch mit den siben Todsünden" ist im Haushaltinventar des Basler Bischofs Johann von Venningen (1470) erwähnt. Vgl. Quellenanhang Nr. 15 (59). Zwei Teppiche mit den sieben Todsünden erscheinen im Inventar des Doms von Konstanz von 1555 angeführt. Vgl. Quellenanhang Nr. 11. — [6]) Die Angreifer sind links „Ungerechtigkeit", „Fraßhait", „Krankhait" (Schwäche) und vermutlich Unweisheit. Rechts: Unglaube, Haß und Verzweiflung.

Abb. 83. Miniatur aus der Handschrift „Virtutum et Vitiorum omnium Delineatio“ (Cod. 1404). Rom, Biblioteca Casanatense.

Der Kampf der Tugenden und Laster nun erscheint in derselben Dreiteilung der Szenen auf einer doppelseitigen Miniatur in einer oberdeutschen Handschrift der Biblioteca Casanatense zu Rom.[1]) Die Miniatur ist hier zum erstenmal abgebildet (Abb. 83).[2]) Nicht nur die Dreiteilung der Szenen, alle ikonographischen Einzelheiten stimmen mit den Teppichdarstellungen überein. Auch hier sind die Tugenden stehend gegeben, in ruhiger Haltung die auf den symbolischen Tieren heransprengenden Laster erwartend. Auch hier erscheinen zwei Burgen, die eine von den Kardinaltugenden, die andere von den drei theologischen Tugenden verteidigt. Die Methode der Verteidigung, die Waffen der Verteidiger und Angreifer stimmen völlig überein. Endlich ist nicht nur die Auswahl der Tugenden, denen auch hier Engel als Diener beigegeben sind, und die Auswahl der Laster bei den Einzelkämpfen die nämliche, sondern fast alle symbolischen Tiere[3]) und die zahlreichen Embleme auf Fahnen, Schilden und Helmen zeigen völlige Identität. Als wichtigster Beweispunkt sei schließlich auf den gleichlautenden Text mehrerer Verse verwiesen, die den Kämpfenden auf Miniatur und Teppich in den Mund gelegt werden. So sagt die Trägheit auf dem Teppich: „tre (g ist aller) mein gedanck / zu guten werken pin ich krank," auf der Miniatur: „treg ist aller myn gedang / zu gutē wercken bin ich krang." Oder die Stetigkeit auf dem Teppich: „alle dinck fugen ich zw dem pesten / und pin gedultig mild und feste," auf der Miniatur: „alle ding fug ich zu dem bestē / und bin geduldig mild und vestē." Oder der Haß auf dem Teppich: „mir tut ander lewt gut / pein und posen mvt," auf der Miniatur: „pyn und boesen mut / tud mir and' lute gut." Schließlich die Liebe auf dem Teppich: „ich gan ider man wol / waz er gutez haben schol", auf der Miniatur: „ich gan iederman wol / waz er gutes haben sol."[4])

Diese Übereinstimmungen, die um so bemerkenswerter sind, als alle andern bisher bekannten Darstellungen des Stoffes in wesentlichen Punkten von den besprochenen abweichen, rechtfertigen vorbehaltlos den Schluß auf eine engere Beziehung der beiden Werke zu einander. Diese Beziehung ist weder direkt, noch beruht sie auf stilistischer Verwandtschaft. Denn die Miniatur zeigt nicht nur einen wesentlich andern Stil als der Teppich, nicht nur eine andere Mundart der Inschriften — die Verse des Teppichs sind unzweifelhaft fränkisch,[5]) die der Miniatur zeigen Formen des rheinfränkischen Idioms[6]) —, sie ist auch, wie aus der Bildung der Falten, aus der Form der Helme, aus den Kostümen mit den breiten Ärmeln hervorgeht —, etwas später, vermutlich im ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts entstanden. Schon diese Tatsachen bezeugen, daß keine Abhängigkeit, sondern eine Koordination vorliegt. Ohne Zweifel gehen Miniatur und Teppich auf eine gemeinsame ältere Handschriftenvorlage zurück.

Der Vergleich des Regensburger Teppichs mit dem Gebet am Ölberg (Taf. 243) scheint die Entstehung der beiden Werke in der nämlichen Werkstatt durchaus zu bestätigen. Alle dem Schaffen des Wirkers überlassenen Einzelheiten stimmen überein: die ornamental gebildeten Pflanzen, die Form der Bäume mit breiten Blättern, deren Rippen durch zwei Linien angedeutet sind, die Charakterisierung der Wolken —, die auf dem Tugendteppich die Engel umgeben —, die Bildung der Falten durch breite Farbstreifen. Auch die hakenförmigen Erdreichsprünge finden sich im Mittelteil des Teppichs und das charakteristische C-förmige Ohr kehrt bei dem Affen wieder, der der Trägheit als Helmschmuck dient.

Der enge Zusammenhang mit dem nachweisbar noch im XIV. Jahrhundert entstandenen Grabteppich — auch die Einflüsse der oberitalienischen Kunst sind hier nachzuweisen, man vergleiche nur mit den Tugenden und Lastern die Frauengestalten der Handschriftengruppe der Taccuina sanitatis — und die eng anliegenden, in der Taille zusammengeschnürten Kleider mit dem breiten Schulterausschnitt verweisen die Entstehung auch dieses Werkes in den Ausgang des XIV. Jahrhunderts.

* * *

Ein anderer etwas jüngerer Teppich aus derselben Werkstatt, dessen allegorische Darstellung ich nicht zu deuten vermag, befindet sich in der Sammlung Boehler zu München (Taf. 247). Neben einer mit Wällen und Wehrtürmen befestigten Burg — vielleicht auch einer Burg der Tugenden —, in der mehrere Frauen sichtbar werden, erscheinen drei weibliche Gestalten, auf Ziegenböcken reitend, mit Schild und Waffen, Heugabel, Keule etc., bewehrt. In der rechten Ecke werden zwei bärtige Wildleute von einem Mädchen gefesselt. Zwischen den Gruppen erscheint ein Landschaftsprospekt mit strohgedeckten Hütten und Nadelwaldungen, während links von der Burg eine Wappenhalterin zwischen zwei Allianzwappen steht, die ich als die Wappen der Nürnberger Familien Starck (eine rote Heroldsfigur auf Weiß)[7]) und Tracht (geviertelt mit weißen und roten Stufen)[8]) bestimmen konnte. Die

[1]) Virtutum et Vitiorum omnium Delineatio. Cod. 1404. — [2]) Die Photographie danke ich dem freundlichen Entgegenkommen Prof. Warburgs. — [3]) Hier möchte ich als einzige Ausnahme das Tier erwähnen, auf dem der Haß reitet, das auf der Miniatur ein Krebs, auf dem Teppich ein Drache ist. — [4]) Auf der Miniatur hat nur die Unkeuschheit einen Vers beigeschrieben, der von dem Teppichvers der Unkeuschheit abweicht. Die übrigen Tugenden und Laster erscheinen dort ohne Beischriften. — [5]) Z. B. „pin", „fugen", „pesten", „schol" etc. — [6]) Z. B. „gedang", krang", „tud" etc. — [7]) Siebmacher, I. Bd., 206. — [8]) Siebmacher, II. Bd., 155.

Stifter waren somit Hans Starck und seine Gemahlin Margarethe Trachtin.[1]) Da Hans Starck erst im Jahre 1427 starb und das Kostüm der Wappenhalterin mit den gezaddelten Hängeärmeln und dem die Schultern verbreiternden Aufputz für das erste und zweite Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts charakteristisch ist — man vergleiche die Miniaturen im Schachbuch des Jacobus a Cessolis (München, Staatsbibliothek, Cod. germ. mon. 49) vom Jahre 1407, im Bellifortis des Konrad Keyser von 1405 —, dürfte der Teppich um das Jahr 1410 entstanden sein, eine Datierung, die auch durch den Versuch einer naturalistischen Landschaftsdarstellung bestätigt wird.

Die Zugehörigkeit zu der Gruppe der früher besprochenen Werke lehrt der Vergleich der Bodenbehandlung mit strahlenförmiger Schattierung und hakenförmigen Gesteinsrissen, die Übereinstimmung der Farbengebung in hellen, zart abgedämpften Farbtönen und die Ähnlichkeit der Burg mit den Tugendburgen.

In die Nähe dieses Stückes gehört auch der Sebaldusteppich in der Sebaldskirche zu Nürnberg, der uns in lebensvoller Anschaulichkeit die wichtigsten Szenen und Wunder aus der Legende des meist verehrten Nürnberger Lokalheiligen vor Augen führt (Taf. 248/249).[2]) Fast alle für die Gruppe charakteristischen Eigentümlichkeiten kehren hier wieder. Die Art der Faltenbehandlung und Typenbildung, die Farbennuancierung, die hakenförmigen Erdsprünge. Und während die Laubbäume mit den Bäumen der erstbesprochenen Teppiche in der Zeichnung fast völlig übereinstimmen, sind die Nadelbäume in ganz derselben schematischen Weise charakterisiert wie auf dem Stück bei Böhler (Taf. 247). Die vielfältigen Versuche, komplizierte Innenräume und Architekturen, naturalistische Kirchenansichten, reiche Landschaftsprospekte darzustellen, seien auch hier als Besonderheit angemerkt. Die Entstehung zwischen 1400—1420 wird durch kostümliche Details gestützt, wie die Sackärmel der gefesselten Krieger — eine Modetracht, die ganz ebenso in den Handschriften der Biblia Pauperum und der Regel des heiligen Benedikt von 1414 aus Kloster Metten (München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 8201 und Cod. lat. 8201 d.) wiederkehrt.

Demselben Kreis entstammt der Teppich mit der thronenden Minne im Rathaus zu Regensburg (Taf. 250—252). Spamer hat der gegenständlichen Darstellung auch dieses Stückes eine ebenso gründliche wie aufschlußreiche Untersuchung gewidmet.[3]) Vermutlich liegt der Stoff einer älteren allegorischen Dichtung, „Die Schule der Minne",[4]) die im wesentlichen von der Liebessymbolik der Farben handelt und in einem Nürnberger Fastnachtspiel des XV. Jahrhunderts, dem „Spiel von den Farben", benutzt wurde,[5]) in ihren Hauptmotiven oder in einer unbekannten Umarbeitung den Teppichbildern zugrunde. Auf den Einfluß eines Fastnachtspieles deutet die ganze Anordnung der Szenen, die Auflösung in einzelne Episoden, der Wettstreit zwischen Ritter und Pfennig vor dem Thron der Minne und die Zwiegespräche der in die jeweils besprochenen Farben gekleideten Liebespaare. Ob die unterste Szene (Taf. 250), in der ein Jüngling den als Vater Eckhardt angesprochenen Einsiedler um Rat bittet, nur die bekannte Warnung vor dem Venusberg bedeutet oder, wie Spamer vermutet, einen Hinweis auf die Liebe zu Gott, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls würde dieser Dualismus des Weltlichen und Geistlichen, der irdischen und himmlischen Liebe, den wir schon mehrfach auf anderen Bildteppichen fanden, durchaus der Gefühlssphäre des ausgehenden Mittelalters entsprechen.

Die Zugehörigkeit zu unserer Gruppe bezeugt der Vergleich aller Einzelheiten. Die Bodenbehandlung mit den strahlenförmigen Gräsern, den ornamentalen Blumen, den hakenförmigen Erdrissen kehrt ebenso wieder wie die Nuancierung der Farbtöne, die Gewandmodellierung und die Tracht, die Typik der Köpfe, die Bildung der C-förmigen Ohren. Man vergleiche zum Beispiel die Frauen des Minneteppichs mit der Wappenhalterin auf dem Stück der Sammlung Boehler (Taf. 247).

Auch hier weisen die Trachten, die in der Taille eng geschnürten Kleider mit gezaddelten Hänge- oder Sackärmeln und Achselaufputz, die um die Hüften gelegten Kettengürtel der Jünglinge — die schon im XIV. Jahrhundert häufig auf bildlichen Darstellungen nachzuweisen sind — wie auch Kopfbedeckungen und Barttrachten auf eine Entstehung zwischen 1400 und 1420.

* * *

Während die besprochenen Arbeiten in der technischen Durchbildung des Gewirkes wie in der Reproduktion der zeichnerischen Einzelheiten der Vorlage eine große Sorgfalt und Feinheit erkennen lassen, zeigt ein derselben Gruppe zugehöriges Stück im Berliner Schloßmuseum mit Darstellungen höfischer Spiele und Jagdvergnügungen (Taf. 253) eine gröbere Textur und eine Verunklärung der Zeichnung, die insbesondere in den Köpfen, Händen, Tieren zum Ausdruck kommt. Trotzdem kann an der Zugehörigkeit auch dieses Werkes zu unserer Gruppe kein Zweifel bestehen.

[1]) Nürnberg, Kreuzarchiv, Hallerbuch. — [2]) Über die Legende vgl. Will, Müntzbelustigungen III. Bd., S. 257. — Joh. Ferd. Roth, Nürnbergisches Taschenbuch I. Bd., S. 266. — [3]) Friedrich von der Leyen und Adolf Spamer. Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause. — [4]) Vgl. Laßberg, Liedersaal. III. Bd., S. 575. — [5]) Adalbert Keller Fastnachtspiele des XV. Jahrhunderts. Bibliothek d. literar. Ver. Stuttgart.

Man vergleiche nur Form und Faltenbehandlung der Kleider —, zum Beispiel das an einem Tisch sitzende Paar mit den ähnlichen Paaren des Minneteppichs (Taf. 250—252) —, oder die Zeichnung der Bäume und Pflanzen, die C-förmigen Ohren oder die Behandlung des Bodens mit den hakenförmigen Gesteinsrissen, die hier im hügeligen Hintergrunde auftauchen.

Neben den eng anliegenden, um die Taille gegürteten Kleidern mit Sack- und Hängeärmeln erscheinen hier schon losere, tiefer gegürtete Gewänder — teilweise dieselben Trachten, die sich auf den frühesten Schweizer Fabeltierteppichen finden (Taf. 27—29) und die auf eine etwas spätere Entstehung dieses Stückes, vermutlich zwischen 1410 und 1430, schließen lassen.

Als unmittelbare Fortbildung des letztbesprochenen Stückes und als sein nächster Stilverwandter erscheint ein technisch wieder sorgfältiger ausgeführter[1]) Bildteppich in St. Sebald zu Nürnberg (Taf. 254), der wiederum das im späteren Mittelalter so beliebte Thema der „Weiberlisten" zum Gegenstande hat. Die Typen, die Bäume, die Faltenbehandlung und das Kolorit zeigen auch hier alle Eigentümlichkeiten der besprochenen Gruppe. Die Darstellung des Pflanzenwuchses aber, die sich schon um die Wiedergabe individueller Blatt- und Blütenformen müht, sowie einzelne Modedetails — die Gewandform Simsons oder die des ballspielenden Jünglings — deuten auf eine Weiterentwicklung, die mir die Entstehung dieses Stückes zwischen 1420 und 1440 zu rücken scheint.

* * *

Aus derselben Zeit stammt vermutlich — wie die Ähnlichkeit der Trachten bezeugt —, ein Teppich mit der Darstellung eines Hostienwunders, der aus Regensburg in das Bayerische Nationalmuseum zu München gelangt ist (Taf. 255/256 a, b, c). Zu beiden Seiten der Hauptdarstellung erscheinen in reichen Modetrachten die Mitglieder der Stifterfamilie mit andächtig erhobenen Händen, links die Frauen, rechts die Männer. Die halbzerstörten Allianzwappen sind die Wappen Lienhards Sitauer des Jüngeren († 1422?) und seiner Gattin Barbara Reich. Die Sitauer waren ein Regensburger Stadtgeschlecht, das sein Haus „am Bach" hatte, in nächster Nähe der Stelle, an der das auf dem Teppich dargestellte Hostienwunder geschehen sein soll.[2]) Somit kann an dem fränkischen Ursprung auch dieses Werkes kaum ein Zweifel bestehen. In allen technischen und stilistischen Merkmalen zeigt es Ähnlichkeit mit den Arbeiten unserer Gruppe. Während jedoch die Bodenbehandlung den älteren Werken verwandt ist, zeigt die Gewandzeichnung und Modellierung Beziehungen zu den letztbesprochenen Stücken. Für die Nürnberger Bildwirkerei besonders charakteristisch sind die ornamentalen Bordüren, die die Hauptdarstellung von den Stifterbildern trennen. Es sind von Blättern umwundene Stäbe, wie wir sie in vereinfachter Form schon auf den Apostelteppichen fanden, wie sie aber mit ganz ähnlichen gezackten Blättern zum eisernen Bestand der späteren Nürnberger Bildwirkdekoration gehören.

* * *

In engerem Konnex mit der zeitgenössischen Nürnberger Malerei steht eine Reihe von Wirkteppichen ausschließlich kirchlichen Inhalts, die ich auf Grund ihrer stilistischen und technischen Hauptmerkmale ebenfalls dem Umkreis der besprochenen Gruppe zuweisen möchte.

An erster Stelle steht ein Grabteppich im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 257). Dargestellt ist Christus als Schmerzensmann, eine Gestalt von ausdrucksvoller Strenge und Herbheit, zwischen der Madonna und dem heiligen Sebald, die ihm die zu ihren Seiten knienden Stifter empfehlen.[3]) Die letzteren sind durch die eingewirkten Wappen bestimmt als Heinrich III. Geuder von Heroldsberg (drei weiße, ein Dreieck von derselben Farbe einschließende, sechszackige Sterne auf blauem Feld),[4]) ein angesehener Nürnberger Bürger, der 1389 in den Rat kam und 1407 starb,[5]) und seine zwei Gemahlinnen Brigitta Pfinzig von Heusenfeld (gelb über schwarz geteilter Schild),[6]) Herrn Ulrich Pfinzigs Tochter, und Anna Ortlieb (zwei Lindenblätter, das rote aufsteigend, das nach abwärts gerichtete weiß),[7]) des Herrn Heinrich Ortlieb, Rat zu Nürnberg, und der Frau Anna Ortlieb, einer gebornen Stromerin von Reichenbach Tochter.

Diese Allianzen ergeben für die Entstehung die Zeit zwischen 1390 und 1410, eine Datierung, die sowohl durch die Rüstung des Stifters, der das für diese Zeit bezeichnende Kettenhemd und den breiten, schweren Hüftgürtel trägt, wie auch durch die schon ziemlich reichen, regelmäßigen Faltenwellen und den nahen Stilzusammenhang mit den älteren besprochenen Werken der Gruppe bestätigt wird. Unter den Vergleichsmerkmalen seien die orna-

[1]) Hier sind Vorder- und Rückseite beinahe identisch. — [2]) Ich danke die Kenntnis dieser Einzelheiten den freundlichen Mitteilungen des Herzogs Luitpold in Bayern. — [3]) Die Inschriften tragen Merkmale fränkischer Mundart, z. B. „pit", „kint". — [4]) Siebmacher, I. Bd., 205. — [5]) Vgl. Ilg, Ein Nürnberger Gobelin aus dem XV. Jahrhundert. Mitt. d. Zentral-Komm. 1873. XVIII. Bd., S. 120. — [6]) Siebmacher, I. Bd., 205. — [7]) Siebmacher, II. Bd., 157.

mentalen Pflanzen, die nach vorne zu breiter werdenden Füße mit der geradlinig begrenzten Zehenreihe, die C-förmigen Ohrformen als besonders charakteristisch angeführt.

Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, daß dieser Teppich mit einem in Stephan Schulers Saalbuch der Frauenkirche aus dem Jahre 1442 angeführten Stück identisch ist. Es heißt dort: „Item ein alts gewurkts altartuch daz man teglich nutzt mit Geuder schillt". [1]) Da der Teppich im Jahre 1442 als „alt" bezeichnet wird, steht einer Identifizierung nichts im Wege.

Die Beziehung dieses Werkes zur älteren Nürnberger Tafelmalerei erhellt aus dem Vergleich mit dem der Nürnberger Schule des XIV. Jahrhunderts zugewiesenen Schmerzensmann in der Klosterkirche zu Heilsbronn, dem sogenannten Hirzlach-Epitaph,[2]) man vergleiche neben der künstlerischen Gesamtauffassung, die allerdings im Teppich vergröbert erscheint, die Art, wie das Gewand vorn emporgehoben ist und rückwärts am Boden fortflutet, die Art, wie die Beine sichtbar werden, die Zeichnung der Wundmale. Auch der Vergleich mit dem dem Meister Berthold Landauer zugewiesenen, zwischen 1418 und 1422 entstandenen Imhof-Altar zu St. Lorenz,[3]) auf dessen rechtem Flügel zwei Stifterinnen in ganz analoger Haltung, Kleidung und Typik wie auf dem Teppich erscheinen, ergibt deutliche Zusammenhänge. Als stilistisches Analogon aus dem Gebiet der Plastik sei endlich auf das Pömersche Grabrelief an der Sebalduskirche hingewiesen, das, eine Stiftung von 1396, ebenfalls Beziehungen zu unserem Teppich zeigt.[4])

In denselben Kreis gehört ein anderer Grabteppich in der Fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen (Taf. 258).

Unter einer gotischen Bogenarchitektur erscheint in der Mitte die heilige Dreifaltigkeit, rechts St. Michael als Seelenwäger, links wieder der Nürnberger Lokalheilige St. Sebald mit dem Kirchenmodell. Das Stück zeigt in vielen stilistischen Einzelheiten Verwandtschaft mit dem Wiener Geuder-Teppich. Wie ähnlich ist die Haar- und Bartbehandlung, die Zeichnung der wellig verlaufenden Faltenzüge, die Bildung der Nasen und Füße oder die charakteristischen Linien, die von den inneren Augenwinkeln zur Braue hinaufführen. Auch an technischen Beziehungen fehlt es nicht. So findet sich an den horizontalen Farbgrenzen eine ähnliche Verwendung von Verzahnungen und die Gewandsäume sind mehrfach von weißen Linien umgrenzt. Die wachsende Verwendung greller, weißer Leinenfäden teils in größeren Flächen, teils zur Schattierung, teils linear das Farbenbild aufhellend, die speziell für den Teppich in Maihingen charakteristisch ist, kehrt häufig in Werken der Nürnberger Bildwirkschule wieder. Auch ist dieses Stück zu beiden Seiten von der bezeichnenden Blätterstabbordüre, die auf der Reproduktion verdeckt ist, eingefaßt.

Der Teppich ist, wie die Wappen bezeugen, eine Stiftung des Nürnberger Bürgers Berthold Deichsler (silberner Deichselbalken auf rotem Grund),[5]) der in zweiter Ehe eine geborene Zeunerin (in Rot, Silber und Schwarz schräg geteilt)[6]) zur Frau hatte und 1419 gestorben ist.[7])

Dies ist nicht die einzige Stiftung dieses frommen und kunstsinnigen Ehepaares, die auf uns gekommen ist. In der Sammlung zu Maihingen selbst befinden sich noch drei Fragmente von Bildteppichen mit Szenen aus dem Leben der Jungfrau, von denen eines ebenfalls die zwar teilweise zerstörten, aber doch sicher erkennbaren Wappen der Deichsler und Zeuner trägt (Taf. 259/260a, b, c). Diese Fragmente stimmen in allen stilistischen und technischen Einzelheiten mit dem eben besprochenen Teppich überein. Die starke Verwendung weißer Leinenfäden, die weißen Linien in den Architekturen, die weiß umgrenzten Gewandsäume kehren ebenso wieder wie die Typik der Köpfe, die Zeichnung der Augen, Nasen, Füße, Hände, Nägel und anderes mehr. Mit anderen Werken unserer Gruppe teilt dieser Teppich die Behandlung des Bodens und des Pflanzenwuchses — hier ist insbesondere an das Stück mit den Weiberlisten in St. Sebald (Taf. 254) zu erinnern — und der Baum mit den weißen Blattspitzen und den sichtbaren Wurzeln findet auf dem Sebaldusteppich derselben Kirche Analogien (Taf. 248/249). Die C-förmigen Ohren (Taf. 259/260b) und die Blätterstabbordüre seien als wichtige Merkmale besonders angemerkt.

Ich möchte die Fragmente in Maihingen mit Teilen von zwei Bildteppichen identifizieren, die in dem schon herangezogenen Inventar in Stephan Schulers Saalbuch der Frauenkirche zu Nürnberg aus dem Jahre 1442 angeführt werden.[8]) Dort heißt es:

„Item zwen gut gewurckt tebich mit unnser frauen Leben, die man zu heiligen tagen in den Kor henckt, die hat geben an daz gotzhaus die Berchtold Deichslerin."

[1]) Vgl. Quellenanhang Nr. 47. — [2]) Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Taf. I. — [3]) Ibidem, Taf. 2. — [4]) Fr. Wilh. Hoffmann und and., Die Sebalduskirche in Nürnberg. Wien 1912, Abb. 74. — E. Redslob, Mitt. aus d. Germ. Nat.-Mus. 1907, S. 15. — [5]) Siebmacher, II. Bd., 162. — [6]) Siebmacher, II. Bd., 156. — [7]) Nürnberg, Kreisarchiv, Hallerbuch. — Würffel, Beschreibung der Dominikanerkirche S. 69, wo die Inschrift seines Epitaphs erwähnt ist. — Vgl. auch Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, S. 37. — [8]) Vgl. Quellenanhang Nr. 47.

Da sich noch ein anderer Bildteppich in Maihingen mit einem in demselben Saalbuch genannten Teppich der Frauenkirche[1]) in Verbindung bringen läßt, so liegt es nahe, anzunehmen, daß von dem alten Teppichbesitz der Frauenkirche bei seiner Zerstreuung zwei Werke gemeinsam in die Sammlungen von Maihingen gelangt sind.

Da Berthold Deichsler 1419 starb, mit einer Zeunerin aber erst in zweiter Ehe vermählt war (seine erste Frau war eine Eyßlingerin),[2]) so muß die Stiftung der beiden Teppiche in seine spätere Lebenszeit, also in die Jahre 1400 bis 1419 fallen, eine Datierung, die durch die besprochenen Stileigentümlichkeiten ebenso bestätigt wird wie durch die Entstehungszeit der Werke Nürnberger Malerei, mit denen die Teppiche durch Stilzusammenhänge verbunden sind.

Hier ist vor allem ein Altar heranzuziehen, der ebenfalls von Berthold Deichsler und seiner Gattin vermutlich für die Dominikaner- oder Predigerkirche zu Nürnberg gestiftet wurde. Die beiden auseinandergesägten Tafeln dieses Altarwerks, die die nämlichen Wappen tragen wie unsere Teppiche, werden im Berliner Kaiser-Friedrichs-Museum verwahrt[3]) und dem Nürnberger Maler Berthold Landauer zugeschrieben.[4]) Ihre Entstehung im zweiten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts hat Gebhardt mit beachtenswerten Gründen dargetan.[5]) Wenn auch die Werke der Malerei bei weitem feiner in der Durchbildung der Einzelheiten, in Zeichnung und Modellierung erscheinen als die nach einer gemalten Vorlage vermittels der noch unvollkommen beherrschten Wirktechnik in die textile Materie übertragenen Teppichbilder, so sind doch Analogien des Stils — insbesondere in der Bodenbehandlung und Faltengebung — nicht zu verkennen. Man vergleiche zum Beispiel die in regelmäßigen Wellen herabfallenden, am Boden sich weiter schlängelnden Faltenzüge des mit weißen Linien eingefaßten Mantels der Madonna mit dem ähnlich angeordneten Faltenreichtum der Teppichfiguren. Noch ähnlicher in der Typik der Figuren scheint mir das dem Werk Meister Bertholds unmittelbar nahestehende Rymensnyder-Epitaph der Lorenzkirche.[6]) Verwandt ist der rundliche Kopftypus der Madonna mit dem wellig das Gesicht umrahmenden, mit einer Zickzackrüsche eingefaßten Kopftuch, wie es in der Nürnberger Kunst häufig wiederkehrt, verwandt der Typus des Johannes, dessen Schneckenlocken sich ähnlich beim Michael des Maihinger Teppichs finden. Für die nur fragmentarisch erhaltene, überaus seltene Szene der Bestattung der Maria endlich sei auf das Tafelbild mit derselben Darstellung im Germanischen Museum zu Nürnberg verwiesen,[7]) wo der Vorgang in ganz ähnlicher Komposition gegeben ist.[8])

Läßt sich somit die enge Abhängigkeit der Nürnberger Bildwirkerkunst von der zeitgenössischen heimischen Malerei durch neue Beispiele belegen, so kann es nicht wundernehmen, daß dieselben fremden Stileinflüsse, die das Entwicklungsbild der Nürnberger Malerei bestimmten, auch auf die Bildteppiche gewirkt haben. Zu Beginn des XV. Jahrhunderts wurzelte die Nürnberger Malerei, wie wir schon früher betonten, am stärksten in den Traditionen der böhmischen Kunst, die, selbst ein Konglomerat aus fremdartigen Stilelementen, in der unmittelbar vorangehenden Epoche ganz Mitteleuropa in ihren Bannkreis gezogen hatte.

Wenn auch die zuletzt besprochenen Wirkteppiche diesen böhmischen Einfluß nur in dem allgemeinen Formenkanon zum Ausdruck bringen, — im einzelnen ließen sich beim Vergleich mit den Arbeiten der Meister von Hohenfurth und Wittingau und deren Schulwerken mancherlei Analogien finden (man vergleiche zum Beispiel die Himmelfahrt Christi [Taf. 259/260 b] mit derselben Darstellung in Hohenfurth)[9]) — so zeigt dagegen ein anderes Stück unserer Gruppe, das den eben besprochenen stilistisch unmittelbar anzugliedern ist, deutliche Zusammenhänge mit böhmischen Werken. Es ist ein Antependium mit der Anbetung der Könige, das aus der Lorenzkirche zu Nürnberg stammt und sich jetzt in der Sammlung Figdor zu Wien befindet (Taf. 261).

Die Familienähnlichkeit mit den früher besprochenen Arbeiten bestätigen viele Einzelheiten: die Bodenbehandlung und die Charakterisierung des Pflanzenwuchses — zu vergleichen sind hier die Marienteppiche zu Maihingen (Taf. 259/260 a, b, c) und das Rücklaken mit den Weiberlisten zu Nürnberg (Taf. 254), das Modekostüm des jungen Königs in seiner Sonderform, die ebenfalls auf dem Stück mit den Weiberlisten wiederkehrt —, die Faltenbildung und die Schneckenlocken, die blattumwundenen Stäbe der Seitenbordüren und anderes mehr. Es sind dies Beziehungen, die auch die Datierung dieses Stückes in die Zeit zwischen 1400 bis 1420 stützen.

Die Zusammenhänge mit der böhmischen Malerei treten in Typik und Haltung des älteren stehenden Königs, der der analogen Figur des Marienteppichs (Taf. 259/260 a) nicht unähnlich ist, und in der Kopfbildung des jüngsten Königs ebenso zutage wie in der Figur der Madonna mit dem Kinde. Man vergleiche mit den zwei erstgenannten Figuren die beiden Landespatrone, die auf dem Altarwerk aus Dubeček im Prager Rudolfinum die rechte obere

[1]) Vgl. unten S. 182. — [2]) Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 37. — [3]) Hans Posse, Katalog der Gemälde des Kaiser-Friedrichs-Museums. Germanische Länder. Nr. 1207—1210. — [4]) Henry Thode, Die Nürnberger Malerschule, S. 24ff. — Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S 21. — [5]) Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 36f. — [6]) Redslob, Mitt. d. Germ. Nat.-Mus. 1907, S. 21. — Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 47. — [7]) Henri Thode, Die Nürnberger Malerschule, Taf. 5. — [8]) Zu vergleichen wäre auch die Reliefdarstellung der gleichen Szene im Tympanon des Nordportals der Sebalduskirche. — [9]) Richard Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens, Taf. VIII.

Ecke füllen,[1]) und die Gruppe der Madonna und Kind mit den Gnadenbildern zu Goldenkron und Hohenfurth[2]) — insbesondere auf der Wiederholung im Rudolfinum zu Prag —, auf denen die Jungfrau auch in ganz ähnlicher Art den kleinen Körper mit beiden Händen umfängt.

* * *

In loserem Zusammenhang mit der besprochenen Gruppe stehen zwei andere, ebenfalls noch im ersten Jahrhundertdrittel entstandene Werke, die auch durch die seltene und ungewöhnliche ikonographische Verbrämung bemerkenswert sind.

Das eine, ein Antependium mit dem Martyrium der heiligen Katharina, zu dessen Seiten je drei andere weibliche Märtyrerinnen mit eigenartigen, nur durch Hände symbolisierten Martyrien angeordnet sind (Taf. 262), gelangte kürzlich aus der Sammlung Clemens in München durch Schenkung an das Kölner Kunstgewerbe-Museum. Der Teppich trägt die Wappen der Nürnberger Familien Kreß (ein nach links gerichtetes Schwert auf Rot)[3]) und Waldstromer (zwei gekreuzte gelbe Gabeln auf Rot)[4]) und dürfte eine Stiftung des Konrad Kreß und seiner Gemahlin Walpurga Waldstromerin sein. Konrad Kreß zu Krafftshof und Mayach, innerer Rat zu Nürnberg, wurde 1418 Bürgermeister der Stadt und starb 1430. Er vermählte sich 1407 in zweiter Ehe mit Walpurga Waldstromerin, die 1433 starb. Für die Entstehungszeit des Teppichs ergeben diese genealogischen Notizen sichere Grenzdaten. Er muß zwischen 1407 und 1435 hergestellt worden sein. In diese Zeit weist sowohl das Kostüm der heiligen Katharina mit den hier unten aufspringenden Sackärmeln als auch die Art der Gewandmodellierung und Faltenbildung, bei der insbesondere die in regelmäßigen Faltenwellen herabhängenden Zipfel den auf andern Werken unserer Gruppe — man vergleiche den Geuder-Teppich (Taf. 257) und die Marienteppiche (Taf. 259/260 a, b, c) — beobachteten Faltengebilden ähnlich sind. Auch die laubumwundenen Stäbe kehren als Seitenabschluß wieder.

In der Faltenbehandlung und Gewandschattierung ähnelt der Märtyrerinnenteppich einem zweiten künstlerisch bedeutenderen und technisch feinern Bildteppich, den ich, obzwar er durch keine beweisbare Werkstattbeziehung mit dem erstern verknüpft ist, doch in diesen Zusammenhang einfügen möchte. Es ist ein in zwei Teile zerschnittenes Antependium, das im Jahre 1893 mit der Sammlung Sax in Wien versteigert wurde. Das Mittelstück gelangte in das Stieglitz-Museum in Petersburg (Taf. 263), der linke Seitenflügel in die Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 264). Auf dem ersteren erscheint — eine seltene ikonographische Darstellung — die heilige Dreifaltigkeit zwischen den knienden Gestalten des Johannes und der Madonna, die Christi Hände küssen, und zwischen zwei Engeln, die das Kreuz und die Marterwerkzeuge tragen. Auf dem letztern der in seinem Bettschemel kniende jugendliche Stifter mit seinem Wappen.[5])

Dieser Teppich, der durchaus eine Sonderstellung einnimmt und sich der bedingungslosen Einordnung in unsere Gruppe entzieht, bedeutet stilistisch den Übergang von den älteren Nürnberger Werken zu den Arbeiten der Jahrhundertmitte. Wenn auch zierlicher in den Proportionen, anmutiger in den Haltungsmotiven, feiner in der Durchbildung der Köpfe, Hände, Füße, steht er doch in der allgemeinen Typik wie in vielen Einzelheiten den besprochenen Werken nahe. Man vergleiche nur die Madonna mit den Madonnendarstellungen der Marienteppiche (Taf. 259/260 a, b, c), die Haare des Johannes und des rechts stehenden Engels mit den von weißen Linien durchzogenen Schneckenlocken mit den Haaren des Michael auf dem Teppich zu Maihingen (Taf. 258), man vergleiche schließlich im allgemeinen die Faltenbehandlung, die Verwendung der weißen Leinenfäden und anderes mehr. Die Stilverknüpfung mit späteren Nürnberger Arbeiten, wie zum Beispiel mit zwei Teppichen im Münchner Nationalmuseum (Taf. 279, 280), werde ich bei Besprechung der letzteren zu erweisen versuchen.

DIE WERKSTATT IM KATHARINENKLOSTER.

Eine der wenigen sicheren Nachrichten über die in Nürnberg betriebene Bildwirkerzeugung stammt aus dem Jahre 1458.[6]) Damals bestand, wie wir dieser Quelle entnehmen, im Katharinenkloster eine Werkstatt, die ihre Erzeugnisse verkaufte, also vermutlich einen Betrieb in größerem Umfang entfaltete.

[1]) Ibidem, Taf. XXXVIII. — [2]) Ibidem, Taf. XV. und L. — [3]) Siebmacher, I. Bd., 205. — [4]) Siebmacher, II. Bd., 155. — [5]) Das Wappen (ein gekrönter, gelber, gelöwter Leopard mit weißen Waffen auf blauem Feld, als Helmzier: der Leopard wachsend mit blauer Decke und Pfauenstutz) ist, wie mir Herzog Luitpold in Bayern freundlichst mitteilte, nach Kekule von Stradonitz das Stammwappen der Grafen von Schwarzburg. Es erscheint genau so auf dem Grabmal des deutschen Königs Günther von Schwarzburg (gest. 1349) zu Frankfurt a. M. — [6]) Vgl. oben S. 164.

Es erhebt sich nun die Frage: Besitzen wir einen Anhalt, um unter den erhaltenen Arbeiten der Nürnberger Schule solche aus der Werkstatt des Katharinenklosters festzustellen?

Im Germanischen Nationalmuseum und in den Kirchen St. Lorenz und St. Sebald werden Bildwirkereien verwahrt, die die Legende der heiligen Katharina zum Gegenstande haben. Die Mehrzahl zeigt in Stil und Technik deutliche Merkmale der Werkstattzusammengehörigkeit. Da einerseits die breit ausgesponnene Gegenständlichkeit, mit der die in eine Fülle von Einzelszenen zerlegte Legende entrollt wird, die genrehafte Ausschmückung des überlieferten Stoffes und die Liebe, mit der Kindheit und Jugend der Heiligen geschildert werden, auf die Verherrlichung einer von Wirkern und Bestellern bevorzugten und verehrten Lokalheiligen deutet und anderseits die Entstehungszeit der ziemlich handwerklich ausgeführten Arbeiten nahe der Jahrhundertmitte liegt, also sich dem Zeitpunkt unserer Quelle nähert, so steht der Lokalisierung der Wirkfragmente auf die Werkstatt des Katharinenklosters nichts im Wege.

Abb. 84. Tafelbild mit Vermählung der heiligen Katharina. Schweiz, Privatbesitz.

Es handelt sich um sechs Fragmente mit zusammen 22 Szenen. Drei in der Sebalduskirche, die zu zwei Rücklaken gehörten (Taf. 265, 266/267 a, b), zwei in der Lorenzkirche (Taf. 268—271), die wohl einst ein Ganzes gebildet haben, und ein Stück mit der Grablegung der Heiligen im Germanischen Nationalmuseum (Taf. 272). Schon ein flüchtiger Vergleich läßt die stilistische und technische Zusammengehörigkeit der sechs Stücke erkennen. Es genügt, die Methode der Bildkompositionen, die Architekturen und Pflanzen, die Gesichtstypen und Faltenformen, die Trachten und Schmuckmotive, die Wirkstruktur und das verwendete Material und endlich das Kolorit zu vergleichen, bei dem das Vorherrschen kräftiger blauer und roter Töne für den Farbeneindruck bestimmend ist, um die Werkstattgemeinsamkeit festzustellen. Die Vorzeichnungen scheinen von demselben Künstler entworfen; kleinere Differenzen in der Durchbildung weisen auf Verschiedenheit der wirkenden Hände. Das Inschriftband am obern Rand, das die Darstellungen mit Erläuterungen in Nürnberger Mundart begleitet, ist anscheinend bei drei Fragmenten (Taf. 266/267,272) verlorengegangen.

Verbindungsfäden mit den älteren Nürnberger Arbeiten sind auch hier vorhanden. Ja, die Katharinenteppiche scheinen sich mir als eine unmittelbare Fortbildung des Stils der Marienteppiche darzustellen (Taf. 259/260 a, b, c). Mit diesen haben die Gesichtstypen Verwandtschaft, die großen Augen, die Bildung der Bärte, die Schattierung der Falten, die Art des Pflanzenwuchses, der auf den Katharinenteppichen naturalistischer individualisiert und feiner durchgebildet ist.

Auch hier sind wie auf den Marienteppichen und ihren Stilverwandten, dem Geuder-Teppich (Taf. 257) und der Dreifaltigkeit in Maihingen (Taf. 258), die Augenbrauen mit den innern Augenwinkeln durch eine Bogenlinie verbunden, eine Eigentümlichkeit, die auf eine Lokaltradition der Wirkgewohnheiten schließen läßt. Endlich kehrt die Charakterisierung der Bäume, vereinzelt mit sichtbarer Wurzel (Taf. 268), und die blattumwundene Stabbordüre (Taf. 266, 267 b, 268, 270/271) wie auf den älteren Werken auch hier wieder.

Weist schon die vorgeschrittenere Landschaftsdarstellung, der größere Naturalismus des Beiwerks, die wachsende Erzählerfreude auf eine höhere Entwicklungsstufe, auf eine Entstehung nicht weit vor der Jahrhundertmitte, so gewinnen wir durch die Zeittrachten auch historische Anhaltspunkte für eine Datierung in die vierziger Jahre. Insbesondere das Frauenkostüm, wie es die heilige Katharina auf der Mehrzahl der Darstellungen trägt, mit den aus dem seitlich geschlitzten und verbrämten, hochgeschlossenen Obergewand hervortretenden Puffärmeln, eine Modeform, die auch im Männerkostüm Analogien findet, ist für diese Zeit charakteristisch. Als Zeugnis seines Vorkommens in jener Epoche in derselben Gegend sei auf die Planetendarstellungen aus dem Kalendarium zu Kassel verwiesen, einer Handschrift, die 1445 datiert ist und deren Zugehörigkeit zur Nürnberger Kunst ich an anderer Stelle darzutun versuchen will.

Als Beispiel für die gleichlaufende Entwicklung der Bildwirkerkunst und Malerei in Nürnberg sind die 1437 entstandenen Tafeln des Deokarus-Schreins in der Lorenzkirche anzuführen,[1]) die sich in Bildaufbau und Raum-

[1]) Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, Taf. VIII.

empfinden, in der Typik und Haltung der Figuren sowie in der Art ihrer Staffelung als Werke derselben Stilstufe erweisen. Auch auf ein Bildchen mit der Verlobung der heiligen Katharina in Schweizer Privatbesitz (Abb. 84) sei verwiesen,[1]) das mit der analogen Darstellung auf den Teppichen (Taf. 266/267 a) die größte Verwandtschaft zeigt.

Den Katharinenteppichen möchte ich mehrere andere Nürnberger Bildwirkereien anreihen, die in engerem oder in loserem Stilverband mit ihnen stehen.

An erster Stelle ein Fragment mit den Heiligen Heinrich, Kunigunde, Dorothea, Agnes und drei heiligen Dominikanern in der Lorenzkirche zu Nürnberg (Taf. 273). Die Identität des Stils und der Technik ist so augenfällig, daß an der Entstehung dieses Stückes in der Werkstatt der Katharinenteppiche kein Zweifel bestehen kann.

Derselben Werkstatt schreibe ich ferner einen nur wenig jüngeren Teppich zu, der, nach dem Entwurf eines bedeutenderen und vorgeschrittenen Künstlers hergestellt, den Höhepunkt des besprochenen Stiles bedeutet. Es ist einer der beiden Teppiche mit der Legende der heiligen Walpurga in der Öttingen-Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen (Taf. 274—276).

Der Donator, Bischof Johannes von Eych, ist an der Grabstätte der Heiligen links unten neben seinem Wappen kniend dargestellt. Da er in den Jahren 1445 bis 1464 Bischof in Eichstädt war,[2]) ist die Entstehungszeit des Teppichs in sichere historische Daten eingespannt. Der stilistische Befund spricht für die zweite Hälfte dieses Zeitraumes.

Nicht nur in Kolorit und Material stimmt der Walpurgateppich mit den Katharinenteppichen überein. Man vergleiche nur die Figur der Katharina mit jener der Königin von England auf dem Eichstädter Teppich, die Identität des oberhalb der Ärmel geschlitzten, weiß bordierten, schleppenden Obergewandes, die Ähnlichkeit der Faltenbildung, der von der Taille aufwärts strahlenförmig verlaufenden Faltenzüge oder die Flora hier und dort. Alle Pflanzengattungen stimmen überein: die Distelstauden, die sternförmigen Blüten, die halbkreisförmigen, weiß gesäumten, eng gezahnten Blätter, die in Büscheln beisammenstehen. Auch seltenere Blumen, wie die weiße Margaritenart, die neben dem Schiff auf dem Walpurgateppich rechts oben und rückwärts erscheint (Taf. 274—276), findet sich in ganz identischer Form auf den Katharinenteppichen, zum Beispiel auf der Darstellung des Martyriums der Heiligen neben dem Rad links (Taf. 269). Endlich sind auch hier wie auf den Katharinenteppichen die Blätter der Laubstabbordüren sowohl durch die Form wie durch eingefügte Früchte deutlich als Eichenblätter individualisiert.

Trotz dieser unbestreitbaren Übereinstimmungen, die durchaus auf eine Werkstattgemeinschaft deuten, repräsentiert der Walpurgateppich eine höhere Entwicklungsstufe. Hier verbindet sich mit den naturalistischen Bestrebungen eine neue, freiere Raumauffassung. Kühne perspektivische Verkürzungen, Einblicke in kräftig sich vertiefende Innenräume, in der Ferne verschwimmende Landschaftsveduten mit hinter Hügeln auftauchenden, scharf umrissenen Städtebildern sind Zeugnisse einer überraschenden Weiterentwicklung. Für die besonders vorgeschrittene Darstellung der anschließenden Räume auf der Begräbnisstätte der Heiligen sei als Analogon aus der Nürnberger Malerei auf das 1438 entstandene Imhof-Volkamer Epithaph in St. Sebald verwiesen, auf dem wir im Hintergrund der heiligen Nacht Joseph in einem sich vertiefenden Küchenraum hantieren sehen.[3])

* * *

Die Zugehörigkeit des Teppichs mit dem Jüngsten Gericht im Germanischen Nationalmuseum (Taf. 277) zu der Gruppe der Katharinenteppiche ist auf den ersten Blick weniger überzeugend. Hier wird das Auge durch den großen Qualitätsunterschied irregeführt. Es handelt sich um ein Werk, das durch die Ausdruckskraft seiner wuchtigen Komposition, durch die Feinheit seiner zeichnerischen Durchbildung, durch die hohe Qualität seiner technischen Struktur — das Werk ist auf Vorder- und Rückseite völlig gleich, so daß es jahrzehntelang mit der Rückseite als Schauseite ausgestellt war, ohne daß man es merkte — und durch seine dank dieses Irrtums in ganzer ursprünglicher Frische erhaltene Farbenleuchtkraft den Katharinenteppichen weit überlegen, zu den hervorragendsten Erzeugnissen der Nürnberger Bildwirkkunst überhaupt gehört.

Schon das für jene Zeit in Deutschland ungewöhnliche Hochformat — 2 Meter 47 Zentimeter hoch, 1 Meter 40 Zentimeter breit — läßt auf eine seltene Vertrautheit mit den technischen Hilfsmitteln schließen, auf die Verwendung größerer Stühle, ja vielleicht auf die ersten Einflußspuren frankoflämischer Wirkgepflogenheiten. Auf solche weist auch die hier zum erstenmal auf drei Seiten des Bildfeldes angebrachte Bordüre, die allerdings von der in der Nürnberger Wirkkunst gebräuchlichen Form des laubumwundenen Stabes nicht abweicht.

Ungeachtet seiner höheren künstlerischen Eigenart führen direkte Stilbeziehungen vom Jüngsten Gericht zu den Katharinenteppichen. Wir verfolgen sie am besten beim Vergleich mit der Grablegung der Heiligen auf dem

[1]) W. Wartmann, Tafelbilder des XV. und XVI. Jahrh., S. 4, Abb. 1. — [2]) Vgl. Eichstädts Kunst von F. X. Herb, F. Mader, J. Schlecht und and. München 1901. — Jul. Sax, Versuch einer Geschichte des Hochstifts und der Stadt Eichstädt. Nürnberg 1858, S. 152 ff. — [3]) Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 84 ff.

Fragment der Lorenzkirche (Taf. 272). Die Verwandtschaft der schwebenden Engel mit den die Marterwerkzeuge tragenden auf dem Jüngsten Gericht, die Ähnlichkeit ihres Gesichtsausdruckes, der Haare, Haltung, Gewänder, Flügel, der ganzen Silhouetten, ferner die plastische Bildung der Faltenzüge, die Zeichnung der Nasen, die großen Augäpfel, das Dominieren roter und blauer Töne im Kolorit bezeugen den Zusammenhang.

Der Teppich trägt die Wappen der Nürnberger Familien Volkamer (geteilt, oben rotes Rad auf Weiß, unten weiße Lilie auf Gelb)[1]) und Schürstab (zwei gekreuzte schwarze Fackeln auf Weiß).[2]) Das männliche Wappen ist immer zur linken Hand angebracht. Nun fanden im XV. Jahrhundert zwei Allianzen zwischen männlichen Mitgliedern der Familie Volkamer und weiblichen der Familie Schürstab statt. Gottlieb Volkamer (Rat 1454, Zinsmeister 1468), der 1475 starb, heiratete 1451 in zweiter Ehe Margarete Schürstabin.[3]) Und Berthold Volkamer (geboren 1397, Rat 1433, Bürgermeister 1444), der 1492 starb und in St. Sebald begraben liegt, vermählte sich 1429 in zweiter Ehe mit Barbara Schürstabin.[4])

Da ich nicht zu entscheiden wage, welches dieser Ehepaare als Stifter des Teppichs in Betracht kommt, ist eine Begrenzung seiner Entstehungszeit durch die Wappen nicht möglich. Der Stil und die Beziehungen zu andern Nürnberger Arbeiten befürworten jedoch die Datierung um die Mitte des XV. Jahrhunderts.[5])

Dem Jüngsten Gericht steht ein Fragment mit der Auferstehung Christi (Taf. 278) unmittelbar nahe, das aus der Sammlung Kuppelmayr in die Sammlung Forrer zu Straßburg gekommen ist. Erhalten ist nur die eindrucksvolle Gestalt des aus dem Sarkophag steigenden Heilands, ein unvollständiger Engel, Hand und Haare eines Jüngers. Aber auch diese Reste zeigen deutliche Zusammenhänge mit den eben besprochenen Arbeiten. Man vergleiche den Auferstandenen mit dem Heiland des Jüngsten Gerichts. Ähnlich ist die Bildung des Bartes oder der weit offenen Augen mit den großen Augäpfeln, ähnlich die Zeichnung der Nase, der Füße, der im Handgelenk scharf abgegrenzten Hände. Auch der Engel ist ein naher Stilverwandter seiner Genossen auf der Grablegung der heiligen Katharina (Taf. 272) und auf dem Jüngsten Gericht (Taf. 277).

Zwei andere Werke, die ich diesem Kreis einfügen möchte, befinden sich im Bayerischen Nationalmuseum zu München. Auf dem einen ist die Vermählung der heiligen Katharina (Taf. 279), auf dem andern Abendmahl und Fußwaschung (Taf. 280) dargestellt. Das erstgenannte Stück trägt links oben das Wappen der Pirkheimer (gelber Baum auf Rot),[6]) das zweite zur Rechten das Wappen der Pfinzig (gelb über schwarz quergeteilt).[7]) Trotz der Formatverschiedenheit steht ihre unmittelbare Zusammengehörigkeit außer Zweifel. Daß die Stifterwappen eine Allianz darstellen, ist freilich nicht zu erweisen.[8])

Die beiden Stücke hängen noch eng mit älteren Arbeiten zusammen. Dies lehrt am besten der Vergleich mit der Petersburger Dreifaltigkeit (Taf. 263). Der zweite Apostel zur Rechten Christi auf dem Abendmahl (Taf. 280) zeigt die größte Verwandtschaft mit dem Gottvater der Dreifaltigkeit. Und der Engel rechts wie der kniende Johannes auf dieser ähneln in Ausdruck und Typus den Johannesdarstellungen in München. Auch die Haar- und Bartbehandlung, die vielfach durch parallele, weiße Linien etwas Stilisiertes erhält, zeigt Analogien. Neben diese Zusammenhänge treten deutliche Beziehungen zu der Gruppe der Katharinenteppiche. Hier sind die Darstellungen der Heiligen selbst mit den zwei Frauengestalten des Münchner Teppichs zu vergleichen. Welche Ähnlichkeit in der ganzen Kopfform, in der Zeichnung der Augen und des Mundes, in der Art, wie die lang herabwallenden Haare, an den Schläfen das halbe Ohr freilassend, nach rückwärts gestrichen sind. Auch allgemeine Merkmale der ganzen Gruppe kehren wieder, wie die großen Augäpfel, die zeichnerische Behandlung der Haare und Bärte, die plastische Faltenmodellierung. Endlich bildet die charakteristische Nürnberger Blätterstabbordüre auch hier auf einem der Stücke (Taf. 279) die seitliche Begrenzung.

* * *

Nahe verwandt mit der Madonna des Münchner Teppichs ist eine Darstellung auf einem Behang, der die Chorwand der Dorfkirche zu Kalchreuth schmückt (Taf. 281 a). Hier erscheinen Madonna und Kind in der Glorie vor einem mit stilisierten Wolkenbändern und Sternen ausgefüllten und von Laubstabbordüren begrenzten Hintergrund. Das Kind stimmt in Kopftypus und Haltung fast völlig mit der Münchner Darstellung überein (Taf. 279). Die Madonna zeigt die für die Gruppe der Katharinenteppiche charakteristische Gesichtsform, Haartracht und Gewandmodellierung.

[1]) Siebmacher, I. Bd., 205. — [2]) Siebmacher, I. Bd., 206. — [3]) Vgl. Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. DXXX. Margarete Schürstab ging nach dem Tod ihres Mannes ins Kloster. — [4]) Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. DXXXII. — [5]) Eine auch im Stil ähnliche Komposition findet sich schon um 1400 in der Schloßkapelle der Kaiserpfalz zu Forchheim. Vgl. Fritz Burger, Herm. Schmitz und Ignaz Beth, Die Deutsche Malerei. Handbuch der Kunstwissenschaft, II. Bd., S. 278, Abb. 342. — [6]) Siebmacher, Bd. II, 158. — [7]) Siebmacher, Bd. I, 205. — [8]) Es käme gegebenenfalls nur die Ehe Friedrich Pirkheimers, der 1435 starb, mit Barbara Pfinzig in Frage. Vgl. Biedermann, Geschlechtsregister, CCCCIV.

Das blau und rot abschattierte, mit weißem Rand aus Leinenfäden versehene und mit gelben Sternen durchsetzte Wolkenband gehört in der Bildung, wie es hier erscheint, zum individuellen Formenbestand der Nürnberger Bildwirkkunst.

Wir finden dasselbe Wolkenband auf dem Teppich mit dem Jüngsten Gericht (Taf. 277) und auf den Bordüren des Ölbergteppichs (Taf. 243). Ja, es scheint in Nürnberg vielfach als alleiniger Schmuck für Wirkteppiche und Altartücher gedient zu haben. Dies bezeugt sowohl ein Fragment, das sich in der Stoffsammlung des Berliner Schloßmuseums befindet (Taf. 281 b), als auch die gemalte Darstellung eines als Wirkerei erkennbaren Wolkenteppichs, der auf dem bereits mehrfach erwähnten Bilderzyklus in der Bamberger Altertümersammlung[1]) in ganz derselben Form und Farbengebung als Bodenbelag vor dem Altar (Abb. 37), auf dem Hochaltarbild mit der Gregorsmesse in Heilsbronn als Buchpultdeckchen verwendet erscheint. Auch in Nürnberger Inventaren werden ähnliche Werke beschrieben. So heißt es im Inventar der Frauenkirche von 1442: „Item 2 gewürckte pulpat tucher mit gewulken mit der Imhoff schillt.“ Und an anderer Stelle: „Item ein Altartuch mit gewülken mit sant Barbara pilde mit ebner und Rieter schilde.“[2]) Das letztere Stück haben wir uns vermutlich als ein in der Komposition dem Teppich in Kalchreuth ähnliches Stück vorzustellen.

* * *

Einige Werke möchte ich, als dem beschriebenen Stilkreis nahestehend, aber nicht unmittelbar zu derselben Gruppe gehörend, hier einfügen.

So drei Fragmente mit weltlichen Darstellungen. Das erste im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, das höfische Geselligkeit im Freien vorführt (Taf. 282), hängt noch eng mit der Gruppe der Katharinenteppiche zusammen. Die Bildung der Bäume und die Art, wie sie, auf neutralem Grund nebeneinander gereiht, das Bildfeld im Hintergrund begrenzen, kehrt ganz ähnlich auf der Grablegung der Heiligen wieder (Taf. 272). Auch andere Eigentümlichkeiten, wie die lineare Faltenzeichnung, die weißen Kleiderbesätze, die Formen des Pflanzenwuchses, finden auf den Katharinenteppichen Analogien.

In loserer Beziehung zu den letzteren stehen zwei andere zusammengehörige, unvollständige Streifen im Bayerischen Nationalmuseum zu München. Auf dem einen erscheint neben Resten einer Hirschjagd die Jagd auf das Einhorn, das ein bärtiger Wildmann in den Schoß der Jungfrau treibt (Taf. 283 a), auf dem andern eine höfische Gesellschaft am Brunnen und beim Fischfang (Taf. 283 b).[3]) Der Jüngling, der rechts neben dem Brunnen ein Gefäß an den wasserspeienden Löwenkopf hält, kehrt ganz ähnlich auf dem ersterwähnten Fragment in Nürnberg wieder (Taf. 282). Die schlichte Faltenbehandlung, die Charakterisierung des Baumschlags, die Laubstabbordüre, die ganze Bildgestaltung und die Kostümformen bringen auch diese Werke in den Umkreis der besprochenen Gruppe. Die eingestreuten Genreszenen am unteren Rand scheinen auf den Einfluß oberrheinischer Wirkereien zu deuten.

Anzuschließen ist ferner ein Teppich mit zwei Bildern aus der Legende des heiligen Kreuzes in St. Sebald zu Nürnberg (Taf. 284). Von stilisiertem Rankengrund heben sich hier die figurenreichen, mit anschaulicher Lebendigkeit und Gruppenverteilung komponierten Szenen ab. Die Typen und die Faltengebung lassen Beziehungen zur Gruppe der Katharinenteppiche erkennen. Auch die Bodenbehandlung zeigt nahe Verwandtschaft. Abweichend ist dagegen die Hintergrundfüllung und die Form der höfischen, teilweise reich gemusterten Gewänder. In der künstlerischen Gesamtwirkung wie in der Durchbildung der Einzelheiten scheint mir dieses Werk weit mehr Ausdruck einer individuellen Künstlerpersönlichkeit als die handwerksmäßigen Erfindungen der Katharinenteppiche.

Das Stück trägt die Wappen der Nürnberger Geschlechter Rummel (zwei schwarze, gegenständige Hähne mit rotem Kamm auf Gelb)[4]) und Haller (gestürzte, schrägrechte, weiße Eckspitze mit schwarzer Füllung in Rot).[5]) Im XV. Jahrhundert fanden, soweit uns überliefert, drei Allianzen zwischen männlichen Mitgliedern der Familien Rummel und weiblichen der Familie Haller statt.[6])

Hans Rummel von Zant war in erster Ehe mit Gerhauß Hallerin verheiratet, die schon 1422 starb, während ihr Mann, der sich wieder verheiratete, bis 1434 lebte. Franz Rummel von Zant, Ritter, vermählte sich 1421 mit Agnes Hallerin und starb 1460. Und Leonhard Rummel heiratete 1438 Katharina Hallerin.

Stil, Komposition und Trachten weisen die Entstehung des Teppichs in die Jahre zwischen 1440 bis 1450, also in die Zeit der Katharinenteppiche. Dadurch scheidet die erste Allianz als zu früh aus. Welches der beiden bleibenden Paare Stifter unseres Teppichs war, ist vorläufig nicht zu bestimmen.[7])

[1]) Vgl. oben S. 76 und 167. — [2]) Vgl. Quellenanhang Nr. 47. — [3]) Das hier befindliche Wappen konnte leider nicht mit Sicherheit bestimmt werden. — [4]) Siebmacher, Bd. 1, 206. — [5]) Siebmacher, Bd. 1, 205. — [6]) Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. XCVI, XCVII, XCVIII a. — [7]) Von Agnes Hallerin berichtet Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. XCVI, daß sie als einziges Kind reicher Eltern ein großes Vermögen erbte. Vielleicht ist dies ein Hinweis darauf, daß sie als Stifterin in Betracht kommt.

Ein anderes Werk, das ich hier anreihen möchte, ist ein Rücklaken mit mehreren Darstellungen in der Lorenzkirche zu Nürnberg (Taf. 285). Im Mittelpunkt erscheint Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, links davon die Martyrien der Heiligen Stefanus und Laurenzius, rechts die Heiligen Heinrich, Kunigunde, Balderamus und Leonhard.[1]) Das Stück erweist sich beim Vergleich als deutliche Weiterbildung des Stils der Katharinenteppiche. Die untersetzten, plump bäuerischen Gestalten, die plastisch empfundenen Gewänder, die derben, rundlichen Typen mit den großen Augäpfeln, unförmigen Ohren und streifigen Haaren, die Bildung der Hände und Füße, all diese Einzelheiten kehren in ganz ähnlicher Form hier wieder. Nur in der Bedeutung und Individualisierung des Pflanzenwuchses, in der karikierten Weiterbildung der Henkertypen, in der fortschreitenden naturalistischen Tendenz geht dieses Werk über die besprochenen Arbeiten hinaus. So bildet es Etappe und Brücke zu den folgenden Gruppen, die den Höhepunkt der fränkischen Bildwirkkunst einleiten.

FORTBILDUNG DES STILS DER KATHARINENTEPPICHE.

In Stilzusammenhang mit den besprochenen Arbeiten, obschon kompositionell von ihnen völlig verschieden, ist eine kleine, ebenfalls um die Jahrhundertmitte entstandene Gruppe von Nürnberger Wirkstücken, die eine in Franken seltene Type von Bildwirkereien repräsentieren. Es handelt sich um Werke, die ähnlich den rheinischen Wirkereien auf gewirktem Stoffmustergrund einzelne oder mehrere Heiligengestalten tragen, die in ihrer flächenhaften Isoliertheit, in ihrer Losgelöstheit von der Umwelt dem Bildteppich ein Feld dekorativer und monumentaler Wirkungsmöglichkeiten eröffnen.

Ein Fragment dieser Art mit Christus als Schmerzensmann und vier heiligen Nothelfern, Blasius, Erasmus, Achatius und Georg, bewahrt das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (Taf. 286). Auf dunkelrotbraunem Granatapfelgrund sind die fünf Gestalten beziehungslos, rein repräsentativ nebeneinander gesetzt. In ihrer stilistischen Durchbildung schließen sie sich den Arbeiten des Katharinenklosters an. Man vergleiche zum Beispiel den heiligen Blasius mit dem heiligen Bischof zu äußerst links auf dem letztbesprochenen Rücklaken in St. Lorenz (Taf. 285). Man vergleiche die Handhaltung der Heiligen Blasius und Achatius mit dem übergroßen, ausgestreckten, etwas herabgebogenen Zeigefinger mit dem mehrfach wiederkehrenden, gleich schematischen Gestus auf dem erwähnten Stück und anderes mehr.

In ihrem psychischen und geistigen Ausdruck, in ihrer lässigen Haltung und dabei doch massiven Bildung, den sanftmütigen Gesichtern, den großen Augen finden diese Gestalten Analogien in der zeitgenössischen Nürnberger Tafelmalerei. Ich nenne das Hauptwerk aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, den Tucher-Altar in der Frauenkirche. Man vergleiche die Figuren des heiligen Augustin und des heiligen Veit,[2]) die als Ausdruck eines gleichgerichteten Stilwillens zu erkennen sind.

In denselben Kreis gehören zwei andere Wirkbilder im Germanischen Nationalmuseum, die aus der Heiligen-Geist-Kirche zu Nürnberg stammen. Auf dem einen ist Christus als Schmerzensmann (Taf. 287), auf dem andern die heilige Anna selbdritt (Taf. 288) auf rot gemustertem Granatapfelgrund dargestellt. Die nahe Verwandtschaft mit dem eben besprochenen Werk bezeugt der Vergleich der Christusgestalt hier und dort, die Ähnlichkeit seiner Haltung, Körperbildung, Gesichtszüge und Haarbehandlung.

Ein viertes Werk der gleichen Art befindet sich in fränkischem Privatbesitz. Hier sind auf ähnlichem Granatapfelstoffmuster die Heiligen Pankratius und Gotthardus dargestellt (Taf. 289a). Die Nürnberger Herkunft wird hier überdies durch die Wappen der Nürnberger Familien Haller[3]) und Prünsterer (weißer Zickzackbalken in schwarz und rot gespaltenem Schild)[4]) bestätigt.

Andreas Haller (gestorben 1447) vermählte sich in dritter Ehe 1426 mit Margarethe Prünsterin, die 1434 starb.[5]) Martin Haller (gestorben 1468) heiratete 1425 Barbara Prünsterin.[6]) Da der Stil und die Tracht des Werkes seine Entstehung kurz nach der Jahrhundertmitte wahrscheinlich machen, können mit Hinblick darauf, daß Margarethe Prünsterin schon 1434 starb und Andreas Haller schon 1435 eine vierte Ehe einging, die Stifter des Werkes nur Martin Haller und Barbara Prünsterin gewesen sein.

Schließlich sei in diesem Zusammenhang auch auf den in der Qualität geringeren Wirkstreifen im Bayerischen Nationalmuseum (Taf. 289b) verwiesen, der auf ähnlichem Granatapfelgrund Darstellungen des Christkinds, des

[1]) Die Lorenzkirche gehörte zur Diözese Bamberg, wodurch es sich erklärt, warum die Bamberger Patrone hier ein zweites Mal auf einem Teppich erscheinen. In der Tafelmalerei sei für dieselbe Darstellung auf das Ehenheim-Epitaph verwiesen. Vgl. Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 100. — [2]) Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, Taf. XIX und XXIV. — [3]) Siebmacher, Bd. 1, 205. — [4]) Siebmacher, Bd. 2, 158. — [5]) Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. XCVIII A. — [6]) Ibidem, Tab. CIII A.

kleinen Johannes, musizierender Engel, der heiligen Taube mit Spruchband und der Heiligen Ursula und Agnes trägt und wohl derselben Gruppe zuzuweisen ist.

* * *

Eine andere Gruppe von Arbeiten, in denen ebenfalls die Fortbildung des Stils der Katharinenteppiche zu erkennen ist, führt uns schon weiter in die Entwicklung des dritten Jahrhundertviertels hinein.

Das früheste Stück dieser Gruppe ist ein Rücklaken mit der Geschichte Josefs in der Öttingen-Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen (Taf. 290). In kontinuierender Darstellung, in primitiven, figurenreichen, gedrängten Kompositionen, die in enge Vordergrundschichten gebannt sind, wird die Erzählung vorgeführt. Nur die Versuche naturalistischer Landschaft, die Zeittrachten und die Zusammenhänge mit zeitlich gesicherten Werken verweisen den Josefsteppich in den Beginn des dritten Jahrhundertviertels.

Am linken Rande ist der typische Nürnberger Laubstab erhalten mit Eichenblättern und Früchten. In seiner Mitte erscheinen Reste von zwei Wappen, deren oberes sich als das Wappen der Nürnberger Familie Schopper von Schoppershof (drei schwarze Kettenglieder auf weißem Balken in Rot) feststellen ließ.[1]) Die Bilder sind von erklärenden Beischriften in fränkischer Mundart begleitet wie auf den Katharinenteppichen. Und wie auf diesen und ihren Stilverwandten ist die Flora des Bodens differenziert. Es sind dieselben Formen von Distelstauden, Blätterbüscheln und Blüten dargestellt, derselbe reiche, von weißen Lichtern belebte Pflanzenwuchs, dieselben kreisförmigen, gezahnten und ungezahnten, dieselben gegenständigen und lanzettförmigen Blätter, dieselben Winden und Sternblumen. Auch die plumpen und untersetzten Gestalten mit den großen Köpfen, die schematischen Redegesten, die primitive Staffelung der Figuren kehrt hier wieder. Man vergleiche nur die Komposition des Mahles hier (Taf. 290) mit dem Abendmahl auf dem Teppich in München (Taf. 280). Auf beiden sind aus einem unklaren und rückständigen Verdeutlichungsbedürfnis des Entwerfers die dem Beschauer den Rücken kehrenden Figuren in unnatürlicher Weise ins Profil oder Dreiviertelprofil gedreht.

Mit dem Josefsteppich ist ein etwas später entstandenes Antependium mit Verkündigung, Heimsuchung und Anbetung des Kindes, das ebenfalls in Maihingen verwahrt wird (Taf. 291/292), in Beziehung zu setzen. Hier ist der Pflanzenwuchs zu vergleichen, die Bäume mit ihren welligen Stämmen und großen Blättern, die Kennzeichnung der Hügellandschaft, der Herden, des Hundes, der Ausdruck der Köpfe, die Zeichnung der Gesichter und Hände, die Bildung der Haare und das Kolorit.

Das Antependium trägt die Wappen der Nürnberger Familien Behaim (rechter roter Schrägfluß in weiß und rot gespaltenem Schild)[2]) und Schopper[3]) und ist ohne Zweifel eine Stiftung Martin I. Behaims, der von 1437 bis 1474 lebte und mit Agnes Schopperin vermählt war.[4]) Der Teppich dürfte somit frühestens nach 1460, vermutlich vor 1474 entstanden sein. Für seine genauere Datierung gewinnen wir durch das bereits mehrfach erwähnte Inventar der Frauenkirche einen Anhalt.

Ich habe früher versucht, die Marienteppiche in Maihingen, Stiftungen der Berthold Deichslerin, mit einer Notiz des in Rede stehenden Inventars zu identifizieren.[5]) Nun scheint sich mir eine spätere Eintragung desselben Verzeichnisses auf den eben besprochenen Teppich, der sich durch den dargestellten Stoff als Stiftung für die Marien- oder Frauenkirche ebenfalls geeignet erweist, zu beziehen. Die Eintragung lautet: „Item Mertein beheim hat geben dem Gotzhaus ein gewurckts altartuch mit peheim und schopper schillten, die sammatleisten mit gefrens zalt die kirchen. 1465.“[6])

Auch dieses Werk steht in engem Konnex mit der Nürnberger Tafelmalerei. Ich möchte das wohl beträchtlich früher entstandene, aber dennoch im Stil sehr ähnliche Epitaph der Walpurg Prünsterin im Germanischen Nationalmuseum, das sich früher ebenfalls in der Frauenkirche befand, zum Vergleiche heranziehen (Abb. 85). Insbesondere der Typus der Madonna zeigt hier die größte Verwandtschaft.

* * *

Eine spätere Entwicklungsstufe derselben Gruppe vertritt ein Antependium, das aus Nürnberg stammt, sich aber gegenwärtig in englischem Privatbesitz befindet (Taf. 293). Dargestellt ist in breitem Mittelfeld die Anbetung der Könige, in den schmalen Seitenfeldern die Heiligen Erasmus und Dorothea. Am untern Rand der Darstellung —

[1]) Das zweite Wappen, ein steigender schwarzer Panther (oder Drache?) auf Weiß, ist ein Teil des Wappens der Nürnberger Familie Muffel. Eine Allianz konnte ich jedoch nicht feststellen. — [2]) Siebmacher, I. Bd., 206. — [3]) Siebmacher, II. Bd., 157. — [4]) Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. V. — [5]) Vgl. oben, S. 174. — [6]) Vgl. Quellenanhang Nr. 47.

auch dies eine Annexion aus der Tafelmalerei — erscheint betend, von Wappen begleitet, die vielgliedrige Familie des Stifters Erasmus Schürstab,[1]) der zu Füßen seines Namenspatrons kniet und seine beiden Gemahlinnen Dorothea Hallerin[2]) — auch sie zu Füßen der heiligen Dorothea — und Ursula Pfinzig,[3]) dazwischen die Schar der Kinder, sieben Söhne und sieben Töchter.

Da Dorothea Haller 1471 aus dem Leben schied,[4]) die neue Ehe also kaum vor 1472 geschlossen worden sein dürfte, Erasmus Schürstab aber schon 1474 und seine zweite Gemahlin Ursula Pfinzig 1480 gestorben waren,[5]) ergibt sich für die Herstellung des Teppichs der kurze Zeitraum von 1472 bis 1480.

Trotz dieser späteren Entstehung ist der Stilzusammenhang mit den älteren Teppichen in Maihingen unverkennbar. Der Kopf des jugendlichen Königs zum Beispiel erscheint in Ausdruck und Zeichnung, in der wellig begrenzten, lockigen Haarkontur den Köpfen des Josefsteppichs (Taf. 290) oder dem Verkündigungsengel des Antependiums (Taf. 291/292) durchaus verwandt. Aber auch der Typus der Madonna, die Pflanzen des Bodens, die Bildung der Bäume bestätigen die Beziehungen.

* * *

Zum Schlusse seien der besprochenen Gruppe zwei Textilgemälde angefügt, die wohl im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden, viel roher und rückständiger in der Zeichnung und Detaildurchbildung sind als die Stücke in Maihingen und England. Es sind zwei nahezu quadratische, ganz bildmäßig komponierte Werke mit Darstellungen der Kreuzigung und Grablegung, die als Eigentum der geistlichen Sodalität in der Jakobskirche zu Bamberg verwahrt werden (Taf. 294 a, b).

Abb. 85. Epitaph der Walpurg Prünsterin. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Trotz der archaischen Faltenbildung, insbesondere am Gewand des Johannes auf der Kreuzigung, trotz starker Verzeichnung der Gliedmaßen — man beachte die Beine des Heilands am Kreuz — weist die vorgeschrittene Komposition der Grablegung, der Ausdruck der Köpfe, der Versuch einer Durchbildung der Muskulatur am Körper Christi auf die Entstehung im dritten Jahrhundertviertel.

Zur Überprüfung der Stilbeziehungen zu den vorangehenden Teppichen genügt es, die Typen der Köpfe — zum Beispiel den Kopf des Johannes mit dem jugendlichen König der Anbetung (Taf. 293) —, die Zeichnung der Gesichtszüge, die Behandlung der Haare, die kammartige Schattierung des Himmels, Pflanzenwuchs und Hügellandschaft zu vergleichen. Auch das verwendete Material wie die rot-blaue Farbendominante stimmen überein.

Ob auch diese zwei schwächeren Arbeiten im Hauptzentrum der fränkischen Wirkkunst, als das wir Nürnberg kennengelernt haben, entstanden sind, wage ich ohne historischen Beleg nicht zu entscheiden. Ihre geringere

[1]) Siebmacher, I. Bd., 206. — [2]) Siebmacher, I. Bd., 205. — [3]) Siebmacher, I. Bd., 205. — [4]) Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. CIV. — [5]) Biedermann, Tab. CCCC. A.

zeichnerische Qualität, die eine geringere Vertrautheit mit der Technik erkennen läßt, sowie der Umstand, daß die Stücke in Bamberg zutage kamen, legt die Vermutung nahe, daß sie vielleicht in Bamberg selbst entstanden sind, in einem Bamberger Kloster, dem die Kenntnis der Technik wie die stilistischen Einflüsse durch Nürnberger Konventualinnen vermittelt worden sein können.

DIE TUCHER-TEPPICHE UND IHRE STILVERWANDTEN.

Einen ganz andern künstlerischen Charakter zeigt eine Reihe von Bildwirkereien, die ich um die zwei Rücklaken mit der Geschichte des verlorenen Sohnes in der Sebalduskirche zu Nürnberg (Taf. 295/296 a, b) gruppieren möchte. Beide Streifen sind unvollständig. Auf jedem sind vier durch schlanke gotische Säulchen getrennte Szenen des Gleichnisses dargestellt, auf dem ersten vermehrt um die Gestalt der Wappenhalterin mit den Stifterwappen. Eine Szene, die zwischen den beiden Streifen fehlt, auf der der Vater den Sohn empfängt und ihm Gewand und Ring durch den Diener überbringen läßt,[1]) ist auf einem Fragment im Nationalmuseum zu München erhalten (Taf. 295/296 c).

Gegenüber den besprochenen Gruppen erscheint hier eine Verarmung an kompositionellen Requisiten, an Figuren, Landschafts- und Architekturdarstellungen, eine Bereicherung an naturalistischen Beobachtungen und genrehaften Elementen. Vereinzelte Bäume, zarte Sträucher und Gräser begrenzen auf allen Darstellungen das Bildfeld im Hintergrund. Alle Szenen spielen sich auf einer schmalen, mit Blumenstauden bewachsenen Vordergrundbühne ab. Aber die Vorgänge werden nicht mehr wie auf mehreren Katharinenteppichen oder dem Josefsteppich durch ein unbewegtes Figurengedränge kompositionell verunklärt; die wenigen Gestalten sind, wenn auch ohne dramatische Konzentration, so doch in ganz übersichtlicher Anordnung nebeneinander gesetzt. Die Figuren selbst sind schlanker und zierlicher geworden. Nur die großen, für die zarten Körper allzu schweren Köpfe erscheinen hier wieder. Ein deutlicher Vorstoß naturalistischer Tendenzen ist zu beobachten. Im Faltenfluß der Gewänder, der sich organischer der Körperform anschmiegt, in den viel weniger schematischen, mehr der Wirklichkeit abgelauschten Bewegungen, in der natürlicheren Haltung, in der lebenswahreren Charakterisierung der Tiere; man beachte Enten und Schweine auf dem vierten Bild des ersten Streifens (Taf. 295/296 a). Auch zeigt zum Beispiel die Szene der Zimmerleute (Taf. 295/296 b) eine unverkennbare Freude an genremäßigen Zügen.

Für die Datierung bietet die Heraldik sichere Grenzdaten. Auf jedem der Streifen sind die Wappen der angesehenen und reichbegüterten Nürnberger Familien Tucher (drei linke Schrägbalken schwarz in Weiß über einem schwarzen Mohrenkopf in Gelb)[2]) und Stromer (an den Ecken eines weißen Dreiecks drei weiße Lilien auf Rot)[3]) angebracht. Als Stifter kommt nur Anton I. Tucher in Betracht, der 1412 geboren, als Mitglied des Rats, Bürgermeister und Losungsherr in Nürnberg eine große Rolle spielte und 1476 starb. Im Jahre 1446 vermählte er sich mit Barbara Stromerin von Reichenbach, die bis 1484 lebte.[4]) Die Entstehungszeit unseres Teppichs fällt somit zwischen 1446 bis 1484. Doch scheint mir Stil und historische Wahrscheinlichkeit die Datierung um 1470 zu befürworten.

Ein anderer von Anton Tucher und seiner Gattin gestifteter Teppichstreifen mit zwei Szenen der Bestattung der heiligen Katharina wird in der Sebalduskirche zu Nürnberg verwahrt (Taf. 297). Auch dieses Stück trägt die Wappen der Stifter.

Obzwar die Kompositionen noch völlig von den älteren Darstellungen derselben Szene abhängig sind — man vergleiche Tafel 270/271 und Tafel 272 —, eine Erscheinung, die bei der Zähigkeit lokaler Tradition in Kompositionsfragen nichts Verwunderliches hat, ist an der Entstehung des Werkes zur Zeit der vorerwähnten Teppiche und an ihrer stilistischen Zusammengehörigkeit mit diesen kaum zu zweifeln. Die Ähnlichkeit der Typen, der Gesichtszeichnung, der eigentümlichen Haarbehandlung bezeugt die Beziehungen ebenso wie die Bildung des Pflanzenwuchses. Während die vorgeschrittene Lichtführung und der Kopftypus der heiligen Katharina, der schon den Einfluß der Werke Wolgemuts verrät, für die Entstehung zu Ende des dritten Jahrhundertviertels sprechen. Endlich weist die dekorative Stilisierung des Gewandmusters der heiligen Katharina auf den Zusammenhang mit der folgenden Gruppe von Bildwirkereien, die einen auf stärkere dekorative Wirkung ausgehenden, in Nürnberg seltenen Typus des Bildteppichs vertritt.

* * *

[1]) Lucas 15. 22. „Aber der Vater sprach zu seinen Knechten: Bringt das beste Kleid hervor und tut es ihm an, und gebt ihm seinen Fingerreif an seine Hand . . .“ — [2]) Siebmacher, I. Bd., 205. — [3]) Siebmacher, I. Bd., 205. — [4]) Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. CCCCXCVIII.

Ein singuläres Stück dieses Kunstkreises ist ein Antependium in fränkischem Privatbesitz, das Christus als Schmerzensmann zwischen den beiden Johannes darstellt (Taf. 298). Ungeachtet der primitiven Komposition und der rückständigen Bodenbehandlung scheint mir mit Hinblick auf die Haarbildung des Evangelisten, die der der Engel auf dem Tucherschen Katharinenteppich ähnelt, mit Hinblick auf die hohen Blumenstauden im Hintergrund, auf die Typen und Gesichtszeichnung, die auf den Tucher-Teppichen in St. Sebald Analogien finden, die zeitliche und stilgeschichtliche Einordnung an dieser Stelle gerechtfertigt.

* * *

In der Zeichnung und in der Durchbildung der Einzelheiten von sehr geringer Qualität, jedoch von starker dekorativer Wirkung ist ein Antependium mit Verkündigung, Heimsuchung und Anbetung des Kindes in der Sebalduskirche zu Nürnberg (Taf. 299). Diese Wirkung wird sowohl durch die satte Klarheit der kräftigen, scharf abgesetzten Farbtöne hervorgerufen als auch durch eine Neigung zu ornamentaler Stilisierung und flächigem Ausdrucksbestreben, das in der Musterung der Gewänder — man vergleiche auch das Gewand der heiligen Katharina auf dem Tucher-Teppich (Taf. 297) —, in der Gestaltung der Landschaft, der Hügel, der Bäume, der strohgedeckten Hütte zutage tritt. Der mit Früchten besetzte Eichenlaubstab kehrt hier als seitliche Begrenzung wieder.

Stifter des Werkes war nach den eingewirkten Allianzwappen der Haller, Pfinzig und Schürstab Alexius Haller, ein zu hohen Ehren gelangtes Mitglied seiner Familie.[1]) Er war in erster Ehe von 1455 bis 1459 mit Anna Pfinzig, in zweiter Ehe, die 1461 geschlossen wurde, mit Martha Schürstabin vermählt. Da er selbst 1501 in Wien starb, fällt die Entstehung des Teppichs ungefähr in das letzte Drittel des XV. Jahrhunderts, eine Datierung, der auch der Stil in keiner Weise widerspricht.

Mit dieser Arbeit möchte ich einen andern künstlerisch bedeutenderen Wirkteppich in Beziehung setzen, der zwei Szenen aus der Legende des heiligen Kreuzes darstellt und sich in der Sammlung der Mrs. Chauncey-Blair in Chicago befindet (Taf. 300). Das Stück läßt sowohl in den Typen wie in der Gewandbehandlung und in der Art der ornamentalen Stilisierung — man vergleiche die aus Rhomben zusammengesetzten Bäume hier und dort — Übereinstimmungen mit dem vorerwähnten erkennen. Daneben zeigt aber die Landschaftsdarstellung und Raumauffassung einen deutlichen Fortschritt. Wohl mutet die zwischen zwei Hügelkulissen eingezwängte Stadt im Hintergrund ganz bilderbogenhaft an und die Blumen und Berge zeigen eine recht primitive Form, aber die Gesamtkomposition, insbesondere der Reiterzug, der hinter dem Hügel hervorkommt, weisen auf die Rezeption einer neuen Bewegung im Stilkreis der Nürnberger Kunst. Es sind die Spuren jenes westlichen Einflusses, durch den die Vorläufer Dürers, Wolgemut und Pleydenwurff, die künstlerische Produktion ihrer Heimat in neue Bahnen lenkten. Aber nicht nur die Landschaft, die ganze Komposition des Kreuzwunders scheint mir Einflüsse aus dieser Richtung empfangen zu haben. Es genügt, zu dieser Feststellung das Altarbild Wolgemuts in der Lorenzkirche zu vergleichen, das denselben Gegenstand darstellt.[2]) Sehen wir von der Verrohung und Verhärtung aller Formen in der noch unvollkommen beherrschten textilen Technik ab, so erkennen wir alle Kompositionselemente im Werke Wolgemuts vorgebildet. Ähnlich ist Haltung und Ausdruck des zum Leben Erweckten, ähnlich die Figurengruppe neben dem Kreuz, ähnlich der Holzfäller und der Mann neben ihm, zwei Figuren, die auf dem Bild Wolgemuts im Gegensinn angeordnet erscheinen.

* * *

Diese Einflüsse Wolgemuts sind auch auf einem andern Teppichstreifen zu beobachten, der in fränkischem Privatbesitz verwahrt wird und den Abschied der Apostel darstellt (Taf. 301).

Wie sehr Wolgemuts berühmte Komposition des Apostelabschieds[3]) nicht nur auf die Kunst seiner Heimat, sondern auch auf die Kunst der angrenzenden Landschaften gewirkt hat, habe ich seinerzeit an anderer Stelle nachzuweisen versucht.[4])

Nun ist freilich der wohlabgewogene und künstlerisch durchdachte Zusammenschluß der Szenen bei Wolgemut auf dem in Rede stehenden Teppich zu einem symmetrisch-monotonen Nebeneinander zerzogen. Aber gerade wegen der Rückständigkeit des textilen Bildes können wir uns den Reichtum an Gewand- und Standmotiven bei den einzelnen Figuren kaum anders als durch den Einfluß eines bedeutenderen Werkes erklären. Der zu äußerst links stehende, aus der Flasche trinkende Apostel ist ebenso eine Reminiszenz an den Petrus des Wolgemut-Altars wie

[1]) Vgl. Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. CI, CCCXCVII. — [2]) Erich Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrh., Straßburg 1912. St. z. d. Kg., Heft 157. — [3]) Das Bild, das früher in Schleißheim war, befindet sich nun wieder in der alten Pinakothek zu München. — [4]) Betty Kurth, Der Einfluß der Wolgemut-Werkstatt in Österreich und dem angrenzenden Südostdeutschland. Kunsthistorisches Jahrbuch der Zentralkommission, 1916, S. 79.

der zu äußerst rechts sich im Fortschreiten Zurückwendende, der übrigens in ganz ähnlicher Haltung noch ein zweites Mal auf dem Teppich vorkommt, eine Erinnerung an die Figur des Jakobus.

Die Beziehungen zu Wolgemut und die wenn auch losen Zusammenhänge mit der Kreuzlegende — man vergleiche Typen und Architekturen — scheinen die Entstehung des Stückes in eine viel spätere Zeit zu verweisen, als durch die rückständige Behandlung der Köpfe, Haare, des Bodens und der Bäume vorgeschlagen wird. Ich möchte am ehesten eine Datierung in die Jahre 1470—1480 befürworten.

* * *

Mit allem Vorbehalt sei schließlich ein Wirkstreifen mit Verkündigung, Dreifaltigkeit und Heimsuchung (Taf. 302), der sich im Schloß zu Wallerstein befindet, in diesen Kreis aufgenommen. Auch hier ist die Zeichnung auf Kosten dekorativer Wirkungsabsichten vernachlässigt. Obwohl das Stück durch Zersetzung des roten Farbtons arg verunstaltet erscheint, schließt sich der ganz ornamental wirkende Blumenhintergrund mit den reichgemusterten Gewändern zu einem farbenleuchtenden stofflichen Eindruck zusammen.

Für die fränkische Herkunft dieses Werkes vermag ich außer dem sekundären Argument seines gegenwärtigen Aufbewahrungsortes nur Zusammenhänge mit andern Nürnberger Arbeiten anzuführen. Man vergleiche zum Beispiel den Madonnentypus mit der Madonna der Heimsuchung auf dem von Alexius Haller gestifteten Antependium in St. Sebald (Taf. 299) oder die Form der Distelzweige und Sternblumen, die die für Nürnberg charakteristische Form tragen.

WACHSENDE EINFLÜSSE DER PLEYDENWURFF- UND WOLGEMUT-WERKSTATT UND DER HÖHEPUNKT DER FRÄNKISCHEN BILDWIRKERKUNST.

Die Blütezeit der Nürnberger Wirkerkunst fällt in den Ausgang des XV. Jahrhunderts. Die stilbestimmenden Faktoren für die Entwicklung in dieser Periode glaube ich im wesentlichen in zwei Tatsachen zu erblicken. Erstens in dem steigenden Einfluß der unter niederländischem Vorbild geschulten, bedeutendsten Nürnberger Künstler, insbesondere Pleydenwurffs und Wolgemuts, auf die Produktion und zweitens in dem Eindringen der Kenntnis niederländischer Technik, die, wie schon ausgeführt, durch niederländische Wanderwirker und niederländische Erzeugnisse nach Nürnberg verpflanzt wurde.

Zwei größere Wandteppiche mit Darstellungen der Kreuzigung lassen diesen Entwicklungsaufschwung an ihrer künstlerischen Abfolge deutlich erkennen. Das ältere der beiden Stücke befindet sich in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 303).

In der technischen Durchbildung läßt das ungewöhnliche Format, das wir bisher nur einmal in der Nürnberger Wirkkunst fanden,[1]) die Vertrautheit mit niederländischen Wirkgepflogenheiten vermuten. Die Darstellung selbst, das Kolorit, für das die dominierende Abwechslung roter und blauer Töne bezeichnend ist, die Typen, die Art des Pflanzenwuchses mit den charakteristischen Disteln, Sternblumen, Winden und ihrer weißgerandeten, enggezahnten Blätterfülle, wie auch der das ganze Bildfeld umrahmende Laubstab, all diese Einzelheiten verknüpfen dieses Werk auf das unmittelbarste mit den älteren Nürnberger Teppichgruppen.

Trotzdem muß die Kenntnis der Werke Hans Pleydenwurffs vorausgesetzt werden. Denn auf seine Kreuzigungskompositionen ist das Schema des Aufbaus, der Typus Christi mit den um die Nägel geballten Händen, die Haltungsmotive einzelner Figuren, wie der zusammenbrechenden Madonna, der das Kreuz umfassenden Magdalena und anderes mehr zurückzuführen. Auch der Begleiter des Hauptmanns zu äußerst rechts, der den Arm in die Seite stemmt, dessen Rücken im Dreiviertelprofil, dessen Kopf im Profil gesehen wird, geht auf eine Figur der Münchner Kreuzigung Pleydenwurffs zurück,[2]) auf den gepanzerten Fußgänger, der dort an derselben Stelle des Bildes steht und, wie Abraham nachgewiesen hat,[3]) dem Sibyllenflügel an Rogers Blandelin-Altar entlehnt ist.

Fügen wir zu diesen Beziehungsetzungen noch den Hinweis auf die noch ganz archaische Komposition mit der hohen Staffelung der Figuren und dem Tapetenhintergrund, so ergibt sich für die Datierung auch dieses Werkes noch das Ende des dritten Jahrhundertviertels.

Welch ungeheure Wandlung die Übernahme technischer Errungenschaften aus den Niederlanden in der fränkischen Teppichproduktion hervorgerufen hat, lehrt besser als alle Worte der Vergleich des besprochenen Werkes mit dem Kreuzigungsteppich in der Universitätssammlung zu Würzburg (Taf. 304). Hier tritt uns etwas völlig Neues entgegen: der Wandteppich als Konkurrent des Tafelbildes. Die ungegliederte, in eine einzige Raumschicht gepreßte Figurenmasse, die auf dem Teppich in St. Gallen den Kreuzesstamm umgibt, erscheint hier auf eine geringere Zahl kräftig individualisierter, plastisch durchgebildeter und kompositionell geordneter Figuren reduziert. Der

[1]) Vgl. S. 178, Taf. 277. — [2]) Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Abb. 82. — [3]) E. Abraham, Nürnberger Malerei etc., S. 30.

Hintergrund ist keine Tapete mehr. Er wird durch eine sich reizvoll vom tief ultramarinblauen Himmel abhebende Landschaft abgeschlossen, die eine zwischen zwei baumbestandenen Hügelkulissen auftauchende Stadt zeigt. Aber nicht nur im Gesamtaufbau, auch in allen Einzelheiten tritt der neue Teppichstil zutage. In der Klarheit der zeichnerischen Form, in der Geschlossenheit des Umrisses, in der neuen Stofflichkeit der Gewänder und in dem herben Ernst und dem durchgeistigten Empfindungsausdruck der Köpfe. Fortschritte naturalistischer Richtung zeigt die Bildung der Pflanzen, die ersten Versuche der Luftperspektive, die verschwimmende Ferne.

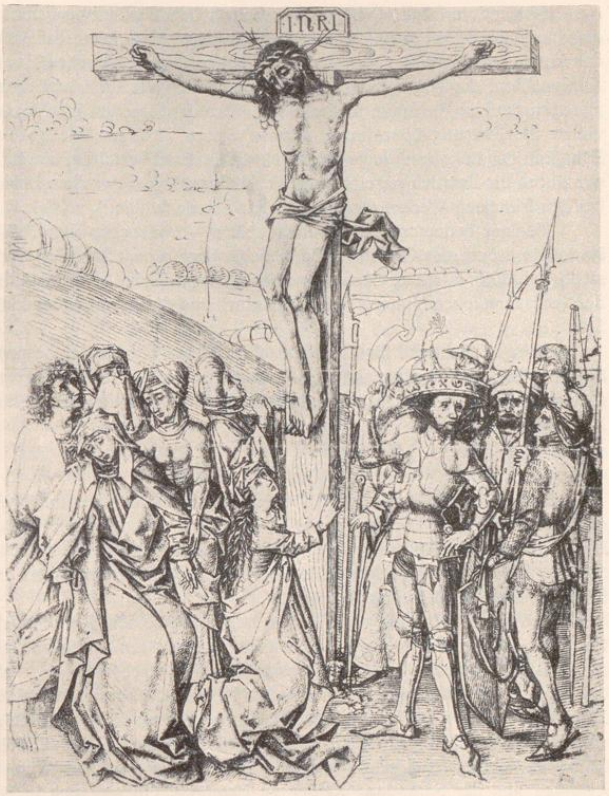

Abb. 86. Pleydenwurff, Zeichnung mit Kreuzigung. Budapest, Kupferstichkabinett.

Die Erinnerungen an Pleydenwurffs Werk, die wir bei den vorangehenden Arbeiten feststellen konnten, erscheinen hier ganz zu seiner ureigenen Erfindung verdichtet. Insbesondere scheint mir eine Pleydenwurff oder jedenfalls seiner Werkstatt zuzuschreibende Zeichnung im Kupferstichkabinett zu Budapest (Abb. 86) Ähnlichkeit mit dem textilen Bilde zu haben. Obzwar die Figurengruppen auf dem letzteren stärker übereinander gestaffelt sind, zeigt die Gesamtkomposition doch Verwandtschaft. Man vergleiche die zusammenbrechende Madonna, ihren Gesichtstypus, die Haltung des rechten Arms, die Faltenbauschung des Gewandes oder den hagern Fanatiker, als der der Begleiter des Hauptmanns charakterisiert ist, seine strengen Gesichtszüge, sein Standmotiv. Auf beiden Darstellungen trägt der Hauptmann einen Hut mit breitem Rand, auf dem kufische Buchstaben eingezeichnet sind. Neben diese Übereinstimmungen mit Pleydenwurff treten auch Beziehungen zum Werk Wolgemuts. So scheint mir zum Beispiel der Christus-Typus weit mehr im Sinne Wolgemuts gebildet, sowohl in der Kopf- wie in der Körperform; man vergleiche nur den Christus auf der Kreuzigung des Hofer-Altars in der Münchner Pinakothek.[1])

Aus dieser Doppelbeziehung läßt sich nur folgern, daß vermutlich der Entwurf des Teppichs aus der gemeinsamen Werkstatt der beiden Künstler hervorgegangen ist.

Seine vortreffliche Übertragung in die textile Materie, das große Format, die Durchbildung der Gesichter, die Modellierung der Gewänder mit „hachures" und starken Farbkontrasten, all dies weist deutlich auf die genaue Kenntnis niederländischer Technik, ja legt die Vermutung nahe, daß ein niederländischer Wirker mit am Werke war.

Die am untern Rand eingewirkten Wappen sind die der Familien von Wath (ein steigender schwarzer Greif auf Weiß)[2]) und Pirkheimer (ein Baum auf gelb-rot geteiltem Schild).[3]) Die Genealogie gibt Aufschluß über die Stifterallianz. Nach einer Notiz im Haller-Buch[4]) war Peter von Wath mit der Tochter des 1451 verstorbenen Lorenz Pirkheimer vermählt. Eine genauere Datierung der Eheschließung ist der Quelle nicht zu entnehmen.[5])

* * *

[1]) Vgl. Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Abb. 84. — [2]) Siebmacher, II. Bd., 160. — [3]) Siebmacher, II. Bd., 158. — [4]) Das sogenannte „Haller-Buch", eine Genealogie der Nürnberger patriziatischen und ehrbaren Geschlechter im Kreisarchiv zu Nürnberg, wurde für den reichsstädtischen Rat von Konrad Haller in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angefertigt. — [5]) Der Sohn des Paares Paulus von Wath war nach Gams, Series episcoporum S. 309, von 1503—1505 Bischof zu Samland. Für die Mitteilung obiger Daten bin ich Herrn Archivrat Ulman in Nürnberg zu besonderem Danke verpflichtet.

Eine andere fränkische, ganz von heimischen Wirkern ausgeführte Arbeit des letzten Jahrhundertviertels, die die durch das Medium der Nürnberger Künstler vermittelten Stileinflüsse besonders deutlich zur Schau trägt, ist das Antependium mit der Beweinung Christi im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 305). Die wohlabgewogene Komposition, der Naturalismus der zarten, ähnlich wie auf französischen Teppichen über den Grund verstreuten Pflanzenstauden, die unverblaßte Frische der ungebrochen leuchtenden Farbtöne, unter denen ein kräftiges Rotviolett die Führung übernimmt, machen dieses Textilgemälde zu einem Kunstwerk von eigenartigem Reiz. Die Zähigkeit der Lokaltradition wird durch die Laubstabbordüren, die die seitliche Begrenzung bilden, ebenso bezeugt, wie durch die deutlich gezeichneten Verbindungsbogen zwischen Lidern und innern Augenwinkeln, die wir schon bei den frühesten Werken der Nürnberger Schule fanden.[1])

Weniger bedeutend ist das etwas später — wohl schon um 1500 — entstandene Antependium im Bayerischen Nationalmuseum, das Christi Auferstehung zwischen dem Abschied von seiner Mutter und dem Noli me tangere darstellt (Taf. 306). Kleinere Szenen aus der Heilsgeschichte beleben ähnlich wie auf dem Passionsteppich in Bamberg den landschaftlichen Hintergrund. Das Kolorit und die Baumbildung knüpfen lose Beziehungen zu dem vorerwähnten Stück.

Es ist bezeichnend für die fränkischen Bildwirkereien der besprochenen Epoche, daß sie sich nicht in engere Stilgruppen zusammenspannen lassen, sondern einzelne Individualitäten darstellen. Dies ist eine Eigenschaft unseres Materials, die wir auch bei der größeren Zahl der qualitätvollen Stücke vom Ober- und Mittelrhein beobachten konnten.

* * *

Zwei solche Individualitäten glaube ich in zwei fränkischen Bildteppichen vortrefflicher Qualität zu sehen, die sich durch eine Reihe gemeinsamer äußerlicher Merkmale als Produkte derselben Werkstatt zu erkennen geben. Das eine mit der Anbetung der heiligen drei Könige zwischen den Heiligen Agnes und Magdalena (Taf. 307, 308a, b) befindet sich im Nationalmuseum zu München, das andere mit neun Szenen aus der Passionsgeschichte im Domschatz zu Bamberg (Taf. 309).

Im Figurenstil völlig verschieden, zeigen die beiden Werke doch in allem Beiwerk Verwandtschaft, in der Form der reichstilisierten, spätgotischen Blumenbordüren — wie sie sich aus dem Laubstab entwickelt haben, zeigen die Zwischenstadien, die auf dem Passionsteppich erscheinen —, in allen Requisiten der Landschaft, den Hügeln, den Felsen, den gefiederten Bäumchen, im Kolorit, das dieselben Farbtöne zeigt, in der Textur und im verwendeten Material, das durch hellfarbige Seidenfäden und glitzernde Metallfäden aufgehellt erscheint. Beide Teppiche wurden von der Wirkerin mit der nämlichen Art der Signatur versehen; auf beiden ist am untern Rand die wirkende Nonne in Dominikanerordenstracht vor dem aufrechten Stuhl bei der Arbeit dargestellt (Abb. 7). Beide Stücke endlich stammen aus der Sammlung Reider zu Bamberg. Ob sie auch in Bamberg entstanden sind, läßt sich mangels jeglicher Beweise nach irgend einer Richtung kaum erwägen.[2]) Über ihre stilistische Zugehörigkeit kann jedoch kein Zweifel bestehen.

Während der Teppich in München deutliche Beziehungen zur Nürnberger Kunst zeigt — man vergleiche die Landschaft, die Typen, Komposition und Faltengebung mit den Werken Wolgemuts —, erweisen sich die Darstellungen des Passionsteppichs als Reproduktionen von Kupferstichen. Sechs Szenen sind nach Stichen Israels von Meckenem mit kleinen Veränderungen insbesondere des Hintergrundes kopiert, und zwar: 1. Fußwaschung, Abendmahl und Gebet am Ölberg nach B. 10. G. 55.[3]) 2. Gefangennahme Christi in gleichem Sinne nach B. 11. G. 62. 3. Christus vor Hannas im Gegensinne nach B. 12. G. 64. 4. Die Geißelung im Gegensinne nach B. 13. G. 73. 5. Die Dornenkrönung im Gegensinne nach B. 14. G. 76. 6. Ecco Homo im Gegensinne nach B. 16. G. 78. Die Darstellung der Grablegung ist eine ziemlich getreue Kopie — auch hier ist vornehmlich der Hintergrund verändert — nach dem schönen, mehrfach als Vorlage benutzten Stich Martin Schongauers B. 18,[4]) während in der Szene der Kreuztragung nur einzelne Figuren von einem Stich desselben Künstlers (B. 21) beeinflußt erscheinen.[5])

Die Übernahme graphischer Vorlagen in die Teppichentwürfe ist eine in Franken singuläre Erscheinung, und man könnte versucht sein, auf Grund des Kompositions- und Figurenstils den Passionsteppich in ein westliches

[1]) Vgl. den Geuder-Teppich (Taf. 257), die Gruppe der Katharinenteppiche (Taf. 265—272) und andere. — [2]) Für die Feststellung eines Bildwirkbetriebes in Bamberg fehlen beweiskräftige Urkunden oder sicher lokalisierbare Werke. In dem Inventar des Michaelsklosters werden wohl einige Bildteppiche beschrieben. Doch ist aus den betreffenden Aufzählungen (vgl. Quellenanhang Nr. 51) nicht zu erschließen, ob die Stücke gewirkt waren. Die Nachricht im Familienbuch des Hans Wilhelm Löffelholz, daß Kunigunde Löffelholz Altartücher auch für die Domkirche zu Bamberg wirkte, spricht eigentlich gegen einen ausgedehnteren, bodenständigen Betrieb dortselbst. Vgl. meine Ausführungen S. 164. — [3]) Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israels von Meckenem, Straßburg 1905. — [4]) Max Lehrs, Martin Schongauer. — [5]) Ibidem.

Kunstzentrum zu lokalisieren. Demgegenüber bezeugen die dargelegten Zusammenhänge mit den besprochenen Werken unwiderleglich die Herkunft aus der fränkischen Schule, in die die westlichen Kunstkreise durch alle möglichen Zufälle, wie auch den vorliegenden, ihre Samen ausgestreut haben.

Die geschilderten Beziehungen, die vorgeschrittene Landschafts- und Raumdarstellung, die Form der Kostüme, die Bildung der Bordüren verweisen die Entstehung der beiden Bamberger Teppiche in das letzte Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts.

Die Datierung wird durch ein anderes hervorragendes Werk des fränkischen Stilkreises bestätigt, das, dem Münchner Teppich unmittelbar nahestehend, die eingewirkte Jahreszahl 1497 trägt. Es ist ein Bildteppich mit der Anbetung des Kindes zwischen den Heiligen Magdalena, Johannes der Täufer, Dominikus und Katherina, der in der Sebalduskirche zu Nürnberg hinter dem Hochaltar hängt (Taf. 310—312).

Die nahen Beziehungen zu dem Teppich in München sind ersichtlich. Schon die Gesamtgliederung ist die nämliche. Eine Mitteldarstellung, die durch schlanke Säulchen von den flankierenden Heiligengestalten getrennt ist, die sich auf beiden Darstellungen von einem reichgemusterten, unten mit Fransen abgeschlossenen Teppich abheben. Oberhalb des Teppichs hinter den Köpfen der Heiligen ist auf beiden Bildern der Fernblick in die Landschaft freigegeben. Den Seitenabschluß bilden ornamentale Blumenbordüren. Zu diesen Übereinstimmungen der Gesamtanordnung gesellen sich Ähnlichkeiten des Stils im einzelnen. So im Typus der Madonna, in Haltung und Gewandbehandlung der Figuren, in der Behandlung des Bodens und Pflanzenwuchses und in der Charakterisierung der Landschaft, die von Hügeln, Baumgruppen, Architekturen und zarten, gefiederten Bäumchen belebt erscheint. Endlich stimmen die beiden Bordüren des Teppichs in Nürnberg (Taf. 310—312) so völlig mit der linksseitigen Bordüre des Münchner Teppichs (Taf. 307, 308a) überein, daß kein Zweifel darüber bestehen kann, daß sie nach derselben Vorlage, die vielleicht auch hier auf ein graphisches Original zurückging, gewirkt wurden.

Die Übereinstimmungen beziehen sich nur auf Stilkongruenzen der Vorlage. In der technischen Durchbildung, in der Struktur des Gewebes weicht der Nürnberger Teppich wesentlich von dem früher besprochenen ab. Wie viel klarer sind hier alle zeichnerischen Formen, wie viel subtiler die Modellierung der Gewänder und Köpfe; welche Feinheiten malerischer Wirkung sind der textilen Materie abgerungen. Durch viel reichere Verwendung von Gold und Silber und vielfarbigen Seidenfäden wird der schimmernde Glanz erhöht. Die feinere Bindung des Gewebes (8 bis 9 Kettfäden auf den Zentimeter) ermöglicht eine viel zartere Durchbildung aller Einzelheiten.

Es ist nicht anzunehmen, daß ein Nürnberger Wirker ein technisch so vorgeschrittenes Werk schaffen konnte. Hier hat wohl ein niederländischer Einwanderer die Hauptarbeit geleistet. Seine Signatur ist vermutlich in den Buchstaben E. S. zu erkennen, die in der rechten obern Ecke eingewirkt erscheinen.

Aber der niederländische Teppichkünstler hat sich getreu an die deutsche Vorlage gehalten, so daß der Stil des Nürnberger Entwerfers, die Zusammenhänge mit den übrigen heimischen Arbeiten deutlich zutage treten.

Dies ist anders bei den nach deutschen Kartons in den Niederlanden hergestellten Arbeiten. So zeigen zum Beispiel der von Anton Tucher 1477 gekaufte Grabteppich mit der Verkündigung, der sich jetzt im Besitze des Freiherrn Heinrich von Tucher befindet (Abb. 87) und der, wie auch die Laubbordüre bezeugt, nach Nürnberger Entwurf gewirkt wurde,[1]) oder die Teppichserie mit der Legende des heiligen Laurenzius in St. Lorenz zu Nürnberg, die von der Familie Löffelholz gestiftet und wohl in den Niederlanden hergestellt wurde, einen auch in den Details so stark von niederländischer Art beeinflußten und gewandelten Stil, daß ich diese Werke in den Zusammenhang der vorliegenden Entwicklungsübersicht nicht aufgenommen habe.

Dagegen steht ein von fränkischen Wirkern, beziehungsweise Wirkerinnen gearbeiteter, aus der Lorenzkirche zu Nürnberg in die Sammlung P. W. French & Co. in New York gelangter Bildteppich in nahen Stilbeziehungen zu dem Teppich in St. Sebald und dem Stück in München. Dargestellt ist die Madonna mit dem Kind auf einer Rasenbank neben einem Apfelbaum zwischen den Heiligen Katharina, Johannes Evangelista, Heinrich und Magdalena (Taf. 313). Eine nach demselben Karton gearbeitete Madonna mit dem Kind findet sich auf einem Fragment der Sammlung Figdor (Taf. 314).

[1]) Der Teppich trägt das Wappen der Tucher und die Jahreszahl 1484. In dem Saalbuch Hans VI. Tucher soll sich nach Angabe des Barons Christoph Tucher die nachfolgende Notiz finden: „Anno MCCCCLXXVII ad XXVI. matzo so haben wir Pertold und Hans Tucher senior geprüder und Anthony und Langhans Tucher von unser gesellschaft gekauft ein grabtebich mit dem englischen Grus, der kost hott 14. guld. rh. und für das Tucher wappen darauf und zu füttern kost 2 gulden. Den thebich soll fürpass albeg der eltist Tucher, der die jartag ausricht, pei seinen handen gehalten zu denselben jahrtagen.“ Der Teppich scheint später verschollen zu sein. Nun erwarb Baron Heinrich von Tucher 1884 einen Teppich mit dem Englischen Gruß und dem Tucher-Wappen und ließ ihn in den Werkstätten des Vatikans restaurieren (vgl. Hofmann, Die Sebalduskirche, S. 55). Vorausgesetzt, daß wir es mit dem im Saalbuch erwähnten Teppich zu tun haben, was mehr als wahrscheinlich ist, so dürfte die ursprüngliche Jahreszahl bei der Restaurierung vielleicht mißverständlicherweise in 1484 verändert worden sein. Denn wenn wir nicht einen Irrtum des Berichterstatters annehmen wollen, läßt sich die Divergenz der Daten kaum anders erklären.

In allen charakteristischen Einzelheiten, in den Kopftypen, der strähnigen Haarbehandlung, der Faltenbildung und Schattierung, in der Bildung der Hügel und Bäume des Hintergrundes schließen sich diese Arbeiten den früher besprochenen an. Man vergleiche zum Beispiel den Kopf der Madonna mit der geraden Nase, den vollen Lippen, den hochgewölbten Brauen mit dem der Madonna auf dem Münchner Teppich (Taf. 307), die Gestalten der Heiligen Katharina und Magdalena mit den nämlichen Heiligen des Teppichs in St. Sebald (Taf. 310–312) und anderes mehr.[1])

* * *

Endlich möchte ich der besprochenen Stilgruppe ein Werk anfügen, das ich ungeachtet seiner ganz individuellen und schwer bestimmbaren Eigenart für fränkisch, ja für eines der künstlerisch bedeutendsten Erzeugnisse der fränkischen Schule halte.

Es ist ein Antependium mit dem Tod der Maria in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 315). Hier vereinigt sich eine in harmonische Gruppen aufgelöste, vortrefflich ponderierte Komposition mit einer überraschenden plastischen Durchbildung und naturalistischen Charakterisierung und Durchgeistigung der Einzelgestalt, die Klarheit zeichnerischer Form mit zartester Durchmodellierung aller Einzelheiten, harmonisches Zusammenspiel der hellen, kräftigen Farben mit ungewöhnlicher Beherrschung der Technik.

Für die fränkische Herkunft möchte ich Zusammenhänge mit den besprochenen Arbeiten anführen: Verwandtschaft der Typen, Ähnlichkeit der Gesichtszeichnung, Haar-, Bart- und Gewandbehandlung — man vergleiche zum Beispiel den Kopf der Madonna mit der heiligen Magdalena des Teppichs in der Sebalduskirche (Taf. 310—312) oder den zu ihren Häupten sitzenden, aus einem Gebetbuch betenden Apostel mit dem Täufer desselben Teppichs —, die Charakterisierung des Pflanzenwuchses, der alle für die fränkische Bildwirkkunst bezeichnenden Arten zeigt, oder die Seitenbordüren, die die Übergangsform vom Laubstab zu den Rosettenbordüren darstellen und ganz ähnlich jenen Ornamentleisten sind, die die einzelnen Darstellungen des Passionsteppichs in Bamberg (Taf. 309) von einander trennen. Auch an fränkische Holzplastiken scheint die Komposition anzuknüpfen. Einzelne der hagern Köpfe und schmalen Gesichter erinnern an Arbeiten Tilman Riemenschneiders.

Als besonderes Charakteristikum dieses Werkes ist der intensive seelische Ausdruck der Apostelköpfe hervorzuheben, ihre innige Anteilnahme, ihre geistige Konzentration dem Geschehnis gegenüber. Angesichts dieser Umsetzung von Gefühlswerten in künstlerischen Ausdruck fühlen wir uns an die Frühwerke Albrecht Dürers erinnert, die Ziel und Höhepunkt der geschilderten Entwicklung bedeuten.

* * *

Als Anhang füge ich zwei ganz isolierte Wirkstreifen mit Philosophen, Kirchenvätern und Helden des alten Testaments im Berliner Schloßmuseum (Taf. 316a, b) an, Werke, die aus Nürnberg stammen sollen[2]) und die mit Franken nur die Reminiszenz an die älteren Prophetenteppiche verbindet.[3]) Auf dunkelgrünem, von stilisierten Ranken und Vögeln gefülltem Tapetenhintergrund, der in seiner Zeichnung weit mehr an ober- und mittelrheinische Bildteppiche anklingt und in Nürnberg eine ganz vereinzelte Erscheinung ist,[4]) sind die Weisen mit Beischriften und Spruchbändern angeordnet. Die Mundart der Sprüche, die zum Teil Freidanks „Bescheidenheit" entnommen sind,[5]) ist zu unbestimmt und bietet, wie mir Professor Roethe freundlichst mitteilte, keine sicheren Anhaltspunkte für die Herkunft.[6])

Dagegen ist der Zusammenhang der beiden Werke mit den älteren Prophetenteppichen unverkennbar (Taf. 240/241, 242). Auch hier sind die einzelnen Gestalten in lebhafter Bewegung und temperamentvollem Sprechgestus paarweise gruppiert, auch hier erscheinen sie von ganz ornamental geschwungenen Spruchbandbogen wirkungsvoll umrahmt.

Doch sind sie hier wie plastische Figuren auf reichverzierte Sockel gestellt, ähnlich wie die Heiligen des Peringsdörffer Altars.[7]) Dieses Motiv weist ebenso wie die Durchbildung der Köpfe und Trachten mit den reichen Hermelinkrägen und den in spitzen Bogen aufgeschlagenen Hüten auf eine Entstehung im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts.

* * *

[1]) Das Stück in New York kenne ich nicht im Original. Das Fragment bei Figdor ist wie die letztbesprochenen Stücke reich mit verschiedenfarbigen Seidenfäden durchwirkt. — [2]) Schmitz, Bildteppiche, S. 84. — [3]) Vgl. S. 167f. — [4]) Auch die Knüpftechnik an der Mütze des Job, deren Verwendung ich bisher ausschließlich an oberrheinischen Bildwirkereien fand, ist eine in Nürnberg ganz singuläre Erscheinung. — [5]) So z. B. der Spruch des Helias: „Wer umb dise kortze zit / die selde ewiger freiden git / Der hat sich selber gar bedrogen / Und bawet uff den regenbogen." Vgl. Ausgabe von W. Grimm, Göttingen 1860, 2. Aufl., und Bezzenberger, Halle 1872. Neuhochdeutsche Bearbeitung von Simrock, Stuttgart 1867. Vgl. auch Anzeiger für deutsches Altertum IV. (1878), S. 128, und Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 28 (1884), S. 76. — [6]) Am ehesten überwiegen mitteldeutsche Formen. — [7]) Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Taf. 28, 92.

Abb. 87. Wirkteppich mit Verkündigung. Nürnberg, Sammlung des Freiherrn Heinrich von Tucher.

ZUSAMMENFASSUNG.

Der Bestand an fränkischen Bildwirkereien bietet durch seine Reichhaltigkeit und Kontinuität ein ziemlich geschlossenes Entwicklungsbild. Dieses weicht in seinen Hauptumrissen von dem der oberrheinischen und mittelrheinischen Wirkkunst wesentlich ab. Während sich dort die Teppichkunst zeitweilig von den Wegen der Malerei löste, um eigene Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen, um den aus Material und Technik und aus der Funktion des Wandteppichs als Flächenschmuck sich aufzwingenden Stiltendenzen nachzugehen, entwickelt sich die fränkische Wirkkunst in engster Abhängigkeit, in unablässiger Fühlungnahme, in stetiger Kongruenz mit der großen Schwesterkunst. Synkopisch folgt sie ihren Spuren, dieselben Richtungslinien, dieselben Ziele wie diese suchend. Alle fremden Nebenflüsse, böhmische, italienische, französische, niederländische, die der Strom der fränkischen Malerei aufnahm, sind auch im Formenablauf der gewirkten Bilder zu beobachten. Dieselben naturalistischen Bestrebungen, dasselbe Ringen um Wiedergabe des Raumes, der Landschaft, der plastischen Realität der Dinge sind auch hier für die Entwicklung bestimmend.

Es waren vermutlich Maler oder bei Malern geschulte Wirker oder Wirkerinnen, die die Vorlagen für die textilen Bilder anfertigten. Ja im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts scheinen in Nürnberg sogar namhaftere Künstler wie Pleydenwurff und Wolgemut ihr Schaffen in den Dienst der Teppichkunst gestellt zu haben.

Die höhere künstlerische Qualität des Kartons in Verbindung mit der unter niederländischem Einfluß gesteigerten Fähigkeit, durch richtigere Formenwiedergabe und Modellierung, durch reichere Farbenskalen, durch kostbareres Material und feinere Bindung die Vorlagen in die textile Materie zu übersetzen, brachten eine stetige Annäherung des textilen an das gemalte Bild mit sich, eine Annäherung, die die Bildwirkerei ihrer spezifischen Eigenart, ihrer ursprünglichen Bestimmung als dekorativer Flächenschmuck immer mehr entfremdete. Gerade in Franken, wo wir die Entwicklung von ihren Anfängen bis zu ihrem Höhepunkt an einer Fülle erhaltener Beispiele in all ihren Phasen verfolgen können, erkennen wir, wie die geschilderte Kulmination, die den Wirkteppich zu einem Konkurrenten des Tafelbildes machte, dem völligen Verfall der heimischen Industrie unmittelbar vorangeht. Denn schon Mitte des XVI. Jahrhunderts, zur Zeit Neudörfers, war die Teppichwirkerei in Nürnberg zu einer Sage geworden, die die Großväter ihren Enkelkindern erzählten.

EICHSTÄTT

Während in Nürnberg, dem Zentrum der fränkischen Bildwirkkunst, die autochthone Teppichproduktion zu Beginn des XVI. Jahrhunderts zu erlöschen begann, scheint die Wirkübung in entlegeneren Gebieten des Landes, wo sie viel später Aufnahme gefunden, gerade im XVI. Jahrhundert erst ihre Hauptwerke geschaffen zu haben. So im Walpurga-Kloster zu Eichstätt.

Schriftquellen besitzen wir über das Bestehen einer Werkstatt daselbst nicht, es sei denn, daß wir aus der einem Urkundenentwurf von 1482 entnommenen Nachricht, daß Wilhelm von Reichenau, Bischof von Eichstätt, den Goldschläger (Goldwirker) Meister Ludwig von Venedig unter seine Hofdienerschaft aufnehmen ließ,[1]) auf eine Textilerzeugung in diesem Orte schließen wollten.

Dagegen ist uns eine Reihe von Bildteppichen erhalten, die, provinziell zurückgeblieben in Zeichnung und Technik, durch eingewirkte Stifterwappen sowie durch den Gegenstand ihrer Darstellungen sich mit größter Wahrscheinlichkeit als Erzeugnisse der Eichstätter Klosterfrauen zu erkennen geben. Es sind dies:

1. Ein Wandteppich in der Öttingen-Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen mit acht Szenen aus der Legende der heiligen Walpurga, der Stifterin des Eichstätter Klosters (Taf. 317/318). Der Teppich, der 1519 datiert ist, ist ein Votivgeschenk der Äbtissin Walpurga von Absberg, die auf der letzten Darstellung an der Bahre der Heiligen in Begleitung von andern Nonnen neben ihrem Wappen (eine weiße aufgerichtete Spitze in blau und rotem Schild)[2]) kniend dargestellt ist.

2. Ein Teppich im Münchner Bayerischen Nationalmuseum mit der Gestalt der heiligen Walpurga, zu deren Füßen dieselbe Stifterin mit ihrem Wappen in Begleitung anderer Nonnen kniet (Taf. 319).

3. und 4. Zwei Fragmente eines Wandteppichs — eines in Maihingen (Taf. 320), das andere im Bayerischen Nationalmuseum in München (Taf. 321) — mit dem Stammbaum des englischen Königshauses, dem die Eichstätter Heiligen Willibald, Walpurga und Wunebald (Wynnebald) entsproßten[3]), deren Halbfiguren hier eingewirkt sind. Auch der erste Schützer des Klosters, der heilige Bonifazius, ist zur Rechten des Königspaares dargestellt.

[1]) Er bekam zum Beispiel alle zu seiner Kunst notwendigen Materialien, Gold, Silber und Seide geliefert. Vgl. Kirchenschmuck. Herausgegeben von der Diözese Rottenburg 1867, S. 63 (Jahrg. XI). — [2]) Siebmacher, Bd. I, 101. — [3]) Vgl. Eichstätts Kunst von F. X. Herb, F. Mader, J. Schlecht u. and. München 1901, S. 1. — Jul. Sax, Versuch einer Geschichte des Hochstifts und der Stadt Eichstätt. Nürnberg 1858.

Abb. 88. Wirkstreifen mit fünf Szenen aus der Geschichte Christi. Verschollen.

Mit diesen durch historische und gegenständliche Indizien auf Eichstätt lokalisierbaren Arbeiten sind einige andere Werke durch Übereinstimmungen des Stiles, des Materials und der Technik verknüpft.

5. Das Fragment eines 1527 datierten Streifens mit der Sippe Christi im Schloß zu Wallerstein (Taf. 322a).

6. Ein kleines Wirkbild mit der Figur des heiligen Sebald im Bayerischen Nationalmuseum (Taf. 322b).

7. Ein Teppich mit den Heiligen Justina und Apollonia ebendort (Taf. 323).

8. Ein Teppich mit dem Abschied der Apostel ebendort (Taf. 324).

9. Ein verschollener Streifen mit fünf Szenen aus der Geschichte Christi, der mit der Sammlung Kuppelmayr 1896 versteigert wurde (Abb 88).

10. Ein ornamentales Wirkstück mit Granatapfelmuster und dem zweimal wiederholten englischen Wappen im Bayerischen Nationalmuseum (Taf. 325a).

11. Ein gestückeltes Fragment mit der Jungfrau und dem Einhorn ebendort, dessen Granatapfelhintergrund dem letzterwähnten Stück unmittelbar verwandt ist (Taf. 325b).

Die Zusammengehörigkeit dieser elf Stücke ist augenfällig. Es genügt, die leeren, ausdruckslosen Köpfe zu vergleichen mit den glotzenden Augen, den schlichten Haaren und Bärten, der primitiven Innenzeichnung, oder die Bildung und Modellierung der Nonnengewänder oder die Behandlung des Bodens und des Pflanzenwuchses, für den die immer wiederkehrenden ornamentalisierten Sternblumen und spitz zulaufende Blätter mit weißen Spitzen bezeichnend sind. Auch in der technischen Ausführung stimmen alle Stücke überein, in der Gesamtfarbenstimmung, in der vielfach blaugrüne Farbwerte die roten und blauen Nuancen übertönen, und im verwendeten Material, das aus Seide, Goldfäden, weißem Leinen und einer stark faserigen Wolle besteht.

Alle Stücke der engbegrenzten Gruppe entstammen, obzwar sie noch ganz in gotischer Formenwiedergabe befangen sind, bereits dem ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts. Sowohl durch die Form der für diese Zeit charakteristischen Trachten[1]) wie durch die eingewirkten Jahreszahlen 1519 und 1527 auf den Teppichen in Maihingen und Wallerstein ist diese Datierung gesichert.

Der Stil der Eichstätter Wirkereien setzt sich aus zwei Elementen zusammen. Das eine ist der Einfluß der Nürnberger Wirkschule, der insbesondere im Walpurgateppich (Taf. 317/318) zutage tritt. Schon im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts hat der Bischof von Eichstätt, Johannes von Eych, einen Teppich mit der Legende der heiligen Walpurga für das Kloster gestiftet (Taf. 274—276), und ich habe nachzuweisen versucht, daß dieser Teppich in Nürnberg entstanden ist und den Erzeugnissen des Katharinenklosters daselbst unmittelbar nahesteht.[2]) Die große Ähnlichkeit, die die Darstellungen des Eichstätter Teppichs mit denen des Nürnberger zeigen, eine Ähnlichkeit, die wie eine direkte Nachahmung anmutet, legt den Gedanken nahe, daß vielleicht durch jene Teppichstiftung die Anregung zu eigener Produktion, daß durch Nürnberger Nonnen die Kenntnis der Technik den Eichstätter Konventualinnen vermittelt wurde.[3])

Neben den Einflüssen Nürnbergs spinnen sich deutliche Beziehungen auch zu den von mir als mitteldeutsche Wirkereien zusammengestellten Werken, die vermutlich ebenfalls zum größeren Teil als Klosterarbeiten zu erkennen sind. Der Teppich mit der Anbetung des Kindes in Frankfurt (Taf. 231), die heilige Sippe in Amsterdam (Taf. 230a), das Stück mit der Krönung der Jungfrau zwischen Heiligen in der Sammlung Iklé (Taf. 229), alle diese Wirkereien

[1]) Z. B. die Trachten auf dem Walpurgateppich. — [2]) Vgl. oben S. 178. — [3]) Auch der Eichstätter Apostelabschied (Taf. 324) zeigt mit dem Wirkstreifen in fränkischem Privatbesitz, der denselben Stoff darstellt (Taf. 301), Verwandtschaft.

zeigen in der Bildung der Köpfe, der Gesichter, der Haare und Gewänder, in der Stilisierung der Pflanzen, in ihrem Horror vacui unverkennbare Zusammenhänge mit den Eichstätter Arbeiten.

Da im ausgehenden Mittelalter der Verkehr der deutschen Klöster untereinander ein sehr reger war, ist die Vermutung naheliegend, daß, begünstigt durch den Wechselverkehr der Klosterinsassen, die aus dem Norden kommenden Einflußwellen der zentraleren und älteren Wirkproduktionen von Mitteldeutschland und Nürnberg sich in der peripheren, verspäteten, unselbständigen Provinzwerkstatt des Eichstätter Klosters trafen und vermischten.

VI. NIEDERDEUTSCHLAND.

In den Provinzen Niederdeutschlands scheint die Bildwirkkunst, die in romanischer Zeit dort zu hoher Blüte gelangt war, in der Gotik völlig vernachlässigt worden zu sein. Zur Erklärung dieser Erscheinung möchte ich zwei Gründe anführen:

1. Die Nähe der niederländischen Gobelinfabriken, die durch ihre große Bedeutung, ihren internationalen Ruhm den ganzen Bedarf der umgebenden Landschaft an sich zogen und der Entfaltung einer bodenständigen Kunst in ihrer Nachbarschaft ihre zentripetale Kraft entgegensetzten.

2. Der große Aufschwung der Stickkunst, die im XIV. und XV. Jahrhundert in Nordwestdeutschland, insbesondere in den niedersächsischen Klöstern eifrig gepflegt wurde und die mit ihren kunstvollen, figurenreichen und farbenprächtigen Nadelmalereien der verschiedensten Art, von denen uns in den Klöstern Wienhausen, Marienberg, Lüne, in den Sammlungen zu Hannover, Wernigerode, Braunschweig und anderwärts eine Fülle köstlicher Beispiele erhalten sind, den Bedarf an Bildteppichen für die ganze Gegend deckte.

Zu diesen negativen Voraussetzungen gesellt sich noch die Schwierigkeit, norddeutsche Erzeugnisse als solche zu erkennen, zu bestimmen und aus der großen Masse der ihnen sehr ähnlichen, noch wenig bearbeiteten niederländischen Teppichwirkereien zu sondern. Schon Schmitz hat darauf hingewiesen,[1]) wie viele mit Hinblick auf ihren Fundort früher für niederdeutsch gehaltene Arbeiten, wie der Teppich aus Hinnenburg im Museum zu Prenzlau oder die wundervolle Kreuzigung, die sich im Besitze der Familie Sohn-Rethel in Düsseldorf befand, oder die Geburt Christi im Dom zu Erfurt und andere mehr, bei näherer Untersuchung als französische oder niederländische Produkte erkannt wurden.

Mir erscheint das offene Einbekenntnis dieser erst durch tiefschürfende Untersuchungen zu behebenden Unkenntnis für den Fortschritt der Teppichforschung förderlicher als der Versuch haltloser Zuschreibungen. Darum sei im folgenden von der Besprechung aller zweifelhaften Stücke abgesehen. Es seien nur jene wenigen Arbeiten angeführt, für deren Herkunft aus Niederdeutschland haltbare Argumente zu erbringen sind.

* * *

In der Zeit der Gotik scheint nur in wenigen Orten Niederdeutschlands eine Wirkindustrie bestanden zu haben. Urkundlich bezeugt ist uns eine solche allein für Lüneburg. Dort lieferte 1449 eine Frau Olrick Krusen vierundwanzig „wrachte“ Kissen und 1480 wird uns eine ähnliche Lieferung von einem Meister Cord berichtet.[2]) Leider scheinen aus so früher Zeit Lüneburger Arbeiten nicht erhalten zu sein. Sowohl die Teppiche im Rathaus und im Museum zu Lüneburg als auch die Wirkereien im Kestner-Museum zu Hannover und anderwärts wie auch die Pelikanteppiche im Kloster Lüne entstammen bereits dem XVI. Jahrhundert. Und der prächtige Teppich mit der Anbetung der Hirten und den Wappen der Lüneburger Geschlechter Stöteroggen und Stoketo[3]) in der Pfarrkirche zu Alt-Jeßnitz (Abb. 89),[4]) ein Werk, das um 1500 entstanden sein dürfte, ist mit Hinblick auf Technik und Stil nicht mit voller Sicherheit als deutsche Arbeit zu erkennen.

Am ehesten möchte ich noch ein Kissen im Lüneburger Museum, das eine weiße Lilie auf rotem Grund, umgeben von stilisierten Blumen- und Blattornamenten trägt (Taf. 326 a) und um die Jahrhundertwende zu datieren ist, als Lüneburger Wirkerei ansprechen. Doch vermag ich diese Vermutung durch keinen andern Hinweis als den auf den Fundort zu kräftigen.

* * *

Was die Produktion am Niederrhein betrifft, so scheint in Köln, der Stadt, die durch andere Textilgewerbe, durch ihre Weberei und ihre „Kölnischen Borten“ berühmt war, auch eine Wirkindustrie bestanden zu haben. Doch ist es mit Rücksicht auf die erwähnten Bestimmungsschwierigkeiten vorläufig noch nicht möglich, das hierher gehörige Material an Bildteppichen zusammenzustellen.

Nur zwei Gruppen gewirkter Kissen glaube ich auf Köln lokalisieren zu können.

Die erste wird durch zwei nach derselben Vorlage hergestellte Stücke im Kirchenschatze von St. Maria Lyskirchen in Köln repräsentiert, auf denen in einem von naturalistischen Blumenstauden gebildeten Grund je ein

[1]) Schmitz, Bildteppiche, S. 120. — [2]) Schmitz, Bildteppiche, S. 122. — [3]) Außer der Identifizierung der Wappen ist mir auch die Feststellung der Stifterallianz gelungen. Es handelt sich um die 1486 geschlossene Ehe zwischen Hartvuicus von Stoteroggen (er studierte zu Rostock 1480, zu Köln 1483, ward Sülfmeister 1484, Ratsherr 1487, Bürgermeister 1499, Patronus Vic. III. S. Mariani ad S. Joh. 1500 und Vic. VI. S. Pauli ad S. Spirit. in foro 1493, Pfandeninhaber des Schlosses und der Vogtei Lüdershausen 1526. Er starb 1539) und der Margarethe Stoketo (Patronin Vic. V. S. Crucis ad S. Gertrud etc., sie starb 1540). Vgl. Büttner, Genealogie der vornehmsten Patriziergeschlechter. Lüneburg 1704. — [4]) Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. XVII. Heft, Kreis Bitterfeld.

bärtiger Wildmann als Wappenträger dargestellt ist (Taf. 327 a, b). Das eine der von ihm getragenen Wappen ist das der Kölner Familie von Strahlen (drei schwarze Speerspitzen und ein schwarzer Halbmond auf Weiß).[1]) Es bietet neben dem Aufbewahrungsort ein wichtiges Indizium für die Ursprungsbestimmung. Wohl weisen die naturalistischen Blumenstauden, die den Grund überspinnen, auf den Einfluß, ja geradezu auf eine Nachahmung frankoflämischer Bildteppiche — insbesondere für die Schule der Touraine ist diese Hintergrundfüllung charakteristisch —, doch scheinen mir die Wildleute in ihrer plumpen Massigkeit, in ihrer Darstellung mit Blumschapel und Gürtelkranz etwas durchaus bodenständig Deutsches zu verkörpern.

Die zweite Gruppe der Kölner Kissen, die beträchtlich umfangreicher ist, weicht im Stil von den besprochenen wesentlich ab.

Hier sind in Kränzen von Astgewinden, wie wir sie ähnlich schon auf mittelrheinischen Arbeiten fanden (Taf. 186—188), umgeben von Ahorn-, Eichen- oder Distelzweigen, einzelne Figuren und Szenen, die Jungfrau mit dem Einhorn, wilde Frauen, Hirsche und Wappen in kräftigen Farbtönen dargestellt.

Unter den Kissen dieser Art, die ich bisher auffinden konnte, deren Zahl sich aber wohl durch weitere Nachforschungen vermehren wird, befinden sich vier im Berliner Schloßmuseum (Taf. 328, 329), zwei in der Sammlung Schnütgen zu Köln (Taf. 330), zwei in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein auf Schloß Liechtenstein bei Mödling, davon eines mit einem noch ungedeuteten Wappen (Taf. 331 a, b), eines im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien (Taf. 332) und eines mit einer Wildfrau, die ein Wappen trägt (drei schwarze Äste auf grünem Dreiberg in Weiß) im Museum zu Aachen (Taf. 326 b).

Für den Kölner Ursprung dieser Stücke, die nach den Trachten noch alle dem XV. Jahrhundert angehören, möchte ich zwei Argumente anführen.

1. Den Hinweis auf das bereits früher erwähnte Gemälde des Kölner Malers Bartel Bruyn mit Madonna und Stifter (Abb. 41), von dem sich eine Replik in der Sammlung Clavé-Bonhaben zu Köln befand. Hier sind auf den im Hintergrund umlaufenden Holzbänken des gemalten Innenraumes drei Kissen ganz ähnlicher Art dargestellt; inmitten ganz analoger Ast- und Rankenornamente erscheint das Wappen der Kölner Familie Cleve. Es ist kaum zu bezweifeln, daß der Künstler hier Werke wiedergab, die ihm aus eigener unmittelbarer Anschauung bekannt waren. Ein ganz ähnliches Kissen mit Wappen und verschlungenem Astkranz findet sich auf einem andern Kölner Bild mit der Madonna und Kind in der Sammlung Merkens zu Rhoendorf (Abb. 90).

2. Die Tatsache, daß sich ganz ähnliche Ast- und Blattranken auch auf den Kölner Krügen finden, ferner auch auf den „Kölnischen Borten" und Kölner Stickereien der verschiedensten Art. Endlich erscheinen unter den Holzschnitten in dem bei Peter Quentel in Köln 1527 gedruckten Musterbuch (Neu kunstlich boich daryn c und XXXVIII figuren, wie man der rechtens art Laufferwerk, spanische Stiche mit der nalen vort up der Ramen und op den laden borden wirken sall)[2]) ähnliche Formen.[3])

* * *

Ob in Halberstadt oder Quedlinburg, wo die Bildwirkerei in romanischer Zeit geblüht hat, auch in der Zeit der Gotik eine Wirkproduktion bestanden hat, wissen wir nicht. Weder schriftliche Quellen noch sicher lokalisierbare Werke geben uns über diese Frage Aufschluß.

Es wäre denn, daß die beiden umfangreichen, im Chor des Halberstädter Doms hängenden Wirkteppiche (Taf. 333—334), die auf dunkelrotem, von eigenartigen großmustrigen Rankenornamenten gefülltem Grund je sechs Szenen des Marienlebens darstellen, am Orte selbst entstanden sind. Aber obzwar zu vermuten ist, daß die Stücke zum alten Halberstädter Kirchenbesitz gehörten, war doch ein weiterer Beleg für ihre örtliche Bestimmung nicht zu finden.

Im Stil nehmen sie gegenüber allen besprochenen Arbeiten eine Sonderstellung ein. Sie sind gewissermaßen eine Synthese aus Tapete und Gemäldezyklus, aus rein dekorativem Flächenschmuck und lebendiger Bilderzählung.

Obzwar die Vorlagen von demselben Künstler entworfen scheinen, sind die beiden Stücke doch qualitativ ungleichwertig. Das besser erhaltene mit den Szenen von Mariä Tempelgang bis zur Beschneidung Christi

[1]) Siebmacher, Bd. 5, 308. Das zweite Wappen konnte ich leider nicht bestimmen. — [2]) Schmitz, Bildteppiche, S. 120. — [3]) Auf niederdeutschen Ursprung weist auch der Stil eines Wirkteppichs im erzbischöflichen Museum zu Köln, der Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, den heiligen Jakobus und eine heilige Nonne mit einem Kirchenmodell darstellt. Ich habe das ganz singuläre Stück, das ich aus eigener Anschauung nicht kenne, in meine Untersuchung nicht aufgenommen, da es schon dem 16. Jahrhundert und in seiner Formensprache der Renaissance angehört. Eigenartig ist die technische Behandlung. Figuren und Hintergrund sind von parallellaufenden Zickzacklinien bedeckt, die mit der monumentalen Ruhe der Darstellung durch ihre kleinliche Flimmerwirkung kontrastieren. Die vier Ahnenwappen, die in den Ecken der Mitteldarstellung eingewirkt sind und die einer näheren Lokalisierung als Wegweiser dienen könnten, vermochte ich nicht zu bestimmen. Nach alter Überlieferung stammt der Teppich aus der Kölner Johanneskirche.

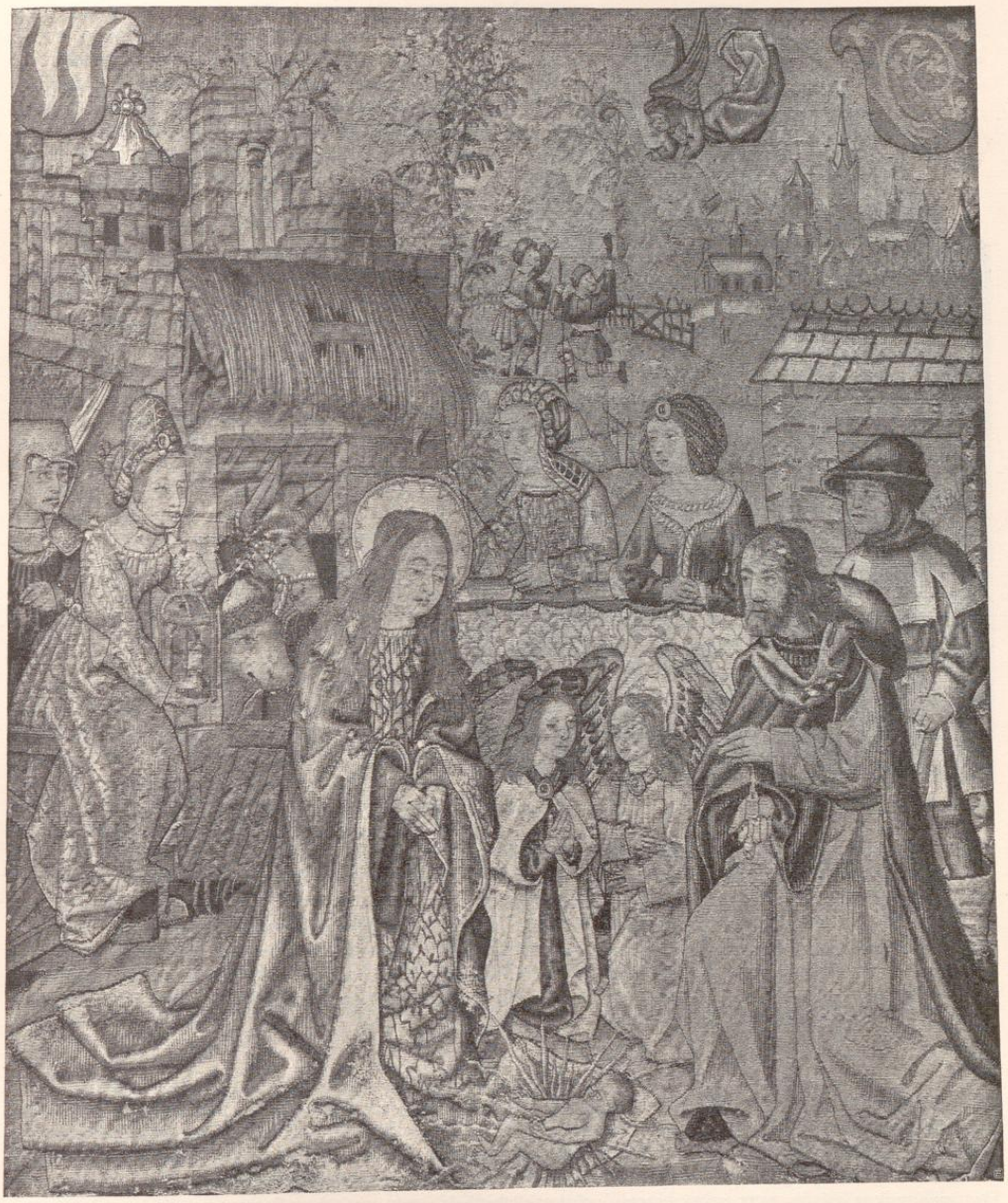

Abb. 89. Wirkteppich mit Anbetung der Hirten. Alt-Jeßnitz, Pfarrkirche.

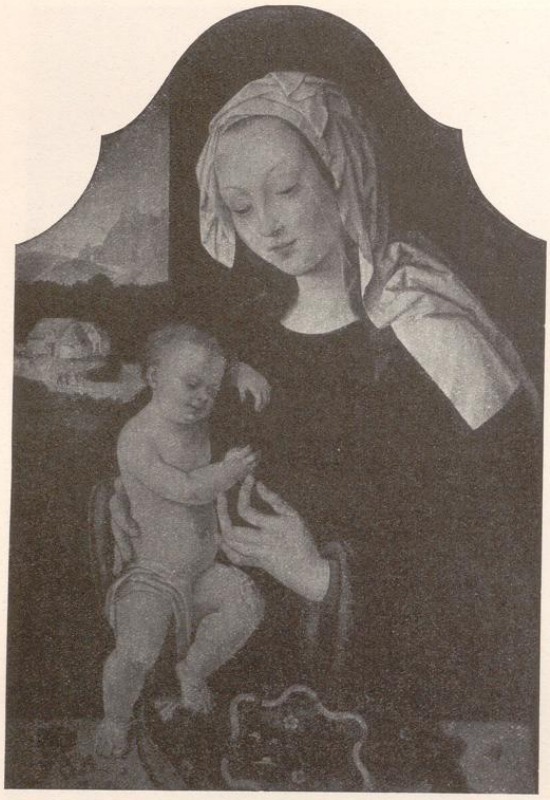

Abb. 90. Tafelbild mit Madonna und Kind. Rhoendorf, Sammlung Merkens.

(Taf. 333—338) ist klarer in der Zeichnung, sorgfältiger in der technischen Durchbildung, inniger im Gefühlsausdruck. Das stärker verblaßte und verzogene mit den Szenen von der Anbetung der Könige bis zur Krönung Mariä (Taf. 339—344), bei dem vielfach die Konturen der Gesichtszüge ausgefallen sind, ist in Individualisierung und Gewandbehandlung schwächer, von künstlerisch weniger geschulten Händen in die textile Materie übertragen.

Es ist nicht leicht, Heimat und Stilkreis der Entwürfe zu bestimmen. Unwägbare Elemente der verschiedensten deutschen Schulen mischen sich; Einflüsse des jungen Dürer sind in der Zeichnung der Frauentypen, in dem Faltenschwung der Gewänder, in der formklaren, festumrissenen, erdennahen Bildung der Gestalten zu beobachten. Einflüsse Hans von Kulmbachs in dem Josef der Vermählungsszene, Einflüsse Cranachs in Madonnentypen und mehreren der kräftig individualisierten Männerköpfe — man vergleiche zum Beispiel den Holzschnitt dieses Künstlers mit der Flucht nach Ägypten — und Einflüsse der zeitgenössischen Holzschnitt-Illustration treten in der auf jede Farbenmodellierung verzichtenden, ganz linearen Durchbildung der Gewänder zutage. Ja, die eigentümliche Faltenzeichnung, die kräftige Schraffierung, die mit Häkchen und Ösen versehenen Linienzüge deuten sogar auf die direkte Benutzung einer graphischen Vorlage, die festzustellen mir bisher nicht gelungen ist.

Zu den im Beginn des XVI. Jahrhunderts dominierenden oberdeutschen Einflüssen gesellen sich schließlich auch einige Indizien, die die Möglichkeit einer Entstehung der Halberstädter Marienteppiche nahe ihres Auffindungsortes in Norddeutschland nahelegen. So tragen einzelne Männertypen mit den schlichten Haaren und den am Kinn ansetzenden langen Bärten, wie sie auf den Darstellungen des Marientodes und des zwölfjährigen Christus im Tempel erscheinen, einen durchaus norddeutschen Charakter. Auch die eigenartig heraldisch stilisierten Blumenornamente sind in Oberdeutschland nirgends nachzuweisen, doch zeigen sie Verwandtschaft mit den Rankenbildungen jenes Kissens im Museum zu Lüneburg (Taf. 326a), das ich dem niederdeutschen Kunstkreis zugewiesen habe.

Die Art der Faltengebung, die Typik der Figuren, die wenigen dargestellten Zeittrachten verweisen ebenso wie die Einflüsse der oberdeutschen Künstler die Entstehung der in der Formensprache noch durchaus gotischen Stücke in den Beginn des XVI. Jahrhunderts.

* * *

Niedersachsen ist wohl auch als Heimatland des aus dem Dom von Halberstadt stammenden Teppichs im Germanischen Nationalmuseum anzunehmen, der zwischen Ornamentranken auf rotem Grund die Wappen der niedersächsischen Geschlechter von der Schulenburg, von Berghen und Schenck zu Diepen trägt (Abb. 91).[1]) Die grobe und ungleichmäßige Textur weist auf ein vereinzeltes Werk des Hausfleißes. Die Zeichnung der schwunglosen Ornamentranken dürfte trotz scheinbarer Zurückgebliebenheit, trotz gotischer Formenreste schon dem vorgeschrittenen 16. Jahrhundert angehören.

[1]) In der Laubstabbordüre erscheint überdies das Wappen der Enenkel. Vgl. Th. Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums 1897, Nr. 677.

D. IKONOGRAPHIE.[1])

Der große Dualismus, der die Weltanschauung des ausgehenden Mittelalters spaltet, der Widerstreit zwischen sinnlichen und übersinnlichen Kräften, zwischen Jenseits und Diesseits, zwischen „Gott" und der „Welt", charakterisiert auch das ikonographische Programm der spätmittelalterlichen Bildteppiche.

Um die wichtigsten Gedanken- und Gefühlskomplexe der Epoche gruppieren sich drei Darstellungskreise, die vielfach in der zeitgenössischen Literatur verankert waren.

I. Der christliche Stoffkreis.

Er umfaßt:

A. Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, die teils unmittelbar der Bibel, teils den spätmittelalterlichen deutschen geistlichen Dichtungen entnommen wurden.

B. Bilder aus den Legenden der Heiligen, die ihre Vorlagen aus der reichen Legendenliteratur entlehnten und Wundertaten und Martyrien seltener Lokalheiliger bevorzugten. (St. Odilia, St. Adelphus, St. Athala, St. Sebald, St. Walpurga etc.)

C. Szenen aus geistlichen Spielen, denen auch oft die gewirkten Verse entstammt haben dürften. (Der reiche Mann und der arme Lazarus, die Geschichte der Susanna.)

D. Einzelgestalten von Heiligen, Aposteln, Kirchenvätern, Helden des Alten Testaments etc.

II. Der symbolisch-allegorische Stoffkreis.

A. Religiöse Themen.

1. Symbolische Darstellungen von Fabeltieren, deren Bedeutung und Vorstellungsformen sich aus frühchristlicher Zeit in die mittelalterlichen Bestiarien vererbt haben.

2. Religiöse Allegorien. (Hortus clusus, Kampf der Tugenden und Laster, Suche nach der Treue, Einhornjagd etc.)

B. Weltliche Themen.

1. Liebesallegorien, die zum Teil der zeitgenössischen Dichtung entlehnt sind. (Die Erstürmung der Minneburg, der Streit zwischen Ritter und Pfennig, die Lösung der Liebesknoten, die Goldwägerin, Liebespaare mit Fabeltieren, der Jungbrunnen etc.)

2. Allegorien der Weltflucht. (Jungfrauen mit Tieren, Jungfrauen mit Blumengeistern.)

3. Sittenbildlich-satirische Allegorien. (Die mit ihrem ganzen Hausrat auf den Eselinnen reitenden Frauen, der Wolf predigt den Gänsen.)

4. Wildeleut-Darstellungen:

a) als Naturideal (Liebesleben, Jagdszenen, Waldleben, Landarbeit der wilden Leute);

b) als Riesen und wilde Naturkräfte (Kämpfe mit Greif, Drache, Einhorn, Erstürmung der Mohrenburg, Wildleute mit Fabeltieren);

c) als Maskenspiel (Die Erstürmung der Minneburg. Der Graf von Safoi).

III. Der weltliche Stoffkreis.

A. Darstellungen aus mittelhochdeutschen Dichtungen. (Der Busant, Die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschalk, Wilhelm von Orlens, Heinrich der Löwe usw.)

B. Liebespaare.

C. Genredarstellungen. (Gesellschaftsspiele, Monatsbilder.)

Die christlichen und weltlichen Bilderkreise schneiden einander in dem symbolisch-allegorischen Stoffkreis, der, wie aus der vorstehenden Aufstellung ersichtlich, in der mittelalterlichen Ikonographie einen breiten Raum einnimmt. Die Darstellungsgruppen sind hier nicht durch scharfe Ränder geschieden. Die Motive und Tendenzen verkreuzen und verflechten sich. Fabeltiere, Tugenden und Laster sind der christlichen und weltlichen Symbolik gemeinsam. Die Jagd auf das Einhorn, die Allegorie auf die Jungfräulichkeit erscheint gleichermaßen in christlicher und höfischer Bildgestaltung. Die Jungfrau, die in Weltfreude und Liebesgenuß die Treue vergeblich sucht, findet sie bei Gott im

[1]) Die spätmittelalterliche Teppich-Ikonographie ist bisher von der Forschung stiefmütterlich behandelt worden. Eine vortreffliche Zusammenstellung der wichtigsten Stoffkreise findet sich bei Julius v. Schlosser, Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., Bd. XVI, S. 166.

Frieden des Klosters. Am Rande des Teppichs der thronenden Minne sitzt warnend der weise Eckhard. Und alle jene Darstellungen, deren Verse über enttäuschte Liebe, über Undank und Untreue der Welt klagen und die Abkehr von ihr und Flucht in die Einsamkeit in lehrhafter Gesprächigkeit predigen, dienen mehr oder minder dem Ausdruck religiöser Grundempfindungen, dem abstrakten Ideal asketischer Entsagung. Wie ja auch das berühmte Gedicht Konrad von Würzburgs „der werlt lon", das die Welt als ein Weib von strahlender Schönheit schildert, dessen Rücken von Nattern und Kröten zerfressen erscheint, in seiner moralisierenden Tendenz ganz dem Geiste der christlichen Sittenlehre entsprach.[1])

Als Gegensatz zu dieser Tendenz der Weltverneinung erscheinen die Darstellungen, die dem Preise irdischer Liebe, irdischer Treue gewidmet sind. Die Liebespaare zu Seiten des Hollunderbaumes beim Pfropfen der Treue, die Paare bei Mahl und Spiel und Festlichkeit. Auch die Erstürmung der Minneburg, obzwar sie in ihrer ikonographischen Fassung wohl von dem Kampf um die Tugendburg herzuleiten ist, bedeutet den in allegorische Form gekleideten Ausdruck lebensfroher Weltlichkeit. Hier mögen den Darstellungen mittelhochdeutsche Dichtungen, ähnlich jenem in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstandenen Gedicht „Die Minneburg",[2]) oder Festspiele der höfischen Gesellschaft als Vorlagen gedient haben.[3])

Endlich schildern auch die mittelhochdeutschen Dichtungen, die auf Teppichen dargestellt wurden, der Busant, die Königin von Frankreich, Wilhelm von Orlens, der Graf von Safoi, Irrungen, Schicksale und Wonnen der Liebesleidenschaft, sie verherrlichen Taten ritterlicher Minne und die opferfreudige Beharrlichkeit der Gattentreue.

Eine Sonderstellung nehmen die für die mittelalterliche Teppichikonographie so bezeichnenden Wildeleutdarstellungen ein. Wie schon Spamer in seiner eingehenden und aufschlußreichen, mit zahlreichen literarischen Anmerkungen belegten Untersuchung nachwies, waren Bedeutung und Funktion der wilden Leute in der Dichtung und Kunst des ausgehenden Mittelalters nicht nach einem einheitlichen geistigen Augenpunkt orientiert.

Die Vergleichung der Darstellungen in ihren symbolisch gegenständlichen Beziehungen ergab eine ganze Schichtenreihe ihres Bedeutungswandels. Die wilden Leute galten gleichermaßen als gute und böse Naturgeister wie als Dämonen und Teufel, als Beschützer und Hüter wie als Bekämpfer wilder Tiere, als Verkörperungen ungebändigter Wildheit wie als Personifikationen der Natur. Sie spielten in der Phantasie des Mittelalters eine ähnliche Rolle wie die Satyrn in der Antike und die Schäferszenen im XVIII. Jahrhundert.

Aber ungeachtet dieser Polygonie der Bedeutung scheint mir in den Darstellungen der mittelalterlichen Teppichbilder eine ganz bestimmte Auffassung, eine ganz bestimmte Beziehung zur geistigen Entwicklungsrichtung, zum Gefühlskreis der Epoche vorzuherrschen. In der Gestalt des wilden Mannes scheint sich dem späten Mittelalter die Sehnsucht nach dem freien und ungebundenen Leben in Wald und Feld, nach Erlösung aus den Fesseln der Konvention, nach der Reinheit und Lauterkeit der Natur materialisiert zu haben.[4]) Auch hier eine Abkehr von der Welt, aber nicht zu asketischem Entsagen, sondern zu heiterem, hemmungslosem Genießen.

Mehrfach taucht in Zeiten, die eine Reaktion auf überfeinerte Kulturen bedeuten, dem Sinne nach die Rousseausche Formel von der „Rückkehr zur Natur" auf. Wie zur Zeit des Rokoko in Frankreich.

Im Deutschland des XIV. und XV. Jahrhunderts mag diese Bewegung die bürgerlich-demokratische Antwort auf die höfisch-dekadente Kultur der Fürstenhöfe und Ritterschaft gewesen sein.

Fragen wir aber nun, welche Rückwirkung und Beziehung auf die Kunst wir aus dieser Erscheinung ableiten können, die wohl als Exponent der spätmittelalterlichen Weltanschauung zu werten ist, so drängt sich zuerst der Gedanke auf, ob diese latente Natursehnsucht, diese ganze geistige Disposition des Zeitalters nicht als Parallelerscheinung zu der unaufhaltsam fortschreitenden Entwicklung des Naturalismus in der Kunst jener Zeit, ja als Agens und Ferment dieser Entwicklung zu erkennen sei. Tauchte doch auch zur selben Zeit in der deutschen Dichtung ein neues Verhältnis zur Natur auf, eine neue eindringliche Art, die realen Dinge der Umwelt mit allen bemerkenswerten Einzelheiten zu beschreiben und zu schildern.

Es kann kaum ein Zweifel bestehen, daß diese gleichzeitigen, an dieselbe Kulturform gebundenen Erscheinungen in ursächlichem Zusammenhang stehen und unter eine höhere Kausalität zusammengefaßt werden können. Bildet doch die nationale Kultur eines Volkes gewissermaßen ein System kommunizierender Röhren, in denen in stetiger Ausgleichung und Wechselwirkung alle einströmenden Erscheinungen ein von inneren Gesetzen bestimmtes gleiches Niveau zeigen.

[1]) Die Darstellung der Frau Werlt in dieser Form findet sich wiederholt in der kirchlichen Plastik, zum Beispiel am Portal der Sebaldus-kirche in Nürnberg. — [2]) W. A. Neilson, Origins and Sources of the Court of love, p. 128 ff. — Roger Sherman Loomis, The allegorical Siege in the Art of the Middle Ages. American Journal of Archaeology 1919. Vol. XXIII, Nr. 3, p. 268. — [3]) Ibidem, p. 255 ff. — G. G. Coulton, Medieval Garner, p. 268. — Ein solches Minneburgfestspiel wurde zum Beispiel 1214 bei einem Fest in Treviso aufgeführt. — [4]) Vgl. dazu Jul. v. Schlosser, Die Bilderhandschriften König Wenzel I. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XIV, S. 283, und Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XV, S. 290 f.

SCHLUSS

Trug die Kunst des XI. und XII. Jahrhunderts, die noch ganz auf der lateinischen Geistesbildung fußte, vielfach ein durchaus internationales Gepräge, so kristallisiert sich in den folgenden Jahrhunderten des Mittelalters immer deutlicher die Sonderheit der Nationalität aus Formen und Zielen des Kunstwerks.

Während in Italien die Entwicklung in ihren Hauptproblemen auf Ausbildung repräsentativer Komposition, zeitloser Monumentalität, klassischer Formenschönheit eingestellt war, während die Niederländer sich um die Eroberung der realen Natur, des Raumes, der plastischen Form mühten, erscheint neben den naturalistischen Bestrebungen im deutschen Kunstschaffen als nationale Besonderheit die naive Freude an kräftigen Ausdruckswerten der Linie, Form und Farbe, an volkstümlicher Erzählung, an inniger Durchdringung der unverhüllt auf ethisch-erzieherische Ziele gerichteten künstlerischen Darstellung mit Vorstellungen der literarischen und philosophischen Gedankenwelt. In keinem Lande war diese Verbindung so eng wie in Deutschland, in keinem gewann das Kunstschaffen ein so volkstümlich unpersönliches Gepräge wie hier, in keinem bestand eine so nahe und fruchtbare Beziehung zum Handwerk. Manche Werke der deutschen Gotik muten wie Schöpfungen des ganzen Volkes an, nicht wie Arbeiten eines einzelnen Künstlers. So sehr wird der Beschauer durch Betonung seelischer Zusammenhänge und inhaltlicher Motive, durch Ausschaltung rein künstlerisch-sinnlicher Formprobleme in durchaus geistige Erlebnissphären gezwungen.

Wie man oft aus nebensächlichen Handlungen die Wesensart eines Menschen deutlicher erkennt als aus seinen großen Taten, so bietet von der Sonderbeschaffenheit der deutschen Kunst des ausgehenden Mittelalters die Bildwirkerei ein klareres Bild als die großen Schwesterkünste.

Denn der Bildteppich scheint wie der Holzschnitt und das Glasgemälde ein dem deutschen Empfinden besonders adäquater Ausdruck gewesen zu sein. Durch seine in kräftigen Farbwerten und klarer Formabgrenzung offenkundig zur Schau getragenen dekorativen Bestrebungen, durch die bunte Vielseitigkeit seines im engen Konnex mit der Nationalliteratur stehenden ikonographischen Programms, das ein Spiegel der Wünsche und Geschmacksrichtungen der bürgerlichen Besteller war, durch die Schlichtheit und Unbefangenheit, mit der Text und Bild sich zu illustrativer Schlagkraft ergänzen; durch all diese Eigentümlichkeiten, die wie ein Scheuleder gegen fremde Einflüsse wirkten, erklärt es sich, warum die deutschen Bildwirkereien der Gotik gegenüber andern Kunstwerken der Zeit in besonderem Maße als Dokumente der spätmittelalterlichen Vorstellungswelt, als Repräsentanten der bürgerlich-demokratischen Kultur, als Träger der nationalen Eigenart jener Epoche erscheinen.

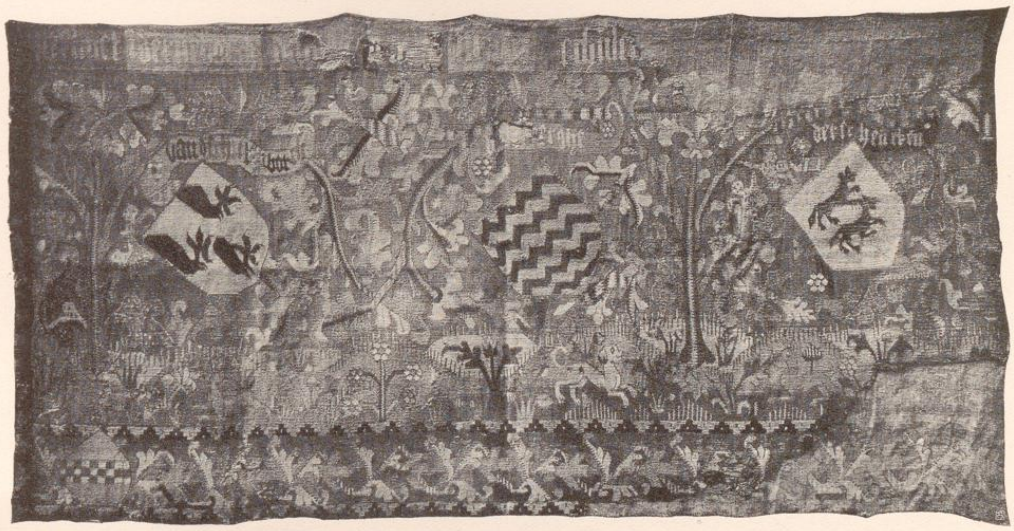

Abb. 91. Wirkteppich mit Wappen. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.