



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Die Gruppe der Wappen-Teppiche

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71586](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71586)

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. 183 a).

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. 184 c).

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. 184 a, 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. 183 b).

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. 189 a, 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. 189 c).

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 Rankenornamenten wie in der streifigen Faltengebung und den Kompositionen zutage tritt.

Die Wappenteppiche in Darmstadt stehen wohl mit den Rückklaken 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 größer 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 Passions-teppich (Taf. 169) oder auf dem Rückklaken 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 Hohenwiesel, 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 Wappenschilder 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 „Wolfskehl 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 Humbrecht, Die höchste Zierde Deutschlands. 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 Seminarbibliothek 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, Jelfängerjelleber 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 mittelhheinischen 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 mittelhheinischen 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 mittelhheinischen 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 mittelhheinischen 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 mittelhheinischen Wirkereien, wie dem Teppich in Mähingen (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, stalägitenähnlichen breiten Gräser, die wir schon auf der Mannheimer Liebeswerbung beobachten konnten (Taf. 176), kehren auf mittelhheinischen Arbeiten der folgenden Gruppe wieder.

Zusammenhänge mit der Schweizer Bildwirkerei 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.